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 Cărţii de Ştiinţă, 2017, pentru prezenta versiune românească.

Coperta: Roxana Burducea
Ilustraţia copertei: Robert Delaunay, *Forme circulare* (1930)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
PAZ, OCTAVIO
Copiii mlaştinii : poezia modernă de la romantism la avangardă / Octavio Paz ; trad. şi pref.: Rodica Grigore. - Ed. rev. şi compl. - Cluj-Napoca : Casa Cărţii de Ştiinţă, 2017
Conţine 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 flacără* (*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, publicaţie ce marca afirmarea unei noi generaţii de scriitori şi, de asemenea, încercarea de impunere a unei noi sensibilităţi poetice. În 1943, datorită unei burse Guggenheim, a călătorit în Statele Unite ale Americii şi a cunoscut îndeaproape mişcarea modernistă nord-americană. După doi ani a intrat în diplomaţie, fiind ataşat cultural la Paris, iar ulterior, în 1962, devine ambasadorul Mexicului în India. În timpul şederii în Franţa, a lucrat la definitivarea studiului *Labirintul singurătăţii*, care îl va impune ca unul dintre gânditorii de seamă ai generaţiei sale. Tot acum, participă activ, alături de André Breton şi de Benjamin Péret, la numeroase manifestări artistice organizate de mişcarea suprarealistă franceză. În anul 1968 demisionează din diplomaţie, protestând astfel public împotriva brutalei reprimări a mişcărilor studenţeşti din Mexic, care cereau reforme rapide şi democratizarea societăţii. După aceea, Paz şi-a continuat activitatea de poet, publicând mai multe volume de versuri (o ediţie definitivă, cu prefaţa autorului, cel care a făcut şi selecţia textelor, apărând în anul 1989). Dar a fost şi un susţinător activ al literaturii mexicane, punând bazele unor importante publicaţii culturale, *Plural* şi *Vuelta*. Între anii 1971 şi 1974, a ţinut cursuri şi conferinţe la mai multe universităţi americane de prestigiu, printre care Cambridge, Texas şi Harvard. În 1981 i se decernează importantul Premiu Cervantes, în 1982, Premiul Internaţional Neustadt pentru Literatură, iar în 1990, Premiul Nobel pentru Literatură. Se stinge din viaţă pe 19 aprilie 1998.

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

1991, la Harvard University Press – sunt aprofundate şi extinse interpretările cu privire la relaţia dintre poezia modernă şi esenţa temporalităţii. De asemenea, Octavio Paz dedică acum pagini substanţiale operei reprezentanţilor suprarealismului, creaţiei lui Pound şi liricii asiatice, pentru a oferi cititorilor un text dens şi pasionant, care să-i ajute să intuiască în mod cât mai adecvat sensul epocii contemporane. Cele şase capitole ale textului sunt construite în jurul conceptului de modernitate, care l-a preocupat şi în scrierile anterioare, numai că acum fundamentul gândirii lui Paz este reprezentat de ceea ce el consideră a fi „o tradiţie contrară". Altfel spus, o tradiţie modernă, ale cărei sensuri trebuie evaluate cu grijă, ţinând seama mai ales de raportul care se stabileşte între aceasta şi concepţia despre timp pe care au dezvoltat-o şi susţinut-o epoci şi spaţii culturale diferite.

Eseistul mexican vorbeşte despre o adevărată „tradiţie a rupturii", o tradiţie îndreptată de fiecare dată împotriva elementelor reprezentative (considerate centrale) din opera predecesorilor imediaţi, iar în felul acesta ia fiinţă modernitatea specifică pe care o analizează el. Iar modernitatea presupune tocmai privilegierea acestei tradiţii a discontinuităţii, a rupturii, o tradiţie ce întrerupe în mod deliberat şi violent legătura cu canonul cultural anterior, doar pentru a se raporta la unul (unele) mai vechi şi, mai ales, pentru a-şi descoperi precursorii reali în epoci îndepărtate de prezent. Însă fenomenul acesta devine el însuşi o tradiţie, repetându-se în mod asemănător în perioade culturale diferite, exemplul consacrat fiind similitudinile pe care Paz le descoperă între estetica şi ideologia romanticilor şi doctrina avangardei, mai cu seamă a suprarealismului. Pornind de la o serie de idei formulate anterior în texte precum *Arcul şi lira* sau *Semnele în rotaţie*, cartea de faţă reprezintă, cel puţin 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 prefaţa pe care o

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

De pe poziţia 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" şi „modernitate" i-au avut pentru poeţi, filosofi, artişti ori oameni de ştiinţă. Pentru Wordsworth, Rimbaud sau Pound, aceştia înseamnă cu totul altceva decât pentru Napoleon ori Marx. Autorul încearcă să surprindă şi să explice esenţa modernităţii, evidentă mai ales în artă şi în poezie, convins, pe de altă parte, de importanţa concepţiei asupra timpului în ceea ce priveşte clarificarea raportului dintre fiinţa umană, cultură şi religie. Odată cu epoca pe care ne-am obişnuit să o numim „modernă", spre deosebire de perioadele considerate „tradiţionale", lucrurile încep să se petreacă altfel; nu neapărat mai repede, însă e cert că se întâmplă mult mai multe – şi toate într-un timp relativ scurt,

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

Textul lui Octavio Paz evidenţiază lupta – uneori chiar inconştientă – purtată de societatea modernă împotriva vechiului (şi ciclicului) sistem întemeiat pe arhetipuri şi pe ideea de repetiţie şi în cadrul căruia, în consecinţă, însăşi ideea de schimbare, de transformare, era privită cu reticenţă. Însă odată cu Iluminismul din Veacul Luminilor şi mai ales după afirmarea pregnantă a raţionalismului german, apar germenii unei noi societăţi – şi, implicit, ai unei noi înţelegeri a lucrurilor. Societatea modernă se va întemeia pe ideea de permanentă schimbare, pe evoluţia constantă a sistemului universal, punându-se, deci, bazele unei lumi care deschide larg porţile viitorului, mai cu seamă prin intermediul acţiunii criticii şi graţie raţiunii. Modernitatea devine, astfel, semnul distinctiv al Occidentului, câtă vreme culturile fundamentate pe ideea ciclicităţii, asemenea celei musulmane sau indiene, sunt domenii ale timpului trecut, accentuând elementul static care le opune diametral funcţionării principiului dinamic ce defineşte lumea vestică.

Prin urmare, ceea ce Paz numeşte „revolta viitorului” reprezintă o veritabilă revoluţie care acţionează în principal la nivelul concepţiilor generale ale unei societăţi şi care pune mai presus de orice principiul evoluţiei, schimbarea şi transformarea permanentă fiind notele sale caracteristice. Raţiunea critică este unul dintre elementele definitorii ale modernităţii, un element care, privit dintr-un punct de vedere specific, creează şi distruge în acelaşi timp, impunând acele principii care stau la baza coerenţei aflate mereu în mişcare ce defineşte spaţiul cultural occidental. Astfel că poezia modernă, spre deosebire de cea a epocilor trecute, nu se mai întemeiază exclusiv pe o tradiţie lirică, ci deopotrivă pe o linie specifică de evoluţie din dezvoltarea prozei occidentale.

Pentru a înţelege cât mai bine polemica ce însoţeşte încă de la începuturi arta modernă trebuie să avem în vedere faptul că aceasta ia naştere din sensibilitatea şi pasiunea artiştilor, evidenţiind atât pasiunea, cât şi sensibilitatea acelei tradiţii a rupturii, tradiţia îndreptată împotriva ei înseşi, care îşi propune să anuleze legăturile evidente şi directe cu epoca anterioară, reprezentând începutul unei noi epoci, pline de promisiuni – cel puţin în aparenţă – o eră a viitorului prodigios, cel care, după cum s-a considerat multă vreme, ar putea oferi un şir nesfârşit de minunate posibilităţi de evoluţie. Căci, în societatea contemporană, consideră Paz, viitorul nici măcar nu mai există în modul în care era el înţeles anterior, fiind la rândul său transformat într-o invenţie: istoria modernă. Acesta e şi locul geometric în care ia fiinţă poezia modernă, mai cu seamă odată cu opera preromanticilor şi romanticilor englezi şi 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 fiinţă poezia modernă? Opinia gânditorului mexican este că aceasta este determinată în primul rând de fascinaţia generaţiilor ce au urmat epocii iluministe de a construi raţionamente critice cu privire la esenţa lumii înconjurătoare şi de a pune în discuţie orice reguli prestabilite. În consecinţă, ironia romantică, cea care caracterizează începuturile poeziei moderne, subliniază dragostea pentru paradox şi contradicţie şi, de asemenea, conştiinţa acută a acestei contradicţii.

Romanticii şi unii reprezentanţi ai preromantismului, cum ar fi Hölderlin, Nerval, Wordsworth, Coleridge, Novalis sau Jean Paul au întemeiat noua poezie, transformând concepţia asupra timpului, înţelegerea devenirii istorice, dar nuanţând şi relaţia dintre poezie şi religie. „În Evul Mediu”, scrie Paz, „poezia era «servitoarea» religiei; în epoca

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

În consecinţă, 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 şi personalitate marcată de contradicţii, el se individualizează în cadrul romantismului englez în primul rând deoarece, în ciuda opiniilor generale ale istoriilor literare consacrate, apartenenţa sa la estetica romantică rămâne încă o problemă deschisă. Amănuntul de la care porneşte demonstraţia lui Octavio Paz este legat de relaţia dintre romantism şi religia creştină. Căci, deşi diferiţi reprezentanţi ai curentului n-au ezitat să se declare spirite religioase, Hristos, aşa cum apare el în creaţia lor, nu este nicidecum identic cu cel descris de dogma catolică ori anglicană, fiind diferit chiar faţă 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 propovăduieşte dragostea faţă de aproape, pe de o parte, pentru a putea pedepsi, pe de alta, ci contestă un univers aflat într-o marcată stare de disoluţie. Deloc întâmplător, tocmai în aceste detalii descoperim primele elemente cu adevărat relevante ale modernităţii, aşa cum va fi ea înţeleasă ulterior. În figura lui William Blake sunt concentrate toate contradicţiile primei generaţii de romantici; ele culminează într-o expresie ce depăşeşte romantismul: „A fost Blake cu adevărat romantic? Preamărirea naturii, una din caracteristicile poeziei romantice, nu apare în opera sa. El considera eternă lumea imaginaţiei, şi finită şi temporară lumea generaţiei. Prima era mentală, iar cealaltă, o oglindă vegetală care ne distorsionează viziunea. Aceste idei par să-l apropie de gnostici, dar admiraţia sa în faţa trupului şi exaltarea dorinţei şi plăcerii erotice îl pun în opoziţie cu tradiţia neoplatonică. Era creştin? Hristosul lui nu e cel creştin, ci un Tiţian gol, cufundat în marea strălucitoare a energiei erotice, un demiurg pentru care a imagina şi a îndeplini, dorinţa şi satisfacerea ei sunt unul şi acelaşi lucru. Hristosul său aminteşte de Satan."

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

metaforele şi metonimiile nu sunt altceva decât alte modalităţi de expresie ale gândirii analogice. Această idee vine din necesitatea de a pune în acord sufletul omenesc cu universul şi, de asemenea, natura însăşi cu toate acele aspecte ce o pot defini fie la nivel uman, fie la nivel simbolic. Rolul poetului, în consecinţă, devine în principal acela de a contempla lumea exterioară doar pentru a putea să se înţeleagă mai bine pe sine, iar analogia e cea mai importantă dintre figurile poetice, câtă vreme ideea corespondenţei 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 diverşi scriitori sau artişti, proveniţi din spaţii culturale diverse şi, nu o dată, îndepărtate. Autorul nu ignoră nici propria experienţă poetică, afirmând că, odată cu impunerea poeziei moderne, se pune capăt şi concepţiei tradiţionale a timpului ciclic, al cărui centru de greutate era trecutul. În felul acesta, poezia încearcă să-şi „însuşească" locul ocupat anterior de religie, de toate religiile care trăiesc cufundate în trecut şi care exaltă valorile acestuia, în primul rând imaginea paradisului (care, sub forma eternităţii, nu reprezintă altceva, după părerea lui Octavio Paz, decât un prezent încremenit, un prezent împietrit şi lipsit de deschiderea spre un posibil viitor). Pentru autorul cărţii de faţă, însăşi ideea de poezie modernă este sinonimă cu schimbarea, cu permanenta transformare, cu desprinderea, nu o dată violentă, de trecut. Veritabilă experienţă a rupturii, adevărată revoluţie, 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, înţeleasă (şi) ca tradiţie împotriva ei înseşi, este şi o uluitoare experienţă de negare a negaţiei (ca întotdeauna în cazul scrierilor lui Paz, paradoxul

este doar aparent!), afirmându-şi, în acest fel, viabilitatea estetică. Modernitatea în poezie devine, aşadar, expresie a opoziţiei faţă de orice dogmatism şi, de asemenea, faţă de concepţiile ce puneau mai presus de toate circularitatea, ciclicitatea, repetiţia. Odată cu secolul al XVIII-lea, poezia devine la rândul ei o rebeliune (acţionând la nivel artistic, dar nu numai!) menită să modifice înţelegerea relaţiilor dintre trecut, prezent şi viitor, dar şi să configureze sensul schimbării pentru generaţiile următoare. În felul lor propriu, poemele moderne vor reuşi să deschidă porţi ce păreau anterior închise pentru totdeauna, dar şi să elibereze spiritul de condiţionările religioase ce păruseră, în unele momente, a fi fără de scăpare.

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

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

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

Înţelegerea poeziei de către marii reprezentanţi ai romantismului constituie o experienţă vitală la care participă întreaga fiinţă umană. Iar poemul, în consecinţă, nu va mai reprezenta o simplă realitate verbală, ci deopotrivă un act. Poezia şi arta în general încetează să mai fie exclusiv reprezentări sau modalităţi de contemplare a realităţii, transformându-se în încercări de a influenţa existenţa. Odată cu romantismul, frontierele clar trasate anterior între viaţă şi artă se şterg, poezia devine un act esenţial, iar existenţa capătă intensitatea poeziei. Analogia îşi dezvăluie semnificaţiile exact în acest punct, căci ea articulează sensurile poemului şi pe cele ale existenţei (dacă universul e conceput, în mişcarea sa de rotaţie, asemenea unui mare text, înseamnă că lumea întreagă poate deveni poem, în anumite condiţii, iar acea lume va fi una configurată din ritmuri şi

simboluri, corespondenţa şi analogia devenind denumirile esenţiale ale infinitului ritm universal). Romanticii au impus odată pentru totdeauna viziunea analogică cu privire la fiinţa umană şi la univers, iar pentru Octavio Paz aceeaşi analogie revine mereu pentru a sublinia faptul că regularitatea şi periodicitatea se opun accidentului şi hazardului. În accepţiunea pe care i-o dă Paz, analogia nu implică unitatea lumii, ci evidenţiază tocmai pluralitatea acesteia, şi nu este semnul identităţii cu sine a fiinţei umane, ci dimpotrivă, tocmai al diversităţii umanităţii. Prin urmare, într-un univers în care identitatea a dispărut, moartea devine marea excepţie care absoarbe şi anulează orice lege şi odată cu care se impune un dublu recurs împotriva acestei excepţii, pe de o parte, ironia văzută ca estetică a grotescului şi bizarului, iar pe de alta, analogia înţeleasă ca „ştiinţă a corespondenţelor": „Analogia este ştiinţa corespondenţelor. Este, în orice caz, o ştiinţă care există doar datorită diferenţelor. Exact deoarece acesta *nu este* acela, e posibil să construim o punte între acesta şi acela. [...] Analogia este metafora în care alteritatea se visează unitate, iar diferenţa se proiectează iluzoriu ca identitate. Prin intermediul analogiei, peisajul confuz al pluralităţii devine organizat şi inteligibil. Analogia e operaţiunea prin care, graţie jocului similitudinilor, acceptăm diferenţele. Analogia nu elimină diferenţele: le dă o nouă viaţă, le face acceptabilă existenţa. Fiecare poet şi fiecare cititor este o conştiinţă solitară: analogia e oglinda în care ei se reflectă. Şi astfel, analogia nu implică unitatea lumii, ci pluralitatea ei, faptul că niciun om nu este identic cu sine însuşi, ci în permanentă sfâşiere de sine. Analogia ne spune că orice lucru e metafora altuia, însă în sfera identităţii nu există metafore. [...] Analogia reprezintă modalitatea poeziei de a se confrunta cu alteritatea."

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

(nu întotdeauna reuşită...) a modelelor – franceze sau germane; unul dintre elementele cele mai importante, viziunea analogică, lipseşte din acest decor, câtă vreme artiştii şi oamenii de litere spanioli nu au pus, în epoca respectivă, prea mare preţ pe ideea corespondenţelor ce definesc structura universului. „Romantismul spaniol a fost superficial şi declamativ, patriotic şi sentimental, o imitaţie a modelelor franceze, ele însele bombastice şi importate din Anglia şi Germania. Nu ideile, doar temele; nu stilul, doar maniera; nici viziunea corespondenţei între macro şi microcosmos, nici conştiinţa faptului că eul e o greşeală, o eroare în sistemul universului. Nu ironia, ci doar subiectivitatea sentimentală. Existau atitudini romantice şi poeţi deloc lipsiţi de talent şi pasiune, care au adoptat gesturile lui Byron (nu şi economia limbajului impusă de acesta) sau grandilocvenţa lui Hugo (nu, însă, şi geniul lui vizionar). Nici unul dintre numele de pe lista oficială a romantismului spaniol nu e de prim rang." Explicaţiile – şi, mai cu seamă, cauzele – acestei situaţii sunt complexe, deoarece acţiunile şi atitudinile (fie ele estetice, publice ori chiar politice) erau susţinute de entuziasmul generat iniţial de idealurile Revoluţiei Franceze, ca şi, deşi mai degrabă indirect, de urmările revoluţiei 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 revoluţii de eliberare, numai că efectele lor au fost, în majoritatea covârşitoare a cazurilor, negative, noii satrapi locali veniţi la putere odată cu victoriile revoluţiilor nefăcând altceva decât să contribuie la pauperizarea propriilor ţări. În plus, spre deosebire de romanticii europeni, care lăsau în mod deliberat la o parte raţionalismul (înţeles 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 susţine vreo mişcare de emancipare culturală a burgheziei – fie ea şi liberală – aşa cum s-a întâmplat în Europa.

Acesta este cadrul general în care, după 1880, au început să se afirme, odată cu José Martí şi Rubén Darío, ideile modernismului care, în opinia lui Paz, reprezintă, prin efervescenţă şi intensitate, adevăratul romantism al Americii Hispanice, în condiţiile în care respectiva orientare, înglobând parte din estetica simbolismului şi parnasianismului, a reprezentat prima încercare de critică făcută de pe poziţiile sensibilităţii 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 şi frumoase", ca soluţie în faţa provocărilor lumii exterioare, însă recurg la această soluţie cu fervoarea pe care, anterior, doar la marii romantici o mai putem descoperi. Modernismul latino-american va fi, aşadar, cosmopolit şi plin de pasiune, reprezentanţii săi văzând în Paris nu doar adevăratul centru al lumii, ci marele centru al unei noi – şi esenţiale, din punctul lor de vedere – estetici, menite nu neapărat a schimba lumea, însă, cu siguranţă, capabilă să transforme poezia vremii. Paradoxal, cel puţin la prima vedere, dar pe deplin explicabil în contextul specific al Lumii Noi, tocmai prin intermediul cosmopolitismului şi estetismului profesat de spiritele conducătoare ale mişcării moderniste, latino-americanii au descoperit cu adevărat marea tradiţie a poeziei spaniole şi europene, în general, recuperând, simbolic, întreaga istorie a liricii vechiului continent, de la Dante şi Petrarca şi până la Góngora sau Quevedo, dar, în egală măsură, şi ritmurile poeziei populare. Poezia devine, în acest fel, pentru moderniştii latino-americani, o manifestare a ritmului universal şi noua mistică a naturii pe care, anterior, orientările pozitiviste încercaseră să o ignore complet.

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

romantismul şi simbolismul, mai cu seamă în privinţa înţelegerii timpului ca desfăşurare ciclică. Prin urmare, va spune Paz, timpul ciclic al analogiei conduce exact la timpul gol al conştiinţei ironice. Tocmai de aceea, autorul eseului de faţă foloseşte termenul „metaironie", care, în contextul avangardei, dezvăluie interdependenţa între acele aspecte pe care ne-am obişnuit să le considerăm „superioare" şi cele văzute ca „inferioare", obligându-ne să renunţăm la asemenea inoperante judecăţi de valoare.

Poemul este o virtualitate tranzitorie care se actualizează în istorie şi în lectură. „Nu există poem *în sine,* ci doar *în mine* sau *în tine*", scrie Octavio Paz în finalul cărţii de faţă. Desigur, putem asocia aceste consideraţii cu cele făcute de Roland Barthes sau de Jacques Derrida. Însă originalitatea şi profunzimea gândirii eseistului mexican reuşeşte să demonstreze convingător nu doar că poemul este spaţiul unic în care cititorul şi opera se întâlnesc, ci şi că opera nu există cu adevărat şi nu poate fi considerată text până în clipa apariţiei cititorului care s-o învestească cu sens şi s-o actualizeze iar şi iarăşi (să nu uităm că Borges însuşi vorbea despre literatură ca despre acea mare metaforă care se recreează şi se actualizează perpetuu). Sau, după cum foarte frumos scrie Paz poetul în câteva celebre versuri ale sale: „Cuvânt, un cuvânt,/ ultimul şi cel dintâi,/ cel pe care nu-l rostim niciodată,/ cel pe care-l spunem mereu,/ împărtăşanie şi cenuşă."

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

care neagă istoria cu ajutorul textului, şi care, prin intermediul acestei negări, se introduce pe sine din nou în cadrul istoriei. Variaţie şi repetiţie: lectura e o interpretare, o variantă a textului, iar prin intermediul ei, textul este constituit, repetat – şi absoarbe variaţia. În fine, lectura e istorică şi, în acelaşi timp, înseamnă risipire a istoriei într-un prezent nedatat. Data lecturii se şterge; lectura înseamnă o repetare (o variaţie creatoare) a actului iniţial: compoziţia 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 esenţial al sistemului estetic şi poetic al lui Octavio Paz, devine, aşadar, un fapt ce ţine de domeniul realităţii, iar confirmarea realităţii textuale se face prin intermediul receptării, al acţiunii şi 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 şi pe cea latino-americană (cea din urmă având trei ramuri: spaniolă, portugheză şi franceză). Pentru a ilustra unitatea liricii moderne, am ales acele momente din istoria ei pe care le-am considerat cele mai relevante: apariţia sa în cadrul romantismului englez şi german; metamorfozarea ei în contextul simbolismului francez şi al modernismului hispano-american; şi, în fine, apogeul său în curentele de avangardă ale secolului XX. Încă de la începuturile sale, poezia modernă a fost o reacţie împotriva erei moderne, mergând mai întâi într-o direcţie, apoi în alta, după cum au evoluat manifestările moderne: iluminism, raţiune critică, liberalism, pozitivism şi marxism. Acest fapt explică ambiguitatea relaţiilor sale – aproape întotdeauna începând printr-o devoţiune entuziastă urmată de o bruscă ruptură – cu mişcările revoluţionare ale epocii moderne, începând cu Revoluţia Franceză şi terminând cu cea din Rusia. Prin opoziţia lor faţă de raţionalismul modern, poeţii redescoperă o tradiţie, la fel de veche ca omul însuşi, care a fost menţinută de neoplatonismul Renaşterii, de grupările hermetice şi ocultiste, precum şi de unele tendinţe ale veacurilor al XVI-lea şi al XVII-lea. Această tradiţie traversează secolul al XVIII-lea, pătrunde în al XIX-lea, şi ajunge până la al nostru. Mă refer la analogie, la imaginea universului văzut ca sistem de corespondenţe, dar şi la limbaj, înţeles ca dublu al universului.

Analogia, aşa cum au înţeles-o romanticii şi simboliştii, este subminată de ironie, adică de conştiinţa epocii moderne şi de critica acesteia la adresa creştinismului şi a altor religii. Secolul XX transformă ironia în umor – negru, verde sau roşu. Analogia şi ironia îl pun pe poet în faţa raţionalismului şi progresismului epocii moderne; în acelaşi timp, şi la fel de brutal, ele îl fac să se confrunte cu creştinismul. Tema poeziei moderne este dublă: e un dialog contradictoriu cu şi împotriva revoluţiilor moderne şi a credinţelor creştine; iar în cadrul liricii şi al fiecărei creaţii

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

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

Doresc să exprim întreaga mea gratitudine traducătoarei Rachel Phillips, lui Anne Louise McLaughlin, precum şi poetului William Ferguson, cei care m-au ajutat să revizuiesc prelegerile (Conferinţele 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, Bucureşti, Editura Univers, 1979).

1. O tradiție împotriva ei înseși

Titlul acestui capitol, „O tradiție împotriva ei înseşi", pare la început o contradicție. Poate „tradiția" să fie aceea care taie legăturile şi 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, şi pe aceea a discontinuității. Contradicția nu este rezolvată nici dacă înlocuim sintagma „o tradiție împotriva ei înseşi" prin cuvinte mai puțin evident contradictorii, cum ar fi „tradiția modernă". Cum poate modernul să fie tradițional?

În ciuda contradicției implicite – uneori în deplină cunoştință de ea, aşa 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; aş spune mai degrabă *cealaltă* tradiție. Modernitatea este o tradiție polemică ce înlocuieşte tradiția momentului, oricare ar fi acesta, dar o clipă mai târziu îşi cedează locul altei tradiții care e, la rândul ei, o manifestare momentană a modernității. Modernitatea nu este niciodată ea însăşi; e întotdeauna *cealaltă*. Ceea ce este modern se caracterizează nu doar prin noutate, ci şi prin diferență. Tradiție bizară şi tradiție a bizarului, modernitatea este condamnată la pluralitate: vechea tradiție era mereu aceeaşi, ceea ce este modern e întotdeauna diferit. Prima postulează unitatea între trecut şi prezent; cel din urmă, nemulțumit de accentul pus pe propriile diferențe, afirmă că trecutul nu este doar unul, ci

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

În istoria poeziei occidentale, cultul noului şi dragostea pentru noutate apar cu o regularitate pe care nu îndrăznesc s-o numesc ciclică, dar care nu se desfăşoară nicidecum la întâmplare. Sunt perioade când regula este „imitarea celor vechi", şi altele care glorifică noutatea şi surpriza. Poeţii „metafizici" englezi şi cei ai barocului spaniol ilustrează ultima situaţie. Şi unii, şi ceilalţi au practicat cu entuziasm egal estetica surprizei. Noutatea şi surpriza sunt termeni înrudiţi, dar nu identici. Comparaţiile neaşteptate şi stranii, metaforele şi alte procedee verbale ale poemului baroc sunt menite să uimească: ceea ce este nou e nou în măsura în care e neaşteptat. Dar noutatea secolului al XVII-lea nu era critică şi nici nu implica negarea tradiţiei. Din contră, îşi afirma continuitatea. Gracián spune că modernii sunt mai spirituali decât anticii, nu că sunt diferiţi. 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 combinaţii noi şi surprinzătoare ale aceloraşi elemente. Nici Góngora şi nici Gracián nu au fost revoluţionari în sensul pe care îl dăm astăzi termenului; ei n-au încercat să schimbe ideile vremii lor despre frumos, deşi 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 şi negaţie, trebuie să ne îndreptăm spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, la începutul epocii moderne. De la naşterea ei, modernitatea a fost o pasiune critică; atâta timp cât e şi critică, şi pasiune, ea este o dublă negaţie, în egală măsură a geometriilor clasice şi a labirinturilor baroce. O pasiune ameţitoare, câtă vreme culminează în negarea de sine; modernitatea este un fel autodistrugere creatoare. De la romantism încoace, imaginaţia poetică a construit monumente pe un teren subminat de critică. Şi continuă să facă la fel, pe deplin conştientă că este subminată.

Ceea ce distinge modernitatea noastră de cea a altor epoci nu este cultul noului şi al surprizei, oricât e acesta de important, ci faptul că este o respingere, o critică a trecutului apropiat, o întrerupere a continuităţii. Arta modernă nu-i doar descendenta epocii criticii, ea este şi propriul ei critic. Noul nu este neapărat modern dacă nu are o dublă încărcătură explozivă: negarea trecutului şi afirmarea a ceva diferit. Acest „ceva" şi-a schimbat numele şi forma de-a lungul ultimelor două secole – de la sensibilitatea preromanticilor la metaironia lui Duchamp –, dar a reprezentat întotdeauna ceea ce este diferit, îndepărtat şi străin faţă de tradiţia dominantă, o singularitate care năvăleşte în prezent şi-i îndreaptă cursul într-o direcţie neaşteptată. E o stranietate marcată de controverse, o opoziţie activă. Suntem cuceriţi de ceea ce e nou nu datorită elementului inedit, ci a diferenţei pe care o aduce. Această diferenţă e o negare – cuţitul care taie timpul în două: înainte şi acum.

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

modernă constau în descoperirea continuă a ceea ce este foarte vechi şi 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. Apariţia tuturor acestor picturi, sculpturi şi poeme în orizontul nostru estetic a marcat o ruptură, o schimbare. Aceste noutăţi de sute şi mii de ani au întrerupt tradiţia iar şi iarăşi; istoria artei moderne este legată de resurecţia formelor artistice ale civilizaţiilor dispărute. Ca manifestări ale esteticii surprizei, ba chiar mai mult, ca incarnări momentane ale unei negări critice, produsele artei arhaice şi ale civilizaţiilor îndepărtate se potrivesc în mod natural cu tradiţia discontinuităţii. Ele se numără printre măştile modernităţii.

Tradiţia modernă şterge deosebirile dintre vechi şi contemporan, ca şi pe cele dintre îndepărtat şi apropiat. Acidul care dizolvă aceste diferenţe este critica. Pasiunea critică: dragoste excesivă, pasională a criticii şi a mijloacelor ei exacte de deconstrucţie, dar şi critică îndrăgostită de obiectul ei, obsedată de chiar lucrul pe care îl neagă. Îndrăgostită de ea însăşi şi aflată în război cu ea însăşi, această critică nu poate să afirme nimic permanent sau să considere vreun principiu ca fundament, unicul ei principiu fiind negarea tuturor principiilor, schimbarea perpetuă. Înţelesul acestui cult ne va scăpa dacă nu ne dăm seama că e înrădăcinat într-o concepţie 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 şi simţit ca un factor de reglare, un proces în care variaţiile şi excepţiile sunt, de fapt, variaţii şi excepţii de la regulă; în al doilea, procesul e o structură de iregularităţi, deoarece variaţiile şi excepţiile reprezintă ele însele regula. Pentru noi, timpul nu repetă în mod identic clipe sau secole; fiecare secol, ca şi fiecare clipă, este unic, diferit, *altul*.

Tradiţia modernului ascunde un paradox chiar mai mare decât cel sugerat în contradicţia dintre vechi şi nou, modern şi tradiţional. Opoziţia între trecut şi prezent dispare pentru că timpul trece atât de repede, încât diferenţele între trecut, prezent şi viitor se risipesc şi dispar. Putem vorbi despre o tradiţie modernă fără a ne contrazice, deoarece epoca modernă a erodat, aproape până la a face să dispară, antagonismul dintre vechi şi actual, nou şi tradiţional. Accelerarea timpului nu doar că atenuează opoziţia între ceea ce s-a întâmplat şi ceea ce se întâmplă acum, ci anulează şi diferenţele între bătrâneţe şi tinereţe. Era noastră a preamărit tinereţea şi valorile ei cu o asemenea frenezie, încât a făcut din acest cult o adevărată superstiţie, dacă nu chiar o religie. Totuşi, niciodată până acum, vârsta nu ne-a mai luat-o înainte atât de repede ca azi. Colecţiile noastre de artă, antologiile de poezie şi bibliotecile ne sunt pline de stiluri, mişcări, picturi, sculpturi, romane ori poeme îmbătrânite prematur. Suntem năuciţi: ceea ce de-abia s-a întâmplat aparţine deja unui domeniu extrem de îndepărtat, pe când, în acelaşi timp, ceea ce e mai vechi între cele vechi este teribil de aproape. Putem concluziona că tradiţia modernă şi ideile şi imaginile contradictorii evocate de această noţiune sunt rezultatul unui fenomen încă şi mai tulburător: era modernă marchează accelerarea timpului istoric. Dacă anii, lunile şi zilele nu trec, în realitate, mai repede acum, totuşi, în acelaşi interval se întâmplă mai multe lucruri. Şi se întâmplă mai multe lucruri în acelaşi timp – nu în succesiune, ci simultan. O astfel de accelerare determină fuziunea: toate timpurile şi toate spaţiile se contopesc într-un singur aici şi acum.

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

decât credem. Revoluţia Rusă a părut o ruptură atât de radicală între trecut şi viitor, încât un călător spunea: „Am văzut viitorul şi funcţionează, este real." Astăzi suntem însă surprinşi de persistenţa trăsăturilor tradiţionale 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 şi supravegheată de poliţie din epoca ţaristă, e actuală în mai multe privinţe. Revoluţia Mexicană ne obligă, de asemenea, să ne îndoim de accelerarea istoriei. Aceasta a reprezentat o revoltă profundă, al cărei scop era modernizarea ţării; totuşi, cel mai remarcabil aspect al Mexicului zilelor noastre este persistenţa unor moduri de a gândi şi de a simţi care aparţin erei coloniale, sau chiar lumii prehispanice. Acelaşi lucru e adevărat în legătură cu arta şi literatura. De-a lungul ultimului veac şi jumătate au avut loc numeroase schimbări şi revoluţii estetice, dar unul şi acelaşi principiu i-a inspirat pe romanticii germani şi englezi, pe simboliştii francezi, ca şi pe reprezentanţii avangardei cosmopolite din prima jumătate a secolului XX. În diferite ocazii, Friedrich Schlegel a definit poezia romantică, dragostea şi ironia în termeni nu foarte diferiţi de cei pe care, după o sută de ani, André Breton îi folosea pentru a vorbi despre erotismul, imaginaţia şi umorul suprarealiştilor. Influenţe? Coincidenţe? Nici una, nici alta: ci, mai degrabă, continuarea unui anumit mod de a gândi, de a privi şi de a simţi.

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 civilizaţii diferite. Georges Dumézil a demonstrat existenţa unei ideologii comune la toate popoarele indo-europene, din India şi Iran până la teritoriile celtice sau germanice, o ideologie care s-a menţinut şi care rezistă încă dublei eroziuni a izolării geografice şi istorice. Despărţiţi de mii de kilometri

şi de mii de ani, indo-europenii păstrează încă reminiscenţe ale unei concepţii tripartite asupra lumii. Sunt convins că o situaţie similară există şi în cazul popoarelor mongolice, că la fel se întâmplă în Asia ca şi în America; acea lume aşteaptă un Dumézil pentru a-i evidenţia profunda unitate. Chiar şi înainte de Benjamin Lee Whorf, cel dintâi care a evidenţiat sistematic contrastul între structurile psihice, subliniindu-le pe cele europene şi pe cele de tip Hopi, unii cercetători au observat existenţa şi persistenţa unei viziuni cvadripartite a lumii, comună la indienii americani. Însă diferenţele între civilizaţii ascund o unitate secretă: omul. Diferenţele culturale şi istorice sunt opera unui singur autor care se schimbă foarte puţin. Natura umană nu este o iluzie: ea reprezintă factorul constant care determină schimbările şi diversitatea culturilor, istoriilor, religiilor, artelor.

Am putea concluziona prin a spune că accelerarea istoriei este iluzorie sau, mai probabil, că modificările afectează mai degrabă suprafaţa, fără să schimbe realitatea profundă. Evenimentele urmează unul după altul şi crescendo-ul istoriei ascunde peisajul subacvatic al unor văi şi munţi încremeniţi. Atunci, în ce sens putem vorbi despre o tradiţie modernă? Accelerarea istoriei poate fi iluzorie sau reală – problema poate fi pusă în discuţie în mod legitim –, dar societatea care a inventat expresia „tradiţie modernă" este una aparte. Expresia implică mai mult decât o contradicţie logică şi lingvistică: ea exprimă condiţia dramatică a civilizaţiei noastre, care îşi caută bazele nu în trecut sau în vreun principiu imuabil, ci în schimbare. Fie că suntem încredinţaţi că structurile sociale se schimbă foarte lent, iar structurile psihice sunt invariabile, fie că ne menţinem credinţa în istorie şi în transformarea ei permanentă, un fapt rămâne cert: concepţia noastră asupra timpului s-a modificat. O comparaţie a ideii noastre despre timp cu cea a unui creştin din secolul al XII-lea va face pe dată evidentă această diferenţă.

La fel cum s-a schimbat viziunea noastră asupra timpului, şi relaţia noastră cu tradiţia a devenit alta. Critica unei tradiţii începe cu conştiinţa apartenenţei la o tradiţie. Popoarele tradiţionale trăiesc cufundate în propriul trecut, fără a-l analiza. Inconştiente de tradiţiile proprii, trăiesc cu ele şi în interiorul lor. Însă odată ce omul realizează că aparţine unei tradiţii, el ştie, implicit, că este diferit de acea tradiţie; mai devreme sau mai târziu, această cunoaştere îl obligă să o pună în discuţie, s-o examineze şi uneori s-o nege. Epoca noastră se deosebeşte de alte epoci şi de alte societăţi prin concepţia pe care noi am dezvoltat-o cu privire la timp. Pentru noi, timpul este substanţa istoriei, timpul se dezvăluie prin intermediul istoriei. Înţelesul „tradiţiei moderne" apare astfel mai clar: ea reprezintă o expresie a conştiinţei noastre istorice. Este critica trecutului, e o încercare, repetată de câteva ori de-a lungul ultimelor veacuri, de a întemeia o tradiţie pe baza singurului principiu imun la orice critică, deoarece este condiţia şi consecinţa criticii: schimbarea, istoria.

Relaţia între trecut, prezent şi viitor diferă pentru fiecare civilizaţie. În societăţile primitive, arhetipul temporal, modelul pentru prezent şi viitor, e trecutul – nu trecutul apropiat, ci un trecut imemorial, aflat dincolo de toate trecuturile, la începutul începuturilor. Asemenea unui izvor, acest trecut al trecuturilor curge constant, evoluează în şi devine parte a prezentului; este singura realitate care contează cu adevărat. Viaţa 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 fereşte societatea de schimbare, servind drept veritabil model de imitat şi 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 şi contingenţa; cu toate că este timp, el reprezintă şi o negare a timpului. Anulează contradicţiile între ceea ce s-a întâmplat ieri şi 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 privinţa concepţiei 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 societăţile, cu excepţia societăţii noastre, şi-au imaginat un spaţiu situat dincolo, unde timpul se odihneşte, împăcat cu sine. El nu se mai schimbă, pentru că, devenind transparenţă imobilă, a încetat să curgă, sau deoarece, curgând neîntrerupt, rămâne identic cu sine. Principiul identităţii triumfă: contradicţiile dispar pentru că timpul perfect există în afara timpului. În cazul popoarelor primitive, spre deosebire de creştini sau de musulmani, modelul atemporal există nu ulterior, ci anterior, nu la sfârşitul 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 priveşte cu groază variaţiile implicate de trecerea timpului; schimbările sunt considerate o ameninţare. Ceea ce noi numim istorie este o greşeală, o cădere. Civilizaţiile orientale şi mediteraneene, ca şi cele ale Americii precolumbiene, se raportau la curgerea istoriei cu aceleaşi presimţiri rele, dar nu o negau atât de radical. Trecutul primitivilor e mereu imobil şi mereu prezent; timpul culturilor orientale şi mediteraneene se dezvoltă în cercuri şi spirale: vârstele omenirii. Transformare surprinzătoare a trecutului etern, el se scurge, e supus modificării, devine temporal. Trecutul reprezintă sămânţa primordială, încolţind, crescând, epuizându-se, apoi murind – pentru a renaşte. Modelul este, din nou, trecutul de dinaintea tuturor erelor,

fericitul timp al începuturilor, guvernat de armonia cerului şi a pământului. Dar e un trecut care are aceleaşi proprietăţi ca plantele sau fiinţele vii; e o substanţă animată care se transformă şi, mai presus de toate, moare. Istoria este o devalorizare a timpului originar, un proces lent şi inexorabil de decădere, sfârşind în moarte. Repetarea e remediul în faţa schimbării şi extincţiei; trecutul aşteaptă la sfârşitul fiecărui ciclu. Trecutul este o vârstă ce urmează să vină. Viitorul oferă o dublă imagine: sfârşitul timpului şi renaşterea acestuia, coruperea trecutului arhetipal şi resurecţia lui. Sfârşitul ciclului înseamnă restaurarea trecutului originar – şi începutul căderii inevitabile. Această concepţie diferă mult de cele ale creştinilor şi modernilor. Pentru creştini, timpul perfect este eternitatea – timp abolit, istorie anulată; pentru moderni, perfecţiunea, dacă există, poate fi găsită doar în viitor. De asemenea, viitorul nostru nu seamănă nici cu trecutul, nici cu prezentul; este domeniul neaşteptatului, în vreme ce viitorul mediteraneenilor şi orientalilor se scurge înspre trecut.

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

de asemenea, învierea şi fertilitatea: vechii mexicani puneau o piatră de jad în gura morţilor.

Ambiguitatea aurului şi jadului reflectă ambiguitatea timpului ciclic: arhetipul temporal există în timp şi 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, conjuncţie a timpurilor, durând doar o clipă. Este un adevărat acord: condensarea timpului într-un strop de jad sau aur este urmată de risipire şi descompunere. Repetarea ne salvează de transformările istoriei doar pentru a ne supune acestora şi mai neîndurător. Ele încetează să fie întâmplare, cădere sau eroare şi devin clipe succesive ale unui proces inexorabil. Nici zeii nu pot eluda acest ciclu. De la egipteni sau greci şi până la azteci, toate mitologiile spun povestea naşterii, morţii şi învierii zeilor. Într-un poem Nahuatl, Quetzalcoatl dispare dincolo de orizont, „acolo unde apele mării le întâlnesc pe cele ale cerului." El va reapărea în acelaşi loc, acolo unde apusul se transformă în răsărit.

Nu există, oare, nicio modalitate pentru a ieşi din cercul timpului? Încă de la începuturile civilizaţiei sale, India şi-a imaginat un dincolo care nu este timpul propriu-zis, ci negarea lui: nemişcarea identică mereu cu ea însăşi (Brahma), sau o absenţă imobilă (Nirvana). Brahma nu se schimbă niciodată, şi nu se poate spune nimic despre el, cu excepţia 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 şi de limbaj, o realitate ce nu admite alt nume decât pe acela al negaţiei universale, căci nu este nici acesta, nici acela, nici ceea ce se găseşte dincolo. Nu este nici acesta, nici celălalt, şi totuşi există. Civilizaţia indiană nu distruge timpul ciclic; fără a nega realitatea sa empirică, ea îl dizolvă şi-l converteşte într-o fantasmagorie lipsită de substanţă. Această critică a timpului, care reduce transformarea la simpla iluzie,

reprezintă un alt mod, mai radical, de opoziţie în faţa istoriei. Trecutul etern al omului primitiv devine temporal, ia fiinţă şi devine timpul ciclic al civilizaţiilor mediteraneene şi orientale; India dizolvă ciclurile: ele reprezintă, în sens strict, visul lui Brahma. Ori de câte ori zeul se trezeşte, 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 ţine patru sute treizeci şi două de mii de ani. Şi mă îngrozeşte chiar şi mai mult să ştiu că, de fiecare dată când zeul se trezeşte, e sortit să adoarmă din nou şi să viseze acelaşi vis. Acest vis amplu şi circular, monoton şi monstruos în acelaşi timp, e ireal pentru cel care visează, dar e real pentru noi, cei care suntem visaţi. Pericolul acestui radicalism metafizic constă în aceea că omul nu poate depăşi ori evada din negarea universală. Între istorie, cu ciclurile ei ireale, şi o realitate lipsită de culoare, lipsită de substanţa şi atributele specifice, ce-i rămâne omului? Nici una dintre aceste realităţi nu poate fi moştenită. (Nota 1)

India a spulberat ciclurile; creştinismul le-a despărţit. Înainte de clipa iluminării, Gautama îşi aminteşte vieţile sale trecute şi vede, în alte universuri şi în alte ere cosmice, alţi Gautama dispărând în absenţă. Hristos a venit pe pământ o singură dată. Lumea în care s-a dezvoltat creştinismul era bântuită de credinţa în decăderea sa inevitabilă, iar oamenii erau convinşi că trăiesc la sfârşitul unei epoci, al unui ciclu. Uneori, această idee a fost exprimată în termeni aproape creştini: „Toate de pe pământ vor fi risipite şi totul va fi distrus, aşa încât totul va putea fi creat din nou, ca în prima sa inocenţă." Prima parte a acestei fraze a lui Seneca corespunde cu ceea ce creştinii credeau şi sperau, anume că sfârşitul lumii era aproape. E foarte posibil ca unul dintre motivele numărului mare de convertiri la noua religie să fi fost credinţa în iminenţa sfârşitului. Creştinismul oferea un răspuns la ameninţarea care plana asupra omenirii. S-ar mai

fi convertit atât de mulţi dacă ar fi ştiut că lumea va mai dăinui câteva milenii? Sfântul Augustin credea că prima vârstă a umanităţii, de la Izgonirea lui Adam la sacrificiul lui Hristos a durat ceva mai puţin de şase mii de ani, şi că ultima vârstă, a noastră, va mai ţine 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 mişcarea inexorabilă spre decădere, nu era sinonimă cu salvarea individuală. Creştinismul promitea salvarea personală, astfel că triumful lui a produs o transformare esenţială: 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 şi impersonal, timpul creştin este finit şi personal.

Sfântul Augustin respinge ideea ciclurilor cu argumente stranii. El consideră absurd ca sufletele raţionale să nu-şi amintească a fi trăit toate acele vieţi despre care vorbesc filosofii păgâni; şi crede că e chiar şi mai absurd să postulezi în acelaşi timp înţelepciunea şi eterna reîntoarcere: „Cum poate sufletul nemuritor care a câştigat înţelepciunea să fie supus acestor migraţii neîncetate între o beatitudine iluzorie şi 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: „Suferinţa în infern e asemenea mişcării în cerc." Finit şi personal, timpul creştin este ireversibil. Nu e adevărat, va spune Sfântul Augustin, că vreme de nenumărate epoci Platon va fi condamnat să predea într-o şcoală din Atena, numită Academie, aceleaşi doctrine în faţa aceloraşi elevi: „Doar o dată a murit Hristos pentru păcatele noastre, a înviat apoi din morţi, şi nu va muri din nou."[1] Când a întrerupt ciclurile şi a introdus ideea de timp finit şi ireversibil, creştinismul a accentuat tocmai „alteritatea" timpului; a făcut evidentă acea calitate care face timpul să se rupă de sine însuşi, să se

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

În contrast cu eterogenitatea timpului istoric se găseşte unitatea timpului care urmează tuturor timpurilor. În cadrul eternităţii, contradicţiile sfârşesc, totul se reconciliază, iar prin această punere în acord se atinge perfecţiunea, prima şi cea de pe urmă unitate. Venirea unui prezent etern după Judecata de Apoi înseamnă moartea morţii – moarte a transformării. Afirmarea eternităţii creştine nu e mai puţin 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 întâlneşte un concetăţean, un om nenorocit pe nume Ciacco. După ce prevesteşte noi nenorociri pentru Florenţa – damnaţii au darul clarviziunii – şi 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 trâmbiţi îngereşti cuvântul/ puterii ce-i urăşte-au să-l vestească”, lucru care se va întâmpla la Judecata de Apoi. Dante îşi 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 desăvârşire, cu atât bucuria şi durerea trebuie să fie mai mari. („- Maestre,-am zis, aceste chinuri grele/ după judeţ îşi vor spori tăria?/ Vor fi mai blânde-ori tot atât de rele?// - Adu-ţi în gând, grăi,

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

Trecutul etern al primitivilor, timpul ciclic, absenţa buddhistă, disoluţia contrariilor la Brahma sau în eternitatea creştină: gama concepţiilor 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 puţin, de a micşora schimbarea. Ele pun în faţa pluralităţii timpului real unitatea unui timp ideal, opun alterităţii timpului identitatea unui timp de dincolo de timp. Încercările mai radicale, cum sunt absenţa buddhistă sau ontologia creştină, postulează concepţii în care alteritatea şi contradicţia 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 concepţii. Moştenind timpul nelinear şi ireversibil al creştinismului, ea adoptă opoziţia creştină faţă de ideea ciclurilor, dar, totodată, neagă arhetipul creştin şi afirmă unul nou, care neagă toate ideile şi viziunile referitoare la timp pe care fiinţa umană le-a construit pentru sine. Epoca modernă e prima care preamăreşte schimbarea şi o transformă într-o fundamentare a concepţiilor proprii. Diferenţa, separarea, alteritatea, pluralitatea, noutatea, evoluţia, revoluţia, 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 şi care urmează întotdeauna să vină: acesta este arhetipul nostru.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea, un indian musulman, Mirza Abū Tāleb Khan, a vizitat Anglia. La întoarcere, şi-a scris impresiile. Printre lucrurile care l-au surprins cel mai mult, alături de realizările tehnicii, stadiul de dezvoltare a ştiinţei, arta conversaţiei şi tinerele englezoaice („chiparoase pământene care înăbuşă orice dorinţă de a rămâne la umbra pomilor din Paradis"), găsim ideea de progres: „Englezii au păreri foarte ciudate în legătură cu ceea ce înseamnă perfecţiunea. Ei insistă că aceasta ar fi o calitate ideală bazată în întregime pe comparaţie; 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 perfecţiunea, e posibil ca în epocile viitoare filosofii să privească descoperirile lui Newton cu acelaşi dispreţ cu care noi privim acum stadiul rudimentar al artelor la popoarele primitive."[3] Pentru Abū Tāleb, perfecţiunea noastră este ideală şi relativă. Nu are şi nici nu va dobândi o realitate palpabilă; va fi mereu insuficientă şi incompletă. Perfecţiunea noastră nu este ceea ce este, ci ceea ce va fi. Cei vechi se temeau de viitor şi au inventat formule speciale pentru a-l exorciza; noi ne-am da viaţa ca să-i cunoaştem chipul luminos – un chip pe care nu-l vom vedea niciodată.

2. Revolta viitorului

În cadrul fiecărei societăți, generațiile țes o rețea de repetiţii şi variaţiuni. Într-un fel sau altul, în mod explicit sau tacit, „Cearta dintre antici şi moderni" e reluată în fiecare ciclu, în contextul fiecărei epoci. Sunt tot atâtea „perioade moderne" câte epoci istorice există. Totuşi, nicio societate în afară de a noastră nu s-a autodenumit „modernă". Dacă modernitatea este pur şi simplu o consecinţă a trecerii timpului, să te numeşti 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 şterge totul, alte societăţi au decis să se definească prin intermediul numelui unui zeu, al unei credinţe sau al destinului: Islam, creştinism, Regatul de Mijloc – aceşti termeni se referă la un principiu imuabil sau, cel puţin, la idei şi imagini stabile. Fiecare societate se opreşte asupra acelui nume care va deveni fundamentul său, definindu-se prin această alegere şi afirmându-se în raport cu toate celelalte. Definirea împarte deja lumea în două: creştini şi păgâni, musulmani şi necredincioşi, civilizaţi şi barbari, tolteci şi chichimeci, noi şi alţii. Societatea noastră împarte, de asemenea, lumea în două: modernii opuşi celor vechi. Această împărţire funcţionează şi în interiorul societăţii, unde dă naştere dihotomiei modern / tradiţional, nou / vechi, dar şi în afara ei. Ori de câte ori europenii şi urmaşii lor nord-americani au intrat în contact cu alte culturi şi civilizaţii, le-au numit *înapoiate*. Nu e prima oară când o rasă sau o civilizaţie îşi impune formele asupra altora, dar este,

cu siguranţă, prima dată când una dintre ele se afirmă ca un ideal universal, nu un principiu imuabil, ci schimbarea însăşi. Musulmanii sau creştinii puneau inferioritatea străinului pe seama deosebirii la nivelul credinţei 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 consideraţi inferiori deoarece nu erau moderni. Lumea occidentală s-a autoidentificat cu schimbarea şi timpul, şi nu există nicio modernitate în afară de cea a Occidentului. Cu greu mai găseşti azi barbari, necredincioşi sau arieni; mai degrabă, noii „câini păgâni" pot fi număraţi cu milioanele, dar se numesc „popoare subdezvoltate".

„Subdezvoltat" – acest adjectiv aparţine limbajului anemic şi emasculat al Naţiunilor Unite. Cuvântul nu are un sens exact în domeniul antropologiei şi istoriei; nu e un termen ştiinţific, ci unul birocratic. În ciuda indeterminării sale, sau poate tocmai din cauza ei, este preferat de economişti şi sociologi. Ambiguitatea lui maschează două false idei: prima ia drept cert faptul că există o singură civilizaţie, sau că diferite civilizaţii pot fi reduse la un singur model – civilizaţia occidentală modernă; a doua afirmă că schimbările produse la nivelul societăţilor şi culturilor sunt lineare, progresive şi cuantificabile. Tendinţa de a identifica epoca modernă cu civilizaţia şi pe amândouă cu Occidentul a devenit atât de răspândită, încât mulţi 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 comparaţie cu Hemingway? Desigur, în domeniul ştiinţei există o acumulare de cunoştinţe, iar în acest sens se poate vorbi despre dezvoltare. Dar această acumulare de cunoştinţe nu înseamnă în niciun fel că oamenii de ştiinţă de azi sunt mai „dezvoltaţi" decât cei din trecut. Se poate susţine că, cel puţin, atunci când vorbim despre tehnologie

şi consecinţele ei sociale, conceptul de dezvoltare e justificat. Este însă exact sensul în care conceptul amintit mi se pare echivoc şi periculos. Principiile pe care se bazează tehnologia sunt universale; aplicarea lor, nu. Adoptarea pe negândite a tehnicii nord-americane în Mexic a produs un şir nesfârşit de nenorociri şi o degradare progresivă a modului nostru de viaţă şi a culturii tradiţionale. Această afirmaţie nu e semnul vreunui obscurantism nostalgic; singurii veritabili obscurantişti sunt cei care cultivă superstiţia progresului cu orice preţ. Ştiu că nu putem scăpa; suntem condamnaţi la „dezvoltare", dar lăsaţi-ne să facem această pedeapsă mai puţin inumană.

Dezvoltare, progres, modernitate – când a început era modernă? Printre numeroasele modalităţi în care putem citi marile cărţi 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 puţin modern dintre poeţii tradiţiei noastre. Dante şi Virgiliu trec printr-o uriaşă întindere de pietre funerare arzând; este al şaselea cerc al Infernului, acolo unde se mistuie în flăcări filosofii epicurei şi materialişti. 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 şi apoi, răspunzând la o întrebare a acestuia, spune că până şi 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,/ vedeţi ce-aduce viitoru-n braţă,/ dar nu vedeţi nicicând ceea ce este.// - Vedem, e-adevărat, dar ca prin ceaţă,/ răspunse el, tot ce-i de noi departe,/ cu-atât ne-a hărăzit cerească faţă.// Dar câte sunt sau ni-s aproape foarte/ nu desluşim, căci n-avem precăderea,/ de nu vin alţii veşti de voi să poarte.// De-aceea poţi pricepe că vederea/ pieri-va-n noi când timpul va dispare/ şi 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, sfârşit 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. Şi, de fapt, chiar o altă lume rosteşte aceste înspăimântătoare cuvinte. Tema morţii lui Dumnezeu a devenit un loc comun, dar ideea că porţile 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 mişcare fără de sfârşit înspre viitor; dacă viitorul se închide, timpul se opreşte. Această idee e de nesuportat, de netolerat. Ne răneşte sensibilităţile morale luând în derâdere credinţa noastră în perfectibilitatea speciei, şi ne ofensează spiritul, negându-ne încrederea în evoluţie şi progres. În lumea lui Dante, perfecţiunea e sinonimă cu o stare aflată mai presus de schimbare şi imobilitate, plenitudine a fiinţei. Scos din timpul schimbător şi finit al istoriei, totul rămâne ceea ce este pentru totdeauna. Un asemenea prezent etern mi se pare imposibil şi de neconceput; prezentul este prin definiţie momentan, iar clipa e cea mai pură şi mai intensă formă a timpului. Dacă intensitatea clipei se fixează în durată, suntem puşi în faţa unei imposibilităţi logice care e, de asemenea, un coşmar. Pentru Dante, prezentul fix al eternităţii este culmea perfecţiunii; pentru noi înseamnă damnare, câtă vreme ne plasează într-o stare care, fără să fie moarte, nu este nici viaţă. O împărăţie cu oameni îngropaţi de vii, nu în morminte de piatră, ci în ziduri de secunde îngheţate. Această perfecţiune e o negare a existenţei aşa cum am gândit-o, simţit-o şi iubit-o noi – înţeleasă ca posibilitate perpetuă a fiinţei, mişcare, înaintare spre tărâmul aflat mereu în schimbare al viitorului. Acolo, în viitor, unde fiinţa e o pre-ştiinţă a fiinţei, acolo se află paradisul nostru. Epoca modernă începe în clipa când omul îndrăzneşte să înfăptuiască un act care i-ar fi făcut pe Dante şi pe Farinata

degli Uberti să se înfioare şi să râdă în acelaşi timp: să deschidă porţile viitorului.

Modernitatea este un concept exclusiv occidental, care nu apare în nicio altă civilizaţie. Alte civilizaţii postulează imagini temporale şi arhetipuri pornind de la care e imposibil să se deducă concepţia noastră despre timp, chiar şi ca negaţie. Absenţa buddhistă, fiinţa nediferenţiată a hinduşilor, timpul ciclic al grecilor, chinezilor şi aztecilor, precum şi trecutul arhetipal al omului primitiv nu au nicio legătură cu ideea noastră de timp. Societatea medievală creştină concepea timpul ca pe un proces finit, consecutiv şi ireversibil; după ce timpul va fi fost consumat – sau, după cum spune poetul, când uşa viitorului se va fi închis – va domni un prezent etern. În timpul finit al istoriei, în acel aici şi acum, omul îşi joacă la noroc viaţa eternă. Ideea noastră modernă de timp putea să apară doar în cadrul acestei concepţii a timpului ireversibil; şi putea să apară doar ca o critică a eternităţii creştine. E adevărat, în cultura islamică, arhetipul temporal este analog celui creştin; dar acolo, dintr-un motiv care va deveni evident în scurt timp, critica eternităţii nu putea să apară sub nicio formă. Iar esenţa cea mai profundă a modernităţii e tocmai critica eternităţii: timpul modern este timpul critic.

Istoria înseamnă conflict şi orice societate e sfâşiată de contradicţii sociale, politice şi religioase. Societăţile trăiesc şi mor din cauza lor. Una din funcţiile arhetipului temporal e să ofere o soluţie ideală şi eternă acestor contradicţii şi, astfel, să protejeze societatea în faţa schimbării şi a morţii. Aşadar, 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 şi filosofi. Trecând prin filtrul raţiunii şi criticii, ele devin versiuni, mai mult sau mai puţin bine definite, ale principiului identităţii. Uneori, eliminarea opoziţiilor e radicală: critica buddhistă elimină termenii „eu” şi „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 şi armonizate, aşa cum se întâmplă în filosofia Chinei antice asupra timpului. Posibilitatea ca o contradicţie să explodeze distrugând sistemul este atât intelectuală, cât şi reală. În cazul în care coerenţa logică dispare, societatea îşi vede temelia afectată, deci se năruie. De aici natura închisă şi autosuficientă a acestor arhetipuri, convingerea invulnerabilităţii lor şi rezistenţa lor la schimbare. O societate poate să-şi schimbe arhetipul propriu – să evolueze, eventual, de la politeism la monoteism, sau de la timpul ciclic la timpul finit şi ireversibil al Islamului şi creştinismului – însă arhetipurile nu se schimbă şi nu sunt nici transformate. Singura excepţie de la această regulă universală este societatea occidentală.

Dihotomia creştină rezultă dintr-o dublă moştenire a monoteismului iudaic şi a filosofiei păgâne. Ideea grecilor despre fiinţă – în oricare din variantele ei, de la presocratici la stoicii epicurei şi la neoplatonicieni – e incompatibilă cu concepţia iudaică a unui Dumnezeu personal care a creat universul. Filosofia creştină a fost pe deplin conştientă de această contradicţie. Ea a reprezentat tema sa centrală începând de la părinţii bisericii, iar scolastica a încercat s-o rezolve printr-o ontologie de o subtilitate extraordinară. Epoca modernă a rezultat tocmai din imposibilitatea de a soluţiona această contradicţie. Disputa între raţiune şi revelaţie a împărţit şi lumea arabă, dar acolo victoria a revenit susţinătorilor reveleţiei: moartea filosofiei şi nu, aşa cum s-a întâmplat în Occident, moartea lui Dumnezeu. Triumful eternităţii a închis porţile viitorului, iar identitatea a obţinut o victorie absolută: Allah este Allah. Lumea occidentală a evitat tautologia doar pentru a aluneca în contradicţie.

Epoca modernă a început atunci când conflictul între Dumnezeu şi Fiinţă, raţiune şi revelaţie a fost considerat

insolubil. Invers faţă de cum s-a întâmplat în Islam, raţiunea a câştigat teren în faţa divinităţii. Dumnezeu e unul şi indivizibil (El nu tolerează alteritatea, cu excepţia păcatului ne-fiinţei); în acelaşi timp, însă, raţiunea tinde să se separe de ea însăşi. Ori de câte ori reflectează asupra ei, se împarte în două, ori de câte ori se autocontemplă, descoperă că este *alta*. Raţiunea aspiră la unitate, dar, spre deosebire de divinitate, nu alege nici repaosul, nici nu se identifică cu unitatea; astfel, Sfânta Treime, care combină unitatea şi pluralitatea, e un mister pe care raţiunea nu-l poate pătrunde. Dacă unitatea devine reflexivă, ea devine alta: se percepe pe sine ca alteritate. Situându-se de partea raţiunii, Occidentul s-a condamnat să fie mereu altul şi să se perpetueze doar prin autonegarea constantă.

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

contradicţie, manifestările ameţitoare ale criticii. În trecut, ţelul criticii era adevărul; în epoca modernă, adevărul înseamnă critică. Nu un adevăr etern, ci adevărul schimbării.

Contradicţia societăţii creştine a fost opoziţia între raţiune şi revelaţie, Fiinţa care este concepută ca gândindu-se pe ea însăşi şi Dumnezeu, care e o Fiinţă creatoare. Cea a epocii moderne se dezvăluie în încercările de a construi sisteme întemeiate nu pe un principiu atemporal, ci pe principiul transformării. Hegel şi-a considerat filosofia un remediu pentru separare, pentru despărţire. Dar dacă epoca modernă reprezintă schisma cu societatea creştină, şi dacă propria noastră fundamentare, raţiunea critică, se divide continuu, cum putem fi vindecaţi de această separare fără a ne nega pe noi înşine şi fundamentul nostru? Problema Occidentului a fost cum să adune elementele opuse într-un fel de unitate fără a le elimina. În alte civilizaţii, rezolvarea contradicţiei dintre elementele opuse a fost primul pas spre afirmaţia unificatoare. În lumea catolică, ontologia treptelor fiinţei a oferit, de asemenea, posibilitatea de atenuare a opoziţiilor, până la punctul de a le face să dispară aproape complet. Dialectica promite aceeaşi acţiune în epoca modernă, dar o face prin recursul la paradox – transformând negarea în puntea care uneşte termenii. Dialectica susţine că pune capăt antagonismelor nu reducând, ci acutizând opoziţiile. 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" graţie tocmai negativităţii conceptului. Nu trebuie să fii de acord cu Kant ca să observi că, deşi Hegel avea dreptate, dialectica aboleşte contradicţiile doar pentru a le face să reapară imediat. Ultimul mare sistem filosofic al Occidentului oscilează între delirul speculativ şi raţiunea 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 şi continuatorii lui materialişti, la cealaltă, critica tuturor sistemelor, de la empirism la Nietzsche şi lingvistica modernă sau filosofia analitică. Această opoziţie este raţiunea de a fi a lumii occidentale – originea şi viitoarea sa moarte.

Epoca modernă este o despărţire. Folosesc cuvântul „despărţire" în sensul lui cel mai evident: îndepărtare de ceva, separare a cuiva. Epoca modernă începe ca o ruptură de societatea creştină. Credincioasă originilor sale, ea este o rupere continuă, o despărţire neîncetată; fiecare generaţie repetă actul prin care a fost întemeiată, iar prin această repetare ne negăm şi ne reînnoim deopotrivă. Separarea ne uneşte cu mişcarea originară a societăţii noastre, şi tot ea ne întoarce asupra noastră. Ca şi 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 înşine în alteritate, ne găsim acolo, şi, îndată ce ne contopim cu cel pe care l-am creat şi care e doar propria noastră reflectare, ne rupem de această apariţie fantomatică şi alergăm din nou în propria-ne căutare, urmărindu-ne propria umbră. Mişcarea aceasta neîntreruptă înainte, mereu înainte – înspre ceea ce nu cunoaştem – o numim progres.

Ideea noastră de timp ca schimbare continuă nu doar că se desparte de arhetipul creştin al Evului Mediu, ci este şi o nouă combinare a elementelor sale: timpul orizontal, de la Căderea lui Adam la Judecata de Apoi, şi prezentul etern care urmează. Primul element, timpul finit, devine aproape timpul infinit al evoluţiei naturale şi al istoriei, dar reţine două calităţi: este irepetabil şi secvenţial. Epoca modernă respinge timpul ciclic în acelaşi mod tranşant în care l-a respins şi 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, perfecţiunea întruchipată în eternitate, devine un atribut al istoriei. În felul

acesta, pentru întâia oară, accentul este pus pe schimbare. Fiinţele şi lucrurile nu ating adevărata plenitudine a realităţii şi a perfecţiunii 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 perfecţiune. Prin forţa propriei sale logici, epoca modernă a accentuat nu realitatea efectivă a fiecărui om, ci realitatea ideală a societăţii şi a speciei. Dacă acţiunile şi realizările omului încetează să mai aibă semnificaţie religioasă, ele primesc o tentă supraindividuală; anterior, semnificaţia lor era, în primul rând, istorică şi socială. Această subminare a valorilor creştine a însemnat şi o convertire. Timpul uman nu se mai roteşte în jurul soarelui nemişcat al eternităţii; în schimb, postulează o perfecţiune în cadrul istoriei, nu în afara ei. Specia, nu individul, e subiectul acestei noi perfecţiuni; ea poate fi dobândită nu prin contopirea cu Dumnezeu, ci prin participarea la acţiunea terestră, istorică. Perfecţiunea, privită de scolastică drept un atribut al eternităţii, este inclusă în timp; prin urmare, viaţa contemplativă văzută ca idealul uman cel mai înalt este respinsă, afirmându-se suprema valoare a acţiunii temporale. Soarta omului nu se mai află în contopirea cu Dumnezeu, ci cu istoria. Munca înlocuieşte pocăinţa, progresul, îndurarea; iar politica, religia.

Epoca modernă se consideră revoluţionară. La multe niveluri, aşa şi este; primul şi cel mai evident e cel semantic: lumea modernă a modificat sensul cuvântului *revoluţie*. Înţelesului de bază – rotaţia corpurilor cereşti, a astrelor – i s-a adăugat altul, astăzi mai uzual: o rupere violentă de vechea ordine şi instituirea uneia noi, mai corectă sau mai raţională. Rotaţia astrelor era o manifestare vizibilă a timpului circular; prin noul ei înţeles, revoluţia a devenit cea mai perfectă expresie a timpului secvenţial, linear şi ireversibil. Primul sens implica eterna reîntoarcere a trecutului; ultimul, distrugerea trecutului şi construirea unei noi societăţi. Însă cel dintâi nu a dispărut cu

desăvârşire; el suferă încă o transformare. În accepţiunea modernă, revoluţia exprimă cu maximă coerenţă conceptul de istorie înţeles ca transformare inevitabilă şi progres. Dacă societatea se opreşte din dezvoltare şi stagnează va izbucni o revoluţie. Dacă revoluţiile sunt necesare, istoria este învestită cu necesitatea timpului ciclic. Acesta este un mister la fel de insolubil ca cel al Sfintei Treimi, câtă vreme revoluţiile sunt expresii ale timpului ireversibil şi, deci, manifestări ale raţiunii critice. Ambiguitatea sensului revoluţiei descoperă urmele mitice ale timpului ciclic şi urmele geometrice ale criticii, cea mai mare vechime şi ultima noutate. Este destin şi este libertate.

Marea schimbare revoluţionară a fost revolta viitorului. În societatea creştină, viitorul se afla ca sub o ameninţare a pedepsei cu moartea, căci triumful prezentului etern venind după Judecata de Apoi însemna sfârşitul viitorului. Epoca modernă inversează termenii. Dacă omul e istorie şi se realizează doar în istorie, dacă istoria e timp privind înainte, iar viitorul e locul destinat perfecţiunii, dacă perfecţiunea e relativă în relaţie cu viitorul şi absolută în raport cu trecutul – atunci viitorul devine centrul triadei temporale. Este asemenea unui magnet pentru prezent, dar este şi piatra de încercare pentru trecut. Este etern ca şi prezentul imobil al creştinismului. Deşi viitorul nostru reprezintă o proiecţie a istoriei, el este situat dincolo de istorie, departe de schimbare şi soartă. Asemenea eternităţii creştinilor, se află de cealaltă parte a timpului; viitorul nostru e în mod simultan proiecţie a timpului secvenţial, dar şi negare a lui. Omul modern este împins spre viitor cu aceeaşi violenţă cu care creştinii erau mânaţi spre paradis sau infern.

Eternitatea creştină reprezenta soluţia tuturor contradicţiilor şi suferinţelor, sfârşitul istoriei şi al timpului; viitorul nostru, deşi depozitar al perfecţiunii, nu e nicidecum un loc al odihnei, şi niciun sfârşit; din contră, e un început continuu, o permanentă mişcare înainte. Viitorul nostru este

un paradis / infern: paradis pentru că e un tărâm al aspiraţiei, infern, pentru că e spaţiul nemulţumirii. Dintr-un punct de vedere, perfecţiunea noastră este întotdeauna relativă; din altul, e irealizabilă şi intangibilă. Viitorul, ţara făgăduită a istoriei, este un domeniu inaccesibil. Putem aplica propriului nostru arhetip temporal critica pe care lumea modernă o face eternităţii creştine şi pe care creştinismul a ajuns s-o aplice timpului circular al Antichităţii. Supraevaluarea schimbării implică supraevaluarea viitorului: un timp care nu există.

Este modernă literatura modernă? Modernitatea ei e ambiguă: conflictul între poezie şi lumea modernă a început odată cu preromanticii şi continuă şi azi. Voi încerca să analizez acest conflict nu în întreaga sa evoluţie – nu sunt istoric literar –, ci accentuând momentele şi operele care îl evidenţiază 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 disertaţie detaşată, ci o explorare a originilor mele, o încercare de autodefinire. Reflecţiile mele ţin 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 vădeşte cu impresionantă claritate în concepţia noastră despre timp. Creştinismul postula abolirea viitorului, concepând eternitatea ca loc al perfecţiunii. Modernitatea începe ca o critică a eternităţii creştine. Critica ei recombina elementele întruchipate în ideea creştină de timp; valorile cerului şi infernului au fost transferate pe pământ şi 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: evoluţia şi revoluţia. Ambele înseamnă acelaşi lucru: progres; ambele sunt istorie şi pot fi datate.

Negarea critică cuprinde atât arta, cât şi literatura: valorile artistice sunt privite ca fiind separate de cele religioase. Literatura îşi proclamă independenţa: poeticul, artisticul, frumosul ajung să fie valori autosuficiente. Independenţa valorilor artistice a condus la conceptul de artă ca *obiect* care, la rândul lui, a dus la o dublă invenţie: critica de artă şi muzeele. Şi în sfera literară modernitatea s-a exprimat prin cultul pentru „obiect": poemul, romanul, teatrul. Această orientare a început în Renaştere şi s-a accentuat în secolul al XVII-lea, însă numai pe măsură ce ne apropiem de epoca noastră poeţii devin pe deplin conştienţi de natura acestei idei: scrierea unui poem presupune construirea unei realităţi 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 şi examinată îndeaproape. În multe dintre operele sale cele mai violente şi mai caracteristice – să ne gândim la tradiţia ce merge de la romantici la suprarealişti – literatura modernă a respins cu fervoare epoca modernă. Prin alta din tendinţele ei cele mai constante, cuprinzând romanul şi, de asemenea, poezia lirică – cea care culminează în opera unui Mallarmé sau a unui Joyce – literatura noastră e şi o critică pasionată şi autocuprinzătoare a ei înseşi. Critică a subiectului literaturii: societatea burgheză şi valorile ei; critică a literaturii ca obiect: limbajul şi sensurile sale. În ambele moduri, literatura modernă se neagă pe sine şi, făcând acest lucru, îşi afirmă şi îşi confirmă modernitatea.

Dacă literatura modernă începe ca o critică a modernităţii, figura în care acest paradox îşi găseşte întruparea deplină este Rousseau. În opera lui, era care începe – epoca progresului, a invenţiilor şi a dezvoltării economiei capitaliste – descoperă una dintre bazele sale şi, în

același 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; violenţele lui sunt intelectuale, iar pasiunea lui reală e pentru critică. Nu e tulburat de posturile corpurilor, ci de rigoarea şi strălucirea dialecticii lor. Erotismul celorlalţi filosofi libertini ai secolului al XVIII-lea nu este atât de nemărginit ca al lui Sade, însă nu e la fel de rece şi de raţional. Este filosofie, nu pasiune. Conflictul continuă înspre vremurile noastre: D. H. Lawrence şi Bertrand Russell au luptat cu puritanismul anglo-saxon, dar fără îndoială că Lawrence a considerat cinică atitudinea lui Russell faţă de trup, iar cel de-al doilea a considerat-o iraţională pe a lui Lawrence. Aceeaşi contradicţie există între suprarealişti şi susţinătorii libertăţii sexuale. Pentru suprarealişti, libertatea sexuală era sinonimă cu imaginaţia şi pasiunea, în timp ce pentru ceilalţi, ea reprezintă doar o soluţie raţională la problema relaţiilor fizice între sexe. Georges Bataille credea că încălcarea regulilor este condiţia, chiar esenţa erotismului; noua morală sexuală consideră că, dacă interdicţiile sunt anulate sau atenuate, această „încălcare" erotică va dispărea sau se va diminua. Blake formula problema în felul următor: „Amândoi citim Biblia zi şi noapte/ Dar tu vezi negru acolo unde eu văd alb."[5]

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

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

Nostalgia modernă pentru un timp originar şi pentru umanitatea împăcată cu Natura este o atitudine diferită radical de concepţiile precreştine. Deşi, asemenea lumii păgâne, ea postulează existenţa unei vârste de aur dinaintea istoriei, această epocă nu corespunde viziunii ciclice asupra timpului. Întoarcerea la vârsta cea fericită va fi nu rezultatul revoluţiei astrelor, ci al revoluţiei înfăptuite de oameni. Trecutul nu se întoarce: oamenii îl inventează în mod voluntar şi deliberat şi îl includ în istorie. Trecutul revoluţiilor e o formă pe care şi-o asumă viitorul. Păgânii credeau într-o Soartă impersonală; modernii cred în libertate, care e moştenitoarea directă a creştinismului. Misterul care-l obseda pe Sfântul Augustin – cum să împace libertatea umană şi atotputernicia divină – a îngrijorat oamenii încă din secolul al XVIII-lea. Până în ce punct ne marchează istoria şi până unde îşi poate omul croi un drum care să-i schimbe acesteia cursul? La paradoxul necesităţii şi libertăţii mai trebuie adăugat unul: critica societăţii moderne îmbracă forma unui act de violenţă. Revoluţia este critică transpusă în faptă. În acelaşi timp, revoluţia înseamnă reînnoirea pactului originar între egali, restaurarea unui timp anterior istoriei şi inegalităţii. Această restaurare implică o negare a istoriei, deşi o asemenea negare va avea loc prin intermediul unui act eminamente istoric: critica transformată în acţiune revoluţionară. Întoarcerea la timpul primordial dinaintea

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

Poezia modernă, încă de la naşterea sa şi până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, a întruchipat o astfel de critică a criticii. Din acest motiv, ea îşi caută fundamentarea pe un principiu atât premergător, cât şi opus modernităţii. Acest principiu, indiferent în faţa schimbării şi a succesiunii temporale, este reprezentat de începutul începuturilor descris de Rousseau, dar şi de Adam al lui William Blake, de viziunea lui Jean Paul, de analogia lui Novalis, de copilăria lui Wordsworth, de imaginaţia lui Coleridge. Poezia modernă se afirmă pe sine ca expresie a acestui principiu şi se consideră drept cuvântul originar de întemeiere. Poezia este limbajul prim al societăţii, înaintea tuturor revelaţiilor religioase; în acelaşi timp, e limbaj al istoriei şi al schimbării: revoluţia. Principiul poeziei este social şi, deci, revoluţionar: e întoarcerea la pactul iniţial, dinaintea inegalităţii. Este individual şi aparţine fiecărui bărbat şi fiecărei femei; este recucerirea inocenţei primordiale. Se opune atât epocii moderne, cât şi creştinismului; este, de asemenea, şi o confirmare a timpului istoric al lumii moderne (revoluţia), dar şi a timpului mitic creştin (inocenţa iniţială). Tema instituirii unei alte societăţi este una revoluţionară, care plasează în viitor timpul începuturilor; restauraţia inocenţei primordiale este o temă religioasă, care pune trecutul înaintea Căderii în prezent. Istoria poeziei moderne este aceea a oscilaţiei între tentaţia revoluţionară şi ispita religioasă.

3. „Copiii de lut...”

Cel puţin jumătate din istoria poeziei moderne este povestea fascinaţiei pe care poeţii au simţit-o în faţa sistemelor modelate de raţiunea critică. A „fascina” înseamnă în acest context a vrăji, a deruta – şi a înşela. Aşa cum se întâmplă în cazul romanticilor germani, respingerea a urmat în mod inevitabil atracţiei. Această grupare e considerată în mod obişnuit catolică şi monarhistă, ostilă Revoluţiei Franceze. Totuşi, majoritatea membrilor ei au privit cu entuziasm şi simpatie mişcarea revoluţionară. Într-adevăr, convertirea lor la catolicism şi la absolutismul monarhic a fost în egală măsură consecinţa ambiguităţii romantismului – mereu sfâşiat între două extreme – precum şi a naturii dilemei istorice cu care s-a confruntat această generaţie. Revoluţia Franceză a avut două faţete: ca mişcare revoluţionară, ea a oferit naţiunilor europene o viziune universală asupra omului şi o nouă concepţie asupra societăţii şi Statului; ca mişcare naţională, a susţinut expansionismul francez în afara ţării, iar în interior, politica de centralizare începută de Richelieu. Războaiele împotriva Consulatului şi Imperiului au fost atât mişcări de eliberare naţională, cât şi lupte pentru apărarea absolutismului monarhic. De exemplu, liberalii spanioli care au colaborat cu francezii erau loiali ideilor lor politice, dar neloiali faţă de propria patrie, în vreme ce alţi spanioli au fost nevoiţi să se resemneze şi să combine cumva cauza independenţei spaniole cu aceea a nefericitului rege Ferdinand al VII-lea şi a Bisericii.

În afara problemelor politice, atitudinea romanticilor germani era departe de a fi una conservatoare. Hölderlin este exemplul cel mai la îndemână (deşi, ca şi Blake, el nu e un romantic în sens strict şi din aceleaşi motive: cronologic, amândoi premerg romantismul şi trec dincolo de el, pentru a fi actuali şi astăzi). În zilele tumultuoase ale Primei Coaliţii împotriva Republicii Franceze (iunie 1792), el i-a scris surorii sale: „Roagă-te ca revoluţionarii să-i învingă pe austrieci, căci altfel prinţii aflaţi la conducere vor abuza îngrozitor de puterea lor. Crede-mă şi 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 dispreţuitor poetul în altă scrisoare. Tema romanului lui Hölderlin, *Hyperion*, este dublă: iubirea pentru Diotima e inseparabilă de înfiinţarea unei comunităţi a oamenilor liberi. Punctul de întâlnire între dragostea pentru Diotima şi dragostea pentru libertate e poezia. Lupta lui Hyperion pentru libertatea ţării sale e, în egală măsură, şi efortul de a pune bazele unei societăţi libere, iar înfiinţarea acestei comunităţi idilice reprezintă, implicit, o întoarcere la Grecia antică. Poezia şi istoria, limbajul şi comunitatea, poezia ca frontieră între vorbirea divină şi cea umană – aceste opoziţii au devenit temele centrale ale liricii moderne.

Visul unei comunităţi libere şi egalitariste, moştenit de la Rousseau, reapare în scrierile primilor romantici germani, pus din nou în legătură cu iubirea, însă acum acesta are forme mai violente şi mai radicale de manifestare. Aceşti artişti înţelegeau dragostea ca pe o depăşire a barierelor sociale, şi preamăreau femeia nu ca obiect erotic, ci şi ca subiect erotic. Novalis vorbea despre un comunism poetic, prefigurând o societate în care atât consumul, cât şi 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 şi mai de durată tendinţe ale literaturii moderne: gustul pentru sacrilegiu şi blasfemie, pentru straniu şi grotesc, apropierea între locul comun şi elementul supranatural, pe scurt, dragostea pentru ironie, marea invenţie a romanticilor. Exact această ironie – în accepţiunea pe care Schlegel o dă termenului, de apreciere a contradicţiei ce există în fiecare dintre noi şi de conştiinţă clară a acestei contradicţii – este cea care hrăneşte şi apoi distruge romantismul german. Aceasta a fost prima şi cea mai îndrăzneaţă dintre revoluţiile poetice, cea dintâi care a explorat zonele profunde ale visului, gândirii inconştiente şi erotismului. Ea a fost şi prima care a transformat nostalgia pentru trecut într-un program estetic şi politic.

Romanticii englezi oferă un exemplu similar. Ca studenţi la Cambridge, Southey şi Coleridge au emis ideea Pantisocratiei, văzută ca o societate liberă, egalitaristă, comunistă, care ar fi urmat să combine „inocenţa epocii patriarhale” cu „rafinamentele Europei moderne”. Tema revoluţionară a unui comunism liberal şi cea religioasă a regăsirii inocenţei originare erau, în felul acesta, perfect îngemănate. Coleridge şi 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! Mulţi ani după aceea, Southey a fost vizitat la reşedinţa sa din Districtul Lacurilor de tânărul Shelley şi de prima sa soţie, 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 Franţa în 1790. După un an, pe când avea douăzeci şi unu de ani şi tocmai

plecase de la Cambridge, entuziasmul pentru Republică l-a purtat iarăşi în Franţa, unde a rămas doi ani, mai întâi stând la Paris, iar apoi la Orléans. Era susţinător al girondinilor. Acest amănunt, alături de oroarea sa faţă de teroarea revoluţionară, explică de ce îi displăceau iacobinii, pe care îi numea „tribul lui Moloh". Asemenea multor scriitori ai secolului XX confruntaţi cu tumultul Revoluţiei din Rusia, Wordsworth s-a situat de partea uneia dintre grupările care încercau să pună stăpânire pe Revoluţia 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 şi unul dintre cei mai pompoşi autori ai întregului veac – el descrie unul din cele mai fericite momente din viaţa sa. Este vorba despre o zi petrecută într-un oraş de pe ţărmul mării, unde „tot ce vedeam sau simţeam/ Era doar blândeţe şi pace", iar poetul aude un călător de curând întors din Franţa spunând: „Robespierre a murit." El nu simte mai puţină antipatie nici pentru Bonaparte şi, în acelaşi text poetic, relatează cum, atunci când a aflat că Papa l-a încoronat pe Napoleon, a simţit că acesta era „oprobriul de pe urmă, când vedem un popor/ ... învăţând de la câine/ Să se întoarcă unde a vărsat."

Confruntat cu dezastrele istoriei şi „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, aşa cum probabil că nimeni nu a mai văzut înainte sau după el, nu e o lume fantastică, ci realitatea aşa cum este ea: copacul, stânca, râul, totul stabil, de neclintit, întemeindu-se pe propria realitate într-un fel de imobilitate care nu neagă mişcarea. Aceste blocuri de timp viu, spaţii plutind lent în faţa ochiului minţii, sunt o viziune a *celuilalt* timp, un timp diferit de timpul istoriei cu regii şi popoarele ei înarmate, cu consiliile revoluţionare şi preoţii însetaţi de sânge, cu ghilotine şi 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 crescânde 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 acelui „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 citǎm cazul lui Maiakovski, Pasternak, Mandelştam sau al atâtor altor poeţi şi artişti ruşi; polemicile suprarealiştilor cu Internaţionala a Treia; amărăciunea lui César Vallejo, sfâşiat între loialitatea faţă de poezie şi loialitatea faţă de Partidul Comunist; controversele privind „realismul socialist" şi – dar de ce să mai continuăm? Poezia modernă a fost şi este o pasiune revoluţionară, dar pasiunea aceasta a fost una nefericită. A fost marcată deopotrivă de atracţie şi respingere; şi nu filosofii, ci revoluţionarii au fost aceia care au alungat poeţii din republica lor. Motivul respingerii este acelaşi cu al atracţiei: atât revoluţia, cât şi poezia încearcă să distrugă prezentul, timpul istoriei care e unul al inegalităţii, şi să instaureze *celălalt* timp. Dar timpul poeziei nu este cel al revoluţiei, timp datat al raţiunii critice, viitor al Utopiilor; este timpul dinaintea timpului, timpul acelei „vie antérieure" ce reapare în privirea eternă a copilului.

Ambiguitatea poeziei faţă de raţiunea critică şi întrupările sale istorice este o faţă a medaliei; cealaltă este ambiguitatea faţă de creştinism. Din nou, atracţie şi respingere. Aproape toţi marii romantici, moştenitori ai ideilor lui Rousseau şi ai deismului secolului al XVIII-lea, erau orientaţi înspre religie, dar care era adevărata credinţă a lui Hölderlin, Blake, Coleridge, Hugo, Nerval? S-ar putea pune această întrebare şi în legătură cu aceia care s-au declarat în mod deschis nereligioşi. 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 disoluţie a creştinismului; m-a rănit... îl voi distruge şi eu în taină."[7] Aceasta este o exprimare stranie pentru un ateu şi-l prefigurează pe Nietzsche din ultimii săi ani. Respingere a religiei şi dragoste pentru religie: fiecare poet îşi inventează propria mitologie, şi fiecare mitologie reprezintă un amestec de credinţe diferite, mituri redescoperite şi obsesii personale.

Hristos al lui Hölderlin este o zeitate solară, iar în acel enigmatic poem numit *Unul şi singurul*, Isus se transformă în fratele lui Hercule şi al lui Dionysos care „a înhămat la carul său tigri şi s-a îndreptat spre Indus." Fecioara din poemele lui Novalis e deopotrivă mama lui Hristos şi Noaptea precreştină, logodnica sa Sophie şi Moartea. Aurélia lui Nerval este Isis, Pandora şi actriţa Jenny Colon, pasiunea sa nefericită. Religiile şi iubirile romanticilor sunt erezii, sincretisme, apostazii, blasfemii, convertiri. Ambiguitatea romantică are două tonuri în sensul muzical al cuvântului: ironia, care introduce negarea subiectivităţii în domeniul obiectivităţii; şi suferinţa, care picură un strop de nimicnicie în deplinătatea fiinţei. Ironia revelează dualitatea a ceea ce păruse întreg, sfâşierea în ceea ce este identic, cealaltă faţă a raţiunii; ea reprezintă distrugerea principiului identităţii. Suferinţa arată că existenţa e goală, că viaţa înseamnă moarte, că raiul este un deşert; e scurtcircuitare a religiei.

Moartea lui Dumnezeu este o temă romantică. Nu e filosofică, ci religioasă: în ceea ce priveşte raţiunea, 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 raţionament e valabil doar din punctul de vedere al monoteismului şi al timpului rectiliniu şi ireversibil al Occidentului. Anticii ştiau că zeii sunt muritori; ei erau manifestări ale timpului ciclic şi, în felul acesta, se puteau însufleţi, apoi puteau muri. De-a lungul ţărmurilor Mediteranei, marinarii auzeau noaptea o voce care spunea „Pan a murit", iar această voce care anunţa moartea zeului aducea, de asemenea, şi vestea învierii sale. O legendă Nahuatl relatează cum Quetzalcoatl părăseşte Tula; şi se transformă în steaua cea dublă, Luceafărul de dimineaţă şi de seară; iar într-o bună zi se va întoarce pentru a-şi lua înapoi moştenirea. Dar Hristos a venit pe pământ o singură dată, deoarece fiecare eveniment din istoria sacră a creştinismului e unic şi nu se va repeta. Dacă cineva spune

„Dumnezeu a murit", anunţă un fapt irepetabil: Dumnezeu a murit pentru totdeauna. În cadrul timpului înţeles ca progresie lineară şi ireversibilă, moartea lui Dumnezeu este de neconceput, căci moartea lui Dumnezeu deschide porţile oricărei posibilităţi şi pe cele ale iraţionalului. Există un dublu răspuns la această provocare: ironia, umorul, paradoxul intelectual; şi, de asemenea, paradoxul poetic, imaginea. Ambele apar la toţi romanticii. Predilecţia pentru grotesc, oribil, straniu, sublim şi bizar; estetica contrastelor; pactul între râs şi lacrimă, proză şi poezie, agnosticism şi credinţă; schimbările bruşte de dispoziţie, antichităţile – tot ceea ce îl transformă pe orice poet romantic într-un Icar, un Satan sau un clovn este în mod esenţial suferinţă şi ironie. Deşi sursa fiecăreia dintre aceste atitudini este religioasă, avem de-a face cu un soi ciudat şi contradictoriu de religie, câtă vreme constă tocmai în conştiinţa faptului că religia este goală de sens. Religiozitatea romantică e nereligioasă, ironică. Nereligiozitatea romantică e religioasă, chinuitoare.

Tema morţii lui Dumnezeu, în acest sens religios / nereligios, apare pentru prima dată, cred, la Jean Paul Richter. În opera acestui mare precursor fuzionează toate direcţiile şi tendinţele ce se vor afirma în poezia şi romanul secolelor XIX şi XX: onirismul, umorul, teama, amestecul genurilor, literatura fantastică alăturată realismului şi realismul pus alături de speculaţia 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 excelenţă, aşa cum fusese Virgiliu pentru Evul Mediu. Astfel, atunci când Jean Paul aduce această veste prin intermediul cuvintelor poetului englez, el profetizează ceea ce toţi romanticii vor afirma mai târziu: poeţii sunt clarvăzători şi prooroci prin care vorbeşte 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 tărâmurile, 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 şi acea furtună eternă într-un peisaj ce nu-şi găseşte pacea reprezintă prin excelenţă imaginea hazardului. În acest univers lipsit de legi, în această lume ce pluteşte la voia întâmplării, pe fondul acestei viziuni groteşti a cosmosului, „eternitatea apasă greu asupra haosului şi atunci când îl consumă e şi ea, la rândul ei, anihilată."[8] Avem în faţă „Natura căzută" a creştinilor, însă relaţia dintre Dumnezeu şi lume s-a inversat. Nu lumea scăpată din mâna lui Dumnezeu se exilează în nimicnicie, ci Dumnezeu însuşi este cel care alunecă în abisul morţii. Aceasta e o blasfemie îngrozitoare, expresie a ironiei şi spaimei deopotrivă. Filosofia concepea o lume guvernată nu de un creator, ci de o ordine raţională; pentru Jean Paul, orice întâmplare e consecinţa morţii lui Dumnezeu. Universul este haotic deoarece nu are niciun creator. Ateismul lui Jean Paul e religios şi se opune ateismului filosofilor, căci înlocuieşte imaginea lumii ca mecanism cu aceea a unei lumi zbuciumate, aflate de-a pururi în chinurile morţii şi, totuşi, niciodată stingându-se. În sfera existenţială, starea universală este aceea de orfan. Şi primul, Marele Orfan, nu este altul decât Hristos. *Visul* i-a scandalizat pe filosofi şi pe preoţi în egală măsură, la fel pe atei şi pe credincioşi.

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

l'autel où je suis la victime" („Nu-i nimeni, numai eu stau: jertfă-n paraclis, lipseşte Dumnezeu, s-a dus!" Traducere: Leonid Dimov), din primul sonet aduce în prim plan o temă inexistentă la Jean Paul şi pe care sonetul următor o desăvârşeşte chiar în ultimul vers. Este tema eternei reîntoarceri, ce va apărea cu o inegalată intensitate şi luciditate la Nietzsche, din nou asociată cu cea a morţii 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 puţine în comun cu Dumnezeul creştin. Hristos al lui Nerval este un Icar, un Faeton, un Attis frumos şi rănit pe care Cybele îl readuce la viaţă. Pământul e otrăvit de acest sânge preţios, Olimpul se prăbuşeşte în abis, iar Caesar întreabă oracolul lui Jupiter Ammon: „Cine este noul zeu?" Oracolul tace, deoarece singurul care poate să desluşească misterul lumii este acela care i-a însufleţit pe copiii mlaştinii, „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 însufleţeşte pe Adam cel din ţărână este Tatăl, Creatorul, tocmai Dumnezeu cel absent de la altarul jertfei lui Hristos („Mort Dumnezeu! Gol cerul.../ Plângeţi! Copii, voi nu mai aveţi tată...").[10] După un secol şi jumătate, Fernando Pessoa se va afla în faţa aceleiaşi 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 şi el căderea; chiar Creator, era el însuşi creatură."

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

experienţă psihică amintind drumul negării ales de mistici. E acea „noapte întunecată” în care ne simţim părăsiţi, abandonaţi într-o lume ostilă sau indiferentă, vinovaţi fără de vină şi inocenţi în afara inocenţei. Totuşi, există o diferenţă esenţială: e o noapte fără sfârşit, creştinism lipsit de Dumnezeu. În acelaşi timp, moartea lui Dumnezeu trezeşte în imaginaţia poetică un simţ al istorisirii mitice, şi 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 creştine într-un mit păgân. Un păgânism incomplet, un păgânism creştin, pătruns de teamă în faţa căderii în contingent.

Aceste două experienţe, creştinismul lipsit de Dumnezeu şi creştinismul păgân, au fost elementele de bază ale poeziei şi literaturii occidentale în general, începând cu epoca romantică. În ambele cazuri, avem de-a face cu o dublă transgresare. Moartea lui Dumnezeu converteşte ateismul filosofilor în experienţă religioasă şi în mit; la rândul ei, această experienţă îşi neagă propria origine: mitul e gol, un joc al reflecţiilor asupra conştiinţei însingurate a poetului, căci pe altar nu este nimeni, nici măcar Hristos victima. Spaimă şi ironie: confruntată cu timpul viitor al raţiunii critice şi al revoluţiei, poezia afirmă timpul discontinuu al simţirii şi imaginaţiei, timpul primordial. În faţa eternităţii creştine, ea afirmă moartea lui Dumnezeu, căderea în contigent şi multitudinea de zei şi mituri. Dar fiecare dintre aceste negaţii se întoarce împotriva ei: timpul imaginaţiei nu este un timp mitic, ci unul revoluţionar; moartea lui Dumnezeu nu este o temă filosofică, ci una religioasă, un mit. Poezia romantică e revoluţionară nu în sensul, ci tocmai împotriva sensului revoluţiilor 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 şi Herder au arătat că limbajul răspunde mai degrabă nevoilor emoţionale ale omului decât celor spirituale; nu foamea, ci iubirea, frica sau uimirea ne-au făcut să vorbim. Primul crez al umanităţii au fost poemele. Fie că avem de-a face cu vrăji, litanii, mituri sau rugăciuni, imaginaţia poetică se află în ele de la începuturi. Fără imaginaţie poetică n-ar exista mituri sau Sfintele Scripturi; în acelaşi timp, şi tot de la începuturi, religia a confiscat produsele imaginaţiei poetice pentru propriile ei scopuri. Farmecul miturilor nu constă în natura lor religioasă – aceste credinţe nu sunt ale noastre – ci în faptul că în ele istorisirea poetică transfigurează lumea şi realitatea. Una dintre funcţiile de bază ale poeziei este de a arăta cealaltă faţetă a lumii, minunile vieţii de fiecare zi: nu o irealitate poetică, ci realitatea prodigioasă a universului. Religia îşi însuşeşte aceste viziuni, transformă produsele imaginaţiei în credinţe, iar credinţele în sisteme. Dar chiar şi atunci poetul dă formă perceptibilă ideilor religioase, le transpune în imagini şi le însufleţeşte: cosmogoniile şi genealogiile sunt poeme, Sfintele Scripturi au fost scrise de poeţi. Într-adevăr, poetul e geograful şi istoricul paradisului şi al infernului: Dante descrie organizarea şi locuitorii lumii de dincolo; Milton relatează adevărata istorie a Căderii.

Critica religiei întreprinsă de filosofia secolului al XVIII-lea a distrus creştinismul ca bază a societăţii. Fragmentarea eternităţii în timp istoric a făcut posibil ca poezia să se autoconsidere drept veritabilul fundament al societăţii. Poezia era concepută ca adevărata religie şi cunoaştere. Biblia, Evangheliile şi Coranul au fost denunţate de filosofi ca texte demodate şi pure invenţii. În acelaşi timp, până şi materialiştii au admis că aceste poveşti se aflau în poesia unui adevăr poetic. Căutând o fundamentare care să premeargă religiei revelate sau naturale, poeţii şi-au găsit aliaţii printre filosofi. Influenţa lui Kant a fost decisivă în cea de-a doua fază a gândirii lui Coleridge. Filosoful german

demonstrase că între datele raţiunii şi înţelegere, între particular şi universal, „imaginaţia productivă” acţiona ca intermediar. Cu ajutorul ei, subiectul se depăşea pe sine însuşi: imaginaţia proiecta şi prezenta înţelegerii elementele raţiunii. Imaginaţia este condiţia obligatorie a cunoaşterii: fără ea nu poate exista nicio legătură între percepţie şi judecată. Pentru Coleridge, imaginaţia nu reprezintă doar condiţia necesară a oricărei cunoaşteri, ci este, de asemenea, facultatea ce transformă ideile în simboluri şi simbolurile în prezenţe. Imaginaţia e „o formă a Fiinţei”: nu mai este doar cunoaştere, ci şi înţelepciune. Coleridge considera că nu e nicio diferenţă între imaginaţia poetică şi revelaţia religioasă, exceptând faptul că cea din urmă este istorică şi în schimbare, în timp ce poeţii (câtă vreme sunt poeţi, indiferent ce credinţă 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 umanităţii”.[11] Există multe asemenea citate, toate având acelaşi înţeles: poeţii romantici au fost cei dintâi care au afirmat prioritatea istorică şi spirituală a poeziei în faţa religiei oficiale şi a filosofiei. Pentru ei, cuvântul poetic este cuvântul întemeietor. În această afirmaţie îndrăzneaţă se găsesc rădăcinile heterodoxiei poeziei moderne în faţa religiilor şi deopotrivă a oricărei ideologii.

În figura lui William Blake sunt concentrate toate contradicţiile primei generaţii de romantici; ele culminează într-o expresie ce depăşeşte romantismul. A fost Blake cu adevărat romantic? Preamărirea naturii, una din caracteristicile poeziei romantice, nu apare în opera sa. El considera eternă lumea imaginaţiei, şi finită şi temporară lumea generaţiei. Prima era mentală, iar cealaltă, o „oglindă vegetală” care ne distorsionează viziunea. Aceste idei par să-l apropie de gnostici, dar admiraţia sa în faţa trupului şi exaltarea dorinţei şi plăcerii erotice („mai repede să ucizi un

copil în leagăn decât să nutreşti dorinţe neîmplinite") îl pun în opoziţie cu tradiţia neoplatonică. Era creştin? Hristosul lui nu e cel creştin, ci un Tiţian gol, cufundat în marea strălucitoare a energiei erotice, un demiurg pentru care a imagina şi a îndeplini, dorinţa şi satisfacerea ei sunt unul şi acelaşi lucru. Hristosul său aminteşte de Satan; trupul uriaş al acestuia, asemenea unui nor gigantic luminat de fulgere, e acoperit cu literele arzătoare ale sentinţelor Infernului.

În primii ani ai Revoluţiei Franceze, Blake se plimba pe străzile Londrei, purtând pe cap boneta frigiană de un roşu sângeriu. Entuziasmul lui politic s-a risipit rapid, dar nu şi ardoarea imaginaţiei sale, deopotrivă libertină şi eliberatoare:

> „Toate Bibliile sau codurile sacre au fost cauzele următoarelor greşeli: 1. Aceea că Omul are două adevărate principii ale existenţei: trupul şi sufletul. 2. Aceea că Energia, numită Rău, vine doar din Trup; şi că Raţiunea, numită Bine, ţine numai de Suflet. 3. Aceea că Dumnezeu va pedepsi Omul întotdeauna pentru a-şi fi urmat energiile.
>
> Dar următoarele contrarii la cele de mai sus sunt adevărate: 1. Omul nu are un Trup despărţit de Suflet; căci ceea ce numim Trup e o parte a Sufletului definit de cele cinci simţuri, principalele porţi ale Sufletului în această epocă. 2. Energia este singura viaţă şi vine din Trup; iar Raţiunea e graniţa sau circumferinţa exterioară a Energiei. 3. Energia înseamnă Eterna Desfătare."[12]

Violenţa afirmaţiilor anticreştine ale lui Blake le prefigurează pe cele ale lui Rimbaud şi Nietzsche. El ataca deismul raţionalist al filosofilor la fel de violent: Voltaire şi Rousseau au căzut victime mâniei sale, iar în poemele lui profetice, Newton şi Locke apar ca slujitori ai lui Urizen, demiurgul Răului. Urizen e stăpânul raţiunii sistematice, inventator al moralităţii ce încătuşează oamenii în silogisme,

îi ridică unul împotriva celuilalt şi pe fiecare împotriva lui însuşi. Urizen: raţiune lipsită de trup şi de aripi, marele temnicer. Blake nu numai că a denunţat superstiţia filosofiei şi idolatria raţiunii, dar, în secolul primei revoluţii industriale şi în ţara care a fost leagănul acesteia, el a prezis şi pericolele ce pândesc cultul progresului. Peisajul Angliei începea să se schimbe, dealurile şi văile se acopereau treptat cu vegetaţia industriei: fier, cărbune, praf şi pustietate. Prin toate astea, el este contemporanul nostru.

În contradicţiile şi excentricităţile lui Blake există o coerenţă mult mai mare decât e de găsit la oricare din cei care l-au criticat. Eliot i-a acuzat mitologia de a fi indigestă şi sincretică, o religie personală compusă din fragmente de mituri şi credinţe excentrice. Majoritatea poeţilor moderni pot fi acuzaţi de acelaşi lucru, de la Hölderlin şi Nerval la Yeats şi Rilke; puşi în faţa dezintegrării progresive a mitologiei creştine, poeţii – fără a-l exclude pe autorul *Ţării pustii* – au fost nevoiţi să-şi creeze mitologii mai mult sau mai puţin personale, compuse din fragmente de filosofie sau de religie. În ciuda acestei diversităţi a sistemelor poetice, sau, mai degrabă, exact în centrul ei, poate fi descoperită o credinţă comună. Această credinţă este adevărata religie a poeziei moderne, de la romantism la suprarealism, iar ea apare la toţi poeţii, uneori în mod implicit, dar cel mai adesea explicit. Mă refer la *analogie*. Credinţa în corespondenţe între toate fiinţele şi lumile e anterioară creştinismului, străbate Evul Mediu şi, prin neoplatonism, iluminism şi ocultism, ajunge până în secolul al XIX-lea. De atunci, în taină sau făţiş, nu a încetat niciodată să hrănească imaginaţia poeţilor occidentali, de la Goethe la Balzac, de la Baudelaire şi Mallarmé la Yeats şi Pessoa.

Analogia a dăinuit păgânismului şi probabil va supravieţui şi creştinismului sau scientismului contemporan. A avut o funcţie dublă în istoria poeziei moderne: era principiul dinaintea tuturor principiilor, dinaintea raţiunii filosofilor sau a revelaţiei religiilor; iar acest principiu coincidea cu poezia însăşi. Poezia

este una dintre formele de manifestare ale analogiei; rimele şi aliteraţiile, metaforele şi metonimiile sunt moduri de operare ale gândirii analogice. Un poem este o construcţie în spirală ce se roteşte fără încetare şi fără a se întoarce vreodată complet de unde a început. Dacă analogia transformă universul într-un poem, un text construit din opoziţii ce-şi găsesc rezolvarea în corespondenţe, tot ea face din poem un univers întreg. În felul acesta, putem *citi* universul, putem *trăi* poemul. În primul caz, poezia înseamnă cunoaştere; în cel de-al doilea, e acţiune. În ambele, ajunge până la domeniul filosofiei şi religiei, însă numai pentru a le contrazice. Imaginea poetică creează o realitate care rivalizează cu viziunea revoluţionarilor şi a spiritelor religioase. Poezia este *cealaltă* coerenţă, construită nu din raţiune, ci din ritmuri. Şi există un moment când corespondenţa este distrusă; e o disonanţă care în poem e numită „ironie", iar în viaţa reală, „mortalitate". Poezia modernă înseamnă conştiinţa acestei disonanţe în cadrul analogiei.

Mitologiile poetice, inclusiv cele ale poeţilor creştini, îmbătrânesc şi se transformă în ţărână, asemenea religiilor şi filosofiilor. Dar poezia dăinuieşte, şi astfel putem continua să citim Vedele şi Biblia nu ca pe nişte 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 Naţiunilor derivă din receptarea diferită a Geniului Poetic de către fiecare Naţiune."[13] Deşi religiile ţin de istorie şi pier, în toate supravieţuieşte o sămânţă non-religioasă: imaginaţia poetică. Hume ar fi zâmbit în faţa unei idei atât de ciudate. Pe cine putem crede? Pe Hume cu a sa critică a religiei, sau pe Blake şi a lui exaltare a imaginaţiei? Pentru toţi întemeietorii – Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis – poezia este lumea timpului discontinuu, timp al trupului şi al dorinţei. Cuvântul de început: cuvânt întemeietor. Dar, de asemenea, şi cuvânt dezintegrator, despărţire de analogie prin ironie sau spaimă, prin conştiinţa istoriei care în toate acestea înseamnă cunoaştere a morţii.

4. Analogie și ironie

Fiind o mișcare literară, romantismul a însemnat, de asemenea, o nouă morală, un altfel de erotism şi o nouă politică. Poate că nu a fost şi o religie, însă a reprezentat mai mult decât o estetică şi 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 şi un mod de a muri. Friedrich Schlegel, într-una dintre scrierile sale programatice, spunea că romantismul nu doar că a propus disoluția şi amestecul genurilor literare şi al ideii de frumos, ci a căutat şi îngemănarea vieții cu poezia, prin intermediul acțiunilor contradictorii, dar convergente, ale imaginației şi ironiei.[14] Mai mult decât atât, țelul romantismului era de a conferi poeziei o funcție socială. Gândirea romantică se împarte în două direcții care sfârşesc prin a se întâlni: căutarea acelui principiu anterior care face din poezie fundamentul limbajului şi, în felul acesta, al societății; şi punerea în acord a acestui principiu cu viața şi 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 şi de relații între aceste simboluri – atunci înseamnă că fiecare societate se constituie pornind de la un poem. Dacă revoluția epocii moderne înseamnă o mişcare 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 priveşte 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 neegalate 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 poeticii 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 şi *Balada bătrânului marinar* pe de o parte, şi textele critice din *Biographia Literaria* pe de alta; sau *Imnurile către Noapte*, opuse prozei filosofice din *Fragmente*. La alţi poeţi, inspiraţia şi reflecţia se includ în mod egal în proză şi în versuri. Nici Hölderlin şi nici Wordsworth nu sunt poeţi 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 graniţa între proză şi poezie nu mai poate fi distinsă.

Oricare ar fi diferenţele – şi sunt profunde – care îi despart pe aceşti poeţi, toţi concep poezia ca pe o experienţă vitală ce include totalitatea fiinţei umane. Un poem nu e doar o realitate verbală; este şi un act. Poetul vorbeşte şi, pe măsură ce vorbeşte, el *acţionează*. Această capacitate de acţiune, abilitate de a construi, îl vizează, mai presus de orice, pe el însuşi: poezia nu este doar autocunoaştere, ci şi creaţie de sine. Cititorul repetă experienţa creării de sine a poetului, iar poezia se întrupează în istorie. În spatele acestei idei stă vechea credinţă în puterea cuvintelor: poezia gândită şi trăită ca operaţiune magică, menită să transforme realitatea. Analogia între magie şi poezie, temă recurentă în secolele al XIX-lea şi al XX-lea, îşi are originea în opera romanticilor germani. Înţelegerea poeziei ca magie implică o estetică a acţiunii. Arta încetează să fie exclusiv reprezentare şi contemplare; devine şi intervenţie în realitate. Dacă arta oglindeşte lumea, atunci această oglindă e vrăjită; ea modifică lumea.

Estetica barocă şi neoclasică insistau pe o strictă separare între artă şi viaţă. Deşi ideea artiştilor acelor epoci despre frumos era foarte diferită, în ambele cazuri se accentua natura ideală a operei de artă. Atunci când romantismul a afirmat primatul inspiraţiei, al pasiunii şi al sentimentului, a şters graniţa dintre artă şi viaţă. Poemul devenea o experienţă vitală, iar viaţa era înzestrată cu intensitatea poeziei. Pentru Calderón, viaţa e vis şi iluzie deoarece are durata şi consistenţa viselor; pentru romantici,

ceea ce salvează viaţa de oroarea monotoniei sale este tocmai faptul că ea însăşi e un vis. Romanticii privesc visul ca pe o „a doua viaţă", mod privilegiat de a regăsi adevărata viaţă, existenţa timpului primordial. Poezia înseamnă recucerire a inocenţei. Cum am putea să nu observăm originile religioase ale acestei atitudini, precum şi relaţia ei strânsă cu tradiţia protestantă? Romantismul îşi are punctul de pornire în Anglia şi Germania nu numai pentru că reprezenta o ruptură faţă de estetica greco-latină, ci şi datorită legăturii spirituale pe care o avea cu protestantismul. Natura interioară a experienţei religioase, accentuată de protestanţi ca opoziţie faţă de ritualul somptuos al Romei, a constituit o condiţie psihică şi morală pentru revolta romantică. Romantismul a însemnat, înainte de orice, întoarcerea spre sine a viziunii poetice. Protestantismul făcea din conştiinţa individuală a fiecărui credincios scena misterului religios. Romantismul a întrerupt estetica impersonală a tradiţiei greco-romane şi a lăsat eul poetului să se transforme în realitate esenţială.

A afirma că originile spirituale ale romantismului se găsesc în tradiţia protestantă poate să pară un lucru extrem de îndrăzneţ, mai ales dacă avem în vedere convertirea la catolicism a multor romantici germani. Dar adevărata semnificaţie a acestor convertiri se clarifică dacă ţinem seama de faptul că romantismul a reprezentat o reacţie la raţionalismul secolului al XVIII-lea. Catolicismul romanticilor germani înseamnă iraţionalism şi nu este mai puţin ambiguu decât admiraţia lor pentru Calderón. Interpretarea pe care o făceau ei operei dramaturgului spaniol era mai mult o profesiune de credinţă decât o lectură în sens propriu; August Schlegel vedea în el negarea lui Racine, dar nu-şi dădea seama că piesele lui Calderón conţin o ordine raţională la fel de riguroasă cu cea din creaţia poetului francez, ba chiar mai riguroasă. Tema de bază a operei lui Racine este estetică şi psihologică: pasiunile umane; tema teatrului lui Calderón e teologică: păcatul originar şi libertatea omului. Interpretarea

romantică a lui Calderón confunda poezia barocă şi tradiţia neoscolastică a catolicismului cu anticlasicismul şi antiraţionalismul.

Frontierele literare ale romantismului sunt identice cu graniţele religioase ale protestantismului. Acestea erau, în primul rând, lingvistice. Romantismul a apărut şi s-a dezvoltat în ţări ale căror limbi naţionale nu-şi aveau originea la Roma. Tradiţia latină, centrală în cultura occidentală până atunci, a fost, în cele din urmă, întreruptă. Şi au apărut alte tradiţii: poezia populară din Germania şi Anglia, arta gotică, mitologiile celtice şi germanice. Respingerea imaginii Greciei perpetuată de tradiţia latină a dus la descoperirea (sau inventarea) unei alte Grecii – cea a lui Herder şi Hölderlin, care va fi şi a lui Nietzsche şi 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 şi Virgiliu, „clasicii, nu barbarii goţi sau călugării au fost cei care au pustiit Europa cu războaie." Şi adăuga: „Grecia e Formă Matematică, dar Goticul e o Formă Vie." Iar în privinţa Romei: „un stat războinic nu poate crea niciodată Artă."[15] Odată cu romanticii, lumea occidentală s-a recunoscut pe ea însăşi drept o tradiţie diferită de aceea a Romei, iar această tradiţie nu este unică, ci multiplă.

Influenţa lingvistică se dezvăluie la niveluri mai profunde. Poezia romantică a însemnat nu doar o schimbare a stilurilor, ci şi o schimbare a credinţelor, iar acest aspect o deosebeşte radical de celelalte curente din trecut. Nici barocul şi nici arta neoclasică nu respingeau sistemul credinţelor occidentale. Pentru a putea găsi o paralelă la revoluţia romantică trebuie să ne întoarcem în timp, mai întâi până în Renaştere, iar apoi până la poezia provensală. Mai cu seamă această ultimă comparaţie este relevantă, deoarece în poezia provensală, ca şi în cea romantică, există o relaţie indiscutabilă, şi totuşi neînţeleasă în totalitate, între revoluţia metrică, noua sensibilitate şi poziţia centrală

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

Deşi viziunea analogică îl inspiră pe Dante ca şi pe neoplatonicienii Renaşterii, reapariţia ei în epoca romantică coincide cu respingerea arhetipurilor neoclasice şi cu descoperirea tradiţiilor poetice naţionale. Dezvăluindu-şi ritmurile poetice tradiţionale, romanticii englezi şi germani au readus în actualitate viziunea analogică a lumii şi a omului. Este imposibil de demonstrat o relaţie de tip cauză-efect între versificaţia accentuată şi viziunea analogică, dar este la fel de imposibil să nu observi că există o relaţie istorică între ele. Apariţia celei dintâi în epoca romantică este inseparabilă de cea de-a doua. Viziunea analogică fusese păstrată ca *idee* de sectele ocultiste, hermetice şi libertine din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea; atunci când poeţii germani şi 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; poeţii au auzit ritmul. Nu era muzica sferelor, cu toate că ei aşa credeau, ci vorbirea oamenilor.

Evoluţia formelor lirice în limbile romanice este încă o dovadă indirectă a corespondenţei între versificaţia tonică şi viziunea analogică. Relaţia dintre sistemele de versificaţie din limbile romanice şi 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 abstracți 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 îndeplineşte dorinţa romantică de a combina proza cu poezia. O asemenea formă se putea dezvolta doar într-o limbă în care absenţa accentelor tonice limitează resursele ritmice ale versului liber.

În privinţa versului, Hugo a desfăcut şi a refăcut alexandrinul; Baudelaire a introdus reflecţia, îndoiala, ironia – cezura mentală care, înainte de a distruge metrul regulat, tinde să aducă iregularitatea psihică, excepţia; Rimbaud a trecut prin experienţa poeziei populare, a cântecului, a versului liber. Înnoirea prozodică a sfârşit în două extreme contradictorii: ritmurile vii şi sincopate ale lui Laforgue sau Corbière şi constelaţia muzicală din *Un coup de dés.* Laforgue şi Corbière au exercitat o influenţă profundă asupra poeţilor din amândouă Americile: Lugones, Pound, Eliot şi López Velarde. Odată cu Mallarmé a luat fiinţă o formă poetică ce nu aparţine nici veacului al XIX-lea şi nici primei jumătăţi a celui de-al XX-lea, ci prezentului. Această enumerare aleatorie are un singur scop: să arate că evoluţia generală a poeziei franceze de-a lungul ultimului veac poate fi privită ca o revoltă împotriva tradiţionalei versificaţii silabice. Revolta a coincis cu căutarea principiului ordonator al universului şi al poemului: analogia.

M-am referit deja la „adevăratul romantism francez". De fapt, sunt două: primul este romantismul oficial al manualelor şi istoriilor literare – plin de elocinţă, sentimental şi discursiv – reprezentat de Musset şi Lamartine; celălalt, care pentru mine e cel adevărat, se compune dintr-un număr foarte redus de opere şi autori: Nerval, Nodier, Hugo în ultima perioadă de creaţie şi aşa-numiţii „romantici minori". În realitate, adevăraţii urmaşi ai romantismului german şi englez sunt poeţii care au venit după romanticii oficiali, de la Gautier şi Baudelaire la simbolişti. Aceşti poeţi ne oferă o versiune diferită a romantismului. Diferită şi totuşi aceeaşi, deoarece istoria poeziei moderne este o confirmare

surprinzătoare a principiului analogiei: fiecare operă reprezintă negarea, învierea şi 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 şi german: reprezintă prelungirea, dar, în egală măsură, şi metafora lui. E o translaţie prin intermediul căreia romantismul se întoarce asupra lui însuşi, se contemplă şi se înlătură singur, se pune sub semnul întrebării şi se autodepăşeşte. Acesta este *celălalt* romantism european.

În cazul fiecăruia dintre marii poeţi francezi ai acestei perioade, evantaiul corespondenţelor analogice se deschide şi 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, şi fiecare poem este o versiune, o metaforă a acestui text plural. Dacă poemul e un sistem de echivalenţe, după cum a spus Roman Jakobson – rime şi aliteraţii care sunt ecouri, ritmuri care se joacă cu reflecţiile, identitate a metaforelor şi comparaţiilor – atunci poezia franceză în ansamblu devine un sistem al sistemelor de echivalenţe, o analogie a analogiilor. La rândul său, acest sistem analogic reprezintă o analogie a romantismului originar al germanilor şi britanicilor. Pentru a înţelege unitatea poeziei europene fără a-i afecta pluralismul, trebuie să o privim ca pe un sistem analogic. Fiecare operă este o realitate unică şi, în acelaşi timp, o transformare a celorlalte – propria sa metaforă.

Influenţa ocultismului, a gnosticilor, a cabaliştilor, a alchimiştilor sau a altor figuri marginale a fost, de asemenea, resimţită în mod profund de către poeţii francezi. Uneori au sorbit din acelaşi izvor cu romanticii germani (de exemplu, Jakob Böhme a fost cunoscut în Franţa prin intermediul lui Louis Claude de Saint-Martin). Tradiţia ocultismului, pe de altă parte, fusese asociată cu diferite

direcţii ale gândirii libertine şi revoluţionare. Trecerea de la misticismul erotic al unui Restif de La Bretonne la concepţia unei societăţi conduse de astrul atracţiei 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 mişcării revoluţionare. Nu e mai puţin actual decât Marx – şi am impresia că va deveni tot mai important. Asemenea lui Marx, Fourier credea că societatea este guvernată prin forţă, constrângere şi minciună; spre deosebire de Marx, considera că ceea ce-i uneşte pe oameni este atracţia pasională: dorinţa. A schimba societatea înseamnă a o elibera de acele piedici care stau în calea legilor atracţiei pasionale: „Cea dintâi ştiinţă pe care am descoperit-o a fost teoria atracţiei pasionale... Am înţeles curând că legile acestei atracţii se subordonau perfect acelora care guvernează atracţia materiei, după cum a fost ea explicată de Newton şi Leibniz, şi că există *o unitate în sistemul mişcării atât în cazul lumii materiale, cât şi al celei spirituale*. Am presupus că această analogie ar putea fi extinsă de la general la particular, că atracţiile şi proprietăţile animalelor, vegetalelor şi mineralelor sunt coordonate în acelaşi plan cu cele patru stări: materială, organică, animală şi socială... De îndată ce am pus bazele teoriilor atracţiei şi unităţii acestora patru, am început să citesc şi să înţeleg scrisul Naturii."[16]

Critica oficială a ignorat sau a minimalizat influenţa lui Forier. Acum, graţie mai ales lui André Breton care l-a recunoscut primul pe Fourier drept unul dintre polii de influenţă ai zilelor noastre, ştim că a existat o epocă în care gândirea revoluţionară şi cea poetică erau convergente: şi anume, în ceea ce priveşte ideea atracţiei pasionale. Fourier: un autor secret, ca şi Sade, deşi din motive diferite. Când vorbim despre „vizionarul" Balzac, cel care a scris *Louis Lambert*, *Séraphita*, *La peau de chagrin* (*Pielea de şagri*), *Melmoth réconcilié* (*Melmoth împăcat*), ne gândim în primul

rând la influenţa lui Swedenborg, uitându-l de tot pe Fourier. Chiar şi Flora Tristán, o precursoare de seamă a socialismului şi a mişcărilor de promovare a libertăţii femeilor, a comis aceeaşi greşeală: „Fourier a fost un continuator al lui Swedenborg; făcând publică doctrina corespondenţelor, misticul suedez a proclamat universalismul ştiinţei şi i-a inspirat lui Fourier interesantul său sistem de analogii. Swedenborg concepea infernul şi paradisul ca sisteme guvernate de atracţie şi respingere; Fourier şi-a dorit să împlinească pe pământ visul ceresc al lui Swedenborg şi 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 naşterii sale, şi încă tot nu-i cunoaştem 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 şi anti-Freud, deşi cunoaşterea pe care o demonstrează el cu privire la pasiunile umane nu era deloc mai puţin profundă ca a lor. Împotriva orientării vremii sale şi a vremii noastre, împotriva unei tradiţii vechi de două mii de ani, Fourier susţine că dorinţa nu este în mod necesar aducătoare de moarte, aşa cum afirmase Sade; şi că societatea nu e represivă prin natura ei, după cum credea Freud. Este scandalos să susţii, în Occident, că plăcerea e benefică, iar Fourier este cu adevărat un autor scandalos, în vreme ce Sade şi Freud confirmă într-un anume fel – negativ – viziunea pesimistă a creştinismului.

Baudelaire a făcut din analogie centrul poeticii sale. Un centru în continuă mişcare, zguduit de ironie, de conştiinţa morţii, de ideea păcatului – pe scurt, de creştinism. Probabil că această ambivalenţă (poate şi scepticismul său politic) l-a determinat să-l atace dur pe Fourier. Dar această vehemenţă e plină de pasiune, este cealaltă faţă a admiraţiei: „Într-o bună

zi, Fourier a venit să ne explice, poate cu puţin prea multă solemnitate, misterul analogiei. Nu neg valoarea unora dintre minusculele sale descoperiri, deşi cred că mintea îi era prea preocupată pentru a fi capabil să ajungă la o asemenea exactitate a detaliului care să-i permită să înţeleagă cu adevărat şi în ansamblu sistemul pe care l-a schiţat... Mai mult decât atât, ar fi putut să ne dăruiască o revelaţie la fel de preţioasă dacă, în loc să contemple Natura, ne-ar fi oferit lecturi din mulţi poeţi mari." În mod fundamental, Baudelaire îi reproşează 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 creaţiei poetice. Menţionarea lui Swedenborg era inevitabilă: „Swedenborg, care a avut un suflet mare, ne-a arătat că cerul este o gigantică fiinţă umană şi că totul – formă, culoare, mişcare, număr, parfum – în domeniul spiritual, ca şi în cel material, e plin de înţelesuri, funcţionează prin reciprocitate şi pe baza corespondenţelor." Acest pasaj admirabil demonstrează natura creatoare a adevăratei critici: începe cu o invectivă şi sfârşeşte 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 şi că Fourier scrisese că „pasiunile umane sunt o matematică însufleţită."

Două idei apar în concepţia lui Baudelaire. Cu toate că prima este foarte veche, pentru el reprezintă o obsesie. Ea constă în înţelegerea universului ca limbaj specific, ca scriere. Dar un limbaj aflat în schimbare şi mişcare necontenită: fiecare frază dă naştere alteia, fiecare spune ceva care e mereu diferit şi, totuşi, înseamnă acelaşi lucru. Într-un eseu despre Wagner, Baudelaire revine la această idee: „Nu e surprinzător faptul că adevărata muzică sugerează idei asemănătoare în diferite minţi; ar fi ciudat dacă sunetele nu ar sugera culori, dacă culorile n-ar reuşi să

trezească ideea unei melodii, şi dacă sunetele şi 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 şi 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. Şi toate aceste propoziţii şi fraze sunt în continuă schimbare: corespondenţa universală înseamnă metamorfoză perpetuă. Textul care e lumea nu este unul singur, ci mai multe: fiecare pagină reprezintă traducerea şi transformarea altei pagini, care se află în aceeaşi relaţie cu alta, şi aşa mai departe, până la infinit. Lumea este metafora unei metafore. Ea îşi pierde realitatea şi devine o figură de stil. În inima analogiei se află vidul: multitudinea textelor înseamnă că nu există vreun text originar. În acest gol, realitatea lumii şi sensul limbii se contopesc şi dispar. Dar e Mallarmé, şi nu Baudelaire, cel care va îndrăzni să scruteze acest vid şi să transforme această contemplaţie în substanţă a poeziei.

Nici cealaltă idee care îl obseda pe Baudelaire nu-i mai puţin ameţitoare: 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 realităţii; 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 spaţiu 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 şi, în mod inevitabil, a-l converti într-un alt poem. Poetica analogiei constă în cele din urmă în conceperea creaţiei literare ca pe o traducere; aceasta e multiplă şi ne pune în faţa 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 şi a cititorului, ci că el îi include şi îi încorporează pe aceştia. Poetul şi cititorul sunt două momente existenţiale, 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 vorbeşte prin intermediul lor. Ideea unei lumi văzute ca un text în mişcare sfârşeşte, aşa cum spuneam mai înainte, în pluralitatea textelor; ideea poetului ca traducător sau decodificator conduce la dispariţia autorului. Dar poeţii secolului XX, şi nu Baudelaire, au fost cei care şi-au întemeiat metoda poetică pe baza acestui paradox.

Analogia este ştiinţa corespondenţelor. Este, în orice caz, o ştiinţă care există doar datorită diferenţelor. Exact deoarece acesta *nu este* acela, e posibil să construim o punte între acesta şi acela. Puntea e reprezentată de cuvântul *ca* (*asemenea*), sau de cuvântul *este*: „acesta este ca acela", „acesta este acela". Puntea, însă, nu anulează distanţa: ea este un intermediar; nici nu elimină diferenţele: stabileşte o relaţie între termeni diferiţi. Analogia este metafora în care alteritatea se visează unitate, iar diferenţa se proiectează iluzoriu ca identitate. Prin intermediul analogiei, peisajul confuz al pluralităţii devine organizat şi inteligibil. Analogia e operaţiunea prin care, graţie jocului similitudinilor, acceptăm diferenţele. Analogia nu elimină diferenţele: le dă o nouă viaţă, le face acceptabilă existenţa. Fiecare poet şi fiecare cititor este o conştiinţă solitară: analogia e oglinda în care ei se reflectă. Şi astfel, analogia nu implică unitatea lumii, ci pluralitatea ei, faptul că niciun om nu este identic cu sine însuşi, ci în permanentă sfâşiere de sine. Analogia ne spune că orice lucru e metafora altuia, însă în sfera identităţii nu există metafore. Cuvântul „ca" se estompează: fiinţa e identică cu sine. Poetica analogiei putea să apară

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

Cele două extreme care sfâşie conştiinţa poetului modern apar la Baudelaire cu aceeaşi luciditate – cu aceeaşi fervoare. Poezia modernă, ne spune el iar şi iar, este frumuseţe bizară: unică, singulară, neregulată, nouă. Nu e regularitate clasică, ci originalitate romantică: este irepetabilă, nu eternă – este muritoare. Aparţine timpului rectiliniu: e noutatea de fiecare zi. Celălalt nume al ei e nefericire, conştiinţă sau finitudine. Grotescul, straniul, bizarul, originalul, singularul, unicul – toate aceste denumiri luate din estetica romantică sau simbolistă sunt doar diferite modalităţi de a rosti acelaşi cuvânt: moarte. Într-o lume în care identitatea – eternitatea creştină – a dispărut, moartea devine marea excepţie care le absoarbe pe toate celelalte, cea care elimină regulile şi legile. Leacul excepţiei este dublu: ironia, estetica grotescului, bizarul şi unicul; analogia, estetica corespondenţelor. Ironia şi analogia sunt ireconciliabile. Cea dintâi este continuatoarea timpului linear, secvenţial şi irepetabil; a doua e manifestarea timpului ciclic: viitorul se află în trecut, şi 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 excepţia, accidentul fatal (în dublul înţeles al termenului: necesar şi mortal). Ironia arată că, dacă universul este o scriere, fiecare traducere a acesteia e diferită, şi că întregul concert al corespondenţelor e o hărmălaie demnă de Babel. Cuvântul poetic sfârşeşte în urlet 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 neînţeles 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, şi nici a altcuiva. Este limita care vorbeşte prin intermediul poetului, care acum e doar o transparenţă. Cristalizare a limbajului într-o operă impersonală care nu e doar dublu al universului, după cum doriseră romanticii şi simboliştii, ci şi abolire a lui. Nimicul care e lumea se transformă într-o carte: *Cartea*. Mallarmé a lăsat sute de note ce descriu caracteristicile fizice ale cărţii sale cu pagini albe; forma în care paginile îi vor fi distribuite şi combinate la fiecare lectură, astfel încât fiecare combinaţie să producă o variantă diferită a aceluiaşi text; ritualul fiecărei lecturi, cu numărul de participanţi şi preţul de intrare; editarea şi vânzarea cărţii (calcule ciudate care ni-l amintesc pe Balzac şi speculaţiile sale financiare); au rămas de la el reflecţii, mărturisiri, îndoieli, fragmente, tot felul de lucruri – însă cartea nu există; nu a fost scrisă niciodată. Analogia sfârşeşte în tăcere.

5. Traducere și metaforă

În Franţa 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 mişcare a reprezentat o rebeliune îndreptată împotriva tradiţiei poetice franceze de la Renaştere încoace, împotriva esteticii acesteia, cât şi împotriva prozodiei sale; în vreme ce romantismul englez şi german a însemnat o redescoperire (sau o inventare) a respectivelor tradiţii poetice naţionale. Dar ce se întâmplă în Spania şi în fostele ei colonii? Romantismul spaniol a fost superficial şi declamativ, patriotic şi sentimental, o imitaţie a modelelor franceze, ele însele bombastice şi importate din Anglia şi Germania. Nu ideile, doar temele; nu stilul, doar maniera; nici viziunea corespondenţei între macro şi microcosmos, nici conştiinţa faptului că eul e o greşeală, o eroare în sistemul universului. Nu ironia, ci doar subiectivitatea sentimentală. Existau atitudini romantice şi poeţi deloc lipsiţi de talent şi pasiune, care au adoptat gesturile lui Byron (nu şi economia limbajului impusă de acesta) sau grandilocvenţa lui Hugo (nu, însă, şi geniul lui vizionar). Nici unul dintre numele de pe lista oficială a romantismului spaniol nu e de prim rang, cu excepţia posibilă a lui Mariano José de Larra. Dar acel Larra care ne înflăcărează imaginaţia este un critic al timpurilor sale şi al lui însuşi, un moralist mai apropiat de veacul al XVIII-lea decât de romantism şi un autor de epigrame: „Aici zace jumătate din Spania; a murit din cauza celeilalte jumătăţi.” Argentinianul Domingo Faustino Sarmiento, după ce a

vizitat Spania în 1846, le-a spus spaniolilor: „Astăzi nu aveţi autori, nici scriitori, nici altceva de valoare... voi aici, şi noi acolo doar traducem.” În Spania erau imitaţi 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 strămoşii săi şi-a hispanizat numele de familie, traducându-l pur şi simplu: Blanco înseamnă White (Alb). Nu ştiu dacă se poate spune că Blanco White aparţine literaturii spaniole, câtă vreme cea mai mare parte a operei sale a fost scrisă în engleză. A fost un poet minor şi ocupă, în consecinţă, un loc modest în unele antologii de poezie romantică engleză. Totuşi, a fost un critic remarcabil în domeniul istoriei, moralei, politicii şi literaturii. Reflecţiile sale asupra Spaniei şi Americii Latine sunt încă valabile. Blanco White reprezintă un moment cheie în istoria intelectuală şi politică a naţiunilor hispanice. A avut de suferit în egală măsură de pe urma urii conservatorilor şi a naţionaliştilor, ca şi de pe cea a indiferenţei 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 cere a privit tradiţia noastră poetică din perspectiva romantismului: „De când Boscán şi Garcilaso au introdus formele italiene de vers, la mijlocul secolului al XVI-lea, cei mai buni poeţi ai noştri au fost imitatori umili ai lui Petrarca şi ai scriitorilor din şcoala respectivă... Rima, metrica italiană şi o anume idee falsă despre limba poetică ce ne-a permis să vorbim doar despre ceea ce au mai vorbit şi alţi poeţi, le-a răpit libertatea de gândire şi de expresie.” Nu am găsit nicio descriere mai bună sau mai concisă a legăturii între estetica renascentistă şi versificaţia silabică regulată. Blanco White nu se limitează doar să critice modelele poetice ale secolului al XVIII-lea (clasicismul francez), ci indică şi originea lor: introducerea versificaţiei silabice

regulate în secolul al XVI-lea şi, odată cu ea, impunerea unei concepţii a frumosului bazată mai degrabă pe simetrie, nu pe o viziune personală. Remediul propus de el e acelaşi cu al lui Wordsworth: renunţarea la „limba poetică" şi folosirea celei de fiecare zi: „să gândim pentru noi înşine în propria noastră limbă." Din aceleaşi motive, el deplânge perpetuarea influenţei franceze: „E un mare ghinion că spaniolii, din cauza dificultăţii de a învăţa limba engleză, se îndreaptă exclusiv către autorii francezi."[21]

Două nume, însă, par să nege tot ceea ce am spus: Gustavo Adolfo Bécquer şi Rosalía Castro. Primul este un poet unanim admirat; cealaltă e o scriitoare nu mai puţin profundă ca Bécquer şi poate chiar mai cuprinzătoare ca amplitudine şi mai energică. (Ezit să spun mai „virilă"; energia este şi feminină.) Amândoi sunt incluşi între ultimii romantici, târzii chiar şi pentru întârziatul romantism spaniol. Deşi contemporani cu Mallarmé, Verlaine, Rimbaud sau Whitman, opera lor pare neafectată de toate mişcările care zguduiau şi transformau epoca. Totuşi, cei doi sunt poeţi adevăraţi şi reprezintă o demnă încheiere pentru perioada iniţială 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 aşa, a fost un început prea timid: poetul andaluz aminteşte prea mult de Hoffmann şi, implicit, de Heine. Nici Bécquer şi nici Rosalía Castro nu marchează sfârşitul vreunei perioade sau zorii alteia; ei trăiesc într-o zonă crepusculară şi nu fac nimic pe cont propriu pentru a întemeia o epocă.

Cu toate că romantismul s-a manifestat tardiv în Spania şi 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 ciudăţeniile naţiunilor noastre sau propria-ne excentricitate. Să fie oare sărăcia romantismului nostru încă

un capitol al acelei teme atât de folosite în diferite disertaţii sau elegii şi care se numeşte „decadenţa spaniolă”? Depinde de ideea pe care o avem cu privire la relaţia între artă şi 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. Relaţia lor e mult mai subtilă şi 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 poeţi: Góngora şi Quevedo sunt contemporani cu Filip al III-lea şi cu Filip al IV-lea, Mallarmé a trăit în vremea celui de-al Doilea Imperiu, Li Tai-pe şi Du Fu au fost martorii sfârşitului dinastiei Tang. Aşa încât voi încerca să formulez o ipoteză care are în vedere atât realitatea istoriei, cât şi realitatea poeziei, fiind ea însăşi relativ autonomă.

Romantismul a însemnat o reacţie îndreptată împotriva Iluminismului şi, deci, a fost determinat de acesta; a reprezentat unul dintre efectele lui contradictorii. Încercare a imaginaţiei poetice de a reînvia sufletele devastate de raţiunea critică, căutare a unui principiu diferit de cel al religiei, dar şi negare a timpului secvenţial al revoluţiilor, romantismul este cealaltă faţă a modernităţii: regretul, delirul şi nostalgia sa pentru un cuvânt întrupat. Ambiguitatea romantică: ea glorifică puterea şi abilităţile copilului, ale nebunului, ale femeii, ale *celuilalt* non-raţional, dar face asta din punctul de vedere al epocii moderne. Primitivul nu s-ar recunoaşte ca atare, şi nici nu şi-ar dori să fie primitiv; Baudelaire cade în extaz în faţa „canibalismului” lui Delacroix tocmai în numele „frumosului modern”. În Spania, această reacţie 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 raţiunii critice, nici de vreo revoluţie burgheză, nu i-a avut nici pe Kant ori pe

Robespierre. Acesta este unul dintre paradoxurile istoriei noastre. Descoperirea şi cucerirea Americii nu au fost factori mai puţin importanţi în constituirea erei moderne decât a fost Reforma: dacă aceasta din urmă a oferit bazele etice şi sociale pentru dezvoltarea capitalismului, descoperirea Lumii Noi a deschis porţile expansiunii europene şi a făcut posibilă acumularea primitivă de capital într-o măsură neatinsă niciodată până atunci. Dar naţiunile care au inaugurat era expansionistă, Spania şi Portugalia, au rămas pe marginea dezvoltării capitaliste şi nu au cunoscut iluminismul. Cum acest aspect depăşeşte 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 şi mai centrată asupra ei înseşi, iar această izolare treptată a sfârşit în împietrire. Nici acţiunile unei elite reduse de intelectuali formaţi sub semnul culturii franceze de secol XVIII, şi nici zguduirile revoluţionare ale veacului următor n-au reuşit s-o schimbe. Dimpotrivă, invazia lui Napoleon a consolidat absolutismul monarhic şi catolicismul exacerbat.

Izolarea Spaniei a fost urmată, brusc şi imediat, de un declin rapid al poeziei, literaturii şi artei. De ce? Spania secolului al XVII-lea a avut mari dramaturgi, romancieri, poeţi lirici şi teologi. Ar fi absurd să punem decăderea care a urmat pe seama vreunei mutaţii genetice. Spaniolii nu au devenit deodată proşti: fiecare generaţie are, în principiu, un număr constant de oameni inteligenţi; ceea ce se schimbă este relaţia între aptitudinile unei noi generaţii şi posibilităţile pe care i le oferă condiţiile istorice şi sociale. De-a lungul întregului secol XVII, spaniolii nu au putut modifica fundamentele intelectuale, morale şi artistice pe care se întemeia societatea lor, şi nici n-au putut lua parte la mişcarea generală a culturii europene: în ambele situaţii, primejdia la care se expuneau disidenţii era fatală. Aşa încât, a doua parte a secolului al XVII-lea a fost o epocă de recombinare a elementelor, formelor şi ideilor; o continuă

reîntoarcere în acelaşi punct, pentru a spune acelaşi lucru. Estetica surprizei sfârşeşte în ceea ce Calderón numea „retorica tăcerii". Un vid răsunător. Spaniolii s-au consumat pe ei înşişi. 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 imitaţiei. Istoria fiecărei literaturi sau arte, a fiecărei culturi poate fi împărţită în imitaţii fericite şi nefericite. Primele sunt productive: transformă persoana care imită şi, de asemenea, ceea ce e imitat; celelalte sunt sterile. Imitaţia spaniolă aparţine 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 neatinse atât structurile psihice, cât şi pe cele sociale. Romantismul a însemnat reacţia conştiinţei burgheze acţionând în favoarea şi împotriva ei înseşi – împotriva propriei sale creaţii critice: iluminismul. În Spania, clasa mijlocie şi intelectualii nu au exprimat nicio opinie critică referitoare la instituţiile tradiţionale sau, dacă au făcut-o, nu a fost suficient. Cum puteau ei să critice epoca modernă pe care nu o cunoscuseră? Paradisul, aşa cum îl înţelegeau spaniolii, nu era pustiul care îi înspăimânta pe Jean Paul şi pe Nerval, ci un loc plin de dulci fecioare, de îngeri bucălaţi, de apostoli încruntaţi şi arhangheli răzbunători – un tărâm de vis şi un tribunal necruţător. Da, într-adevăr, romanticii spanioli s-au ridicat împotriva acestui paradis; însă revolta lor, justificabilă din punct de vedere istoric, era romantică doar în aparenţă. Romantismului spaniol, într-un mod mai clar decât în cazul celui francez, îi lipseşte acest element de originalitate, cu desăvârşire nou în istoria sensibilităţii occidentale – acest element dual pe care nu putem evita să-l numim demonic: viziunea analogiei universale şi viziunea

ironică asupra omului. Corespondenţă a tuturor lumilor, iar în centru, soarele stins al morţii.

Romantismul latino-american a fost chiar şi mai sărac decât cel spaniol: reflectare a unei reflectări. Totuşi, un fapt istoric ne-a influenţat profund poezia, deşi nu imediat, şi a făcut-o să-şi schimbe direcţia. Mă refer la Revoluţia de Independenţă. (Ar trebui, mai bine, să folosesc pluralul, fiindcă au avut loc mai multe revoluţii, nu toate cu aceeaşi finalitate, însă, pentru a evita complicaţiile inutile, le voi trata ca şi cum ar reprezenta o mişcare unică.) Revoluţia de Independenţă din America Latină a fost revoluţia pe care Spania n-a avut-o niciodată, o revoluţie care a eşuat iar şi iarăşi în decursul secolelor XIX şi XX. A noastră a fost o mişcare inspirată din cele două mari arhetipuri politice ale erei moderne: Revoluţia Franceză şi Revoluţia Americană. S-ar putea spune chiar că în această epocă au existat trei revoluţii importante, cu ideologii asemănătoare: cea franceză, cea nord-americană şi cea hispano-americană. Deşi toate trei au învins, rezultatele au fost foarte diferite: primele două au pus bazele unor societăţi noi, în vreme ce a noastră a iniţiat paragina şi sărăcia care ne-a marcat istoria din secolul al XIX-lea şi până astăzi. Principiile au fost cele ale americanilor şi francezilor, armatele noastre i-au învins pe absolutiştii spanioli, şi îndată ce Independenţa a fost cucerită, pe teritoriile noastre s-au instaurat guverne republicane. Cu toate acestea, mişcarea a eşuat: nu a reuşit să schimbe societatea, iar eliberatorii noştri ne-au târât în robie.[22]

Spre deosebire de Revoluţia Americană, a noastră a coincis cu o stare de decădere extremă a Imperiului. Se înregistrează două fenomene colaterale, dar nu identice: tendinţa Imperiului Spaniol de a se fărâmiţa singur – consecinţă atât a decadenţei hispane, cât şi a invaziei napoleoniene – şi, pe de altă parte, mişcările vizând autonomia conduse de unii revoluţionari latino-americani.

Independenţa a accelerat dezmembrarea Imperiului. Cei aflaţi în fruntea acţiunilor de eliberare, cu câteva excepţii, n-au pierdut prea mult timp cu împărţirea naţiunilor, făcând astfel încât acestea să corespundă intereselor lor: graniţele fiecărei ţări se întindeau până acolo unde ajungea armata liderului local. Ulterior, oligarhia şi militarismul susţinute de puterile străine şi mai cu seamă imperialismul nord-american vor completa fărâmiţarea Americii Hispane. Noile ţări au continuat să fie vechile colonii; situaţia socială a rămas neschimbată, însă noua realitate era ascunsă sub straturile suprapuse ale retoricii liberale şi democratice. Asemenea fronturilor false, instituţiile republicane au ocultat ororile trecutului şi sărăcia.

Grupările care au aruncat mănuşa puterii spaniole vehiculau ideile revoluţionare ale vremii, dar nu erau nici capabile, nici doritoare să aducă o schimbare în cadrul societăţii noastre: America Latină era o Spanie fără de Spania. Cum spunea Sarmiento: guvernanţii Americii Hispanice erau „executorii judecătoreşti ai testamentului lui Filip al II-lea." Feudalism sub masca liberalismului burghez, absolutism în absenţa unui monarh, dar având parte de regi meschini – iată conducătorii. Şi aşa a luat fiinţă împărăţia măştilor, imperiul minciunii. De atunci înainte, corupţia limbii, otrava semantică a devenit o boală endemică; minciuna a devenit constituţională, consubstanţială. De acolo derivă semnificaţia criticii în ţările noastre. Pentru noi, critica filosofică şi istorică nu are doar o funcţie intelectuală; este asemenea psihanalizei. E teorie şi practică. Dacă se poate vorbi despre o urgenţă majoră în America Hispană, aceea e critica miturilor noastre istorice şi politice.

Nu toate urmările Revoluţiei de Independenţă au fost negative. Ea ne-a eliberat de Spania; şi, chiar dacă nu a reuşit să schimbe realitatea socială, ne-a modificat conştiinţa. A detronat odată pentru totdeauna absolutismul monarhiei şi catolicismul extremist. Separarea de Spania a

reprezentat un act de demitificare: am devenit fiinţe în carne şi oase, şi nu fantomele care-i ţineau treji pe spanioli. Sau era vorba despre aceleaşi fantome, însă purtând alte nume? În orice caz, numele s-au schimbat şi, odată cu ele, şi ideologia latino-americanilor. Disensiunile cu tradiţia 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. Cuţitul care a marcat diferenţa era pozitivismul. În aceşti ani, clasele conducătoare şi grupările intelectuale au descoperit filosofia pozitivistă şi au îmbrăţişat-o cu entuziasm. Am schimbat modelele lui Danton şi Jefferson cu cele ale lui Auguste Comte şi Herbert Spencer. Pe altarele înălţate de liberali întru slava libertăţii şi raţiunii, au fost puse ştiinţa şi progresul, înconjurate de creaturile lor mitice: calea ferată şi telegraful. În acest moment, drumurile Spaniei şi Americii Hispane s-au despărţit. Cultul pozitivismului s-a dezvoltat până la punctul de a deveni ideologia oficială, dacă nu cumva şi religia, pentru guvernele din Brazilia şi Mexic; în Spania, cei mai aprigi disidenţi au căutat un răspuns pentru neliniştile lor în doctrina unui obscur gânditor idealist german, Karl Christian Friedrich Krause. Niciun divorţ nu putea fi mai radical.

În America Latină, pozitivismul nu a fost ideologia unei burghezii liberale interesate de progresul industrial şi social, aşa cum s-a întâmplat în Europa, ci a reprezentat oligarhia marilor latifundiari. A fost o mistificare, o înşelăciune, dar şi o autoînşelare. În acelaşi timp, a însemnat o critică radicală a religiei şi a ideologiei tradiţionale. Pozitivismul a înlăturat mitologia creştină, ca şi filosofia raţionalistă. Rezultatul ar putea fi numit o dezmembrare a metafizicii şi religiei. Această evoluţie 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 ştiinţă s-a nuanţat prin nostalgia

pentru vechile certitudini religioase, iar credinţa în progres, cu ameţeala în faţa perspectivei vidului. Nu a fost o modernitate completă, ci presimţirea gustului ei amar: viziune a unui paradis pustiu, groază în faţa contingentului.

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

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

cel din urmă doar ca pe un curent literar şi, mai presus de toate, ca pe un stil cosmopolit şi mai degrabă superficial. Nu, *modernismul* a răspuns cu adevărat unor nevoi spirituale. Sau, mai exact, a fost răspunsul dat de imaginaţie şi sensibilitate aridităţii pozitiviste. Doar pentru că a răspuns necesităţilor sufleteşti a putut să devină o mişcare poetică în adevăratul sens al cuvântului – în fond, singura dintre toate cele care ne-au marcat limba şi cultura în ultimul secol, demnă de acest nume. Acuzaţia de superficialitate poate fi îndreptată, mai corect, tocmai împotriva acelor critici incapabili să perceapă în naturaleţea spiritului cosmopolit al poeţilor moderniști semnele (stigmatele) exilului interior.

Din acelaşi motiv, criticii nu au fost în stare să explice până la capăt de ce această mişcare modernistă, care a început ca o adaptare voluntară a poeziei franceze la necesităţile limbii noastre, a trebuit să se nască în America Hispană şi nu în Spania. Desigur, latino-americanii au fost şi sunt încă mult mai receptivi la ce se întâmplă în lume decât spaniolii, şi mai puţin închistaţi în tradiţie şi istorie. Însă această explicaţie este superficială. O lipsă a informaţiei în ceea ce-i priveşte pe spanioli? Mai degrabă o lipsă a *nevoii*. Odată cu Independenţa, şi mai ales după adoptarea pozitivismului, convingerile intelectuale ale latino-americanilor au început să se deosebească de cele ale spaniolilor. Tradiţiile diferite reclamă replici diferite. Pentru noi, *modernismul* a fost riposta necesară pentru a contracara vidul spiritual creat de critica pozitivistă a religiei şi metafizicii; nu era nimic mai normal decât ca poeţii hispano-americani să fie atraşi de poezia franceză a vremii. În ea au descoperit nu doar prospeţimea limbii, ci şi o sensibilitate şi o estetică impregnate de viziunea analogică a tradiţiei romantice şi oculte. Din contră, în Spania, deismul raţionalist al lui Krause nu a fost atât o critică, cât mai degrabă un substitut al religiei – o religie timid filosofică pentru uzul liberalilor disidenţi – şi astfel *modernismul* a fost lipsit de funcţia 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 Franţa. Din această interpretare eronată, care-i aparţine lui Unamuno, s-a născut ideea superficialităţii poeţilor moderniști din America Hispanică; alţii, precum Juan Ramón Jiménez şi Antonio Machado, l-au transpus în termenii tradiţiei spirituale în vogă printre grupările intelectuale disidente. În Spania, *modernismul* nu a fost o viziune a lumii, ci un limbaj interiorizat şi transplantat aici de doi mari poeţi spanioli: Antonio Machado şi Juan Ramón Jiménez (Nota 2). Din nou: o traducere şi o metaforă.

Între anii 1880 şi 1890, aproape fără a avea cunoştinţă unul de celălalt, risipiţi pe tot continentul – la Havana, Ciudad de México, Bogotá, Santiago de Chile, Buenos Aires, New York – o mână de tineri au iniţiat schimbarea. Centrul acestei fraternităţi risipite era Rubén Darío, ofiţer de legătură, purtător de cuvânt şi animator al mişcării. În 1888, Darío lansează termenul „modernismo" (modernism) pentru a descrie noile tendinţe. *Modernism*: mit al lumii moderne, sau mai degrabă, miraj al ei. Ce înseamnă să fii modern? Să-ţi părăseşti căminul, patria şi limba, pentru a căuta ceva nedefinit şi intangibil, căci se confundă cu însăşi ideea de schimbare. „Aleargă, caută. Ce caută?" se întreba Baudelaire. Şi tot el răspunde: „Caută ceea ce am putea numi *modernitate*." Însă Baudelaire nu defineşte această modernitate înşelătoare, ci se mulţumeşte să-i spună „elementul singular din fiecare lucru frumos".[23] Graţie modernităţii, frumosul nu mai este unul singur, ci are mai multe înfăţişări. Modernitatea diferenţiază operele de azi de cele de ieri, le face diferite: „frumosul e întotdeauna straniu". Modernitatea este acel element care, făcându-l unic, dă viaţă frumosului. Dar acest proces de însufleţire reprezintă condamnarea la pedeapsa capitală: modernitatea e semnul morţii. Modernitatea care i-a cucerit pe tinerii poeţi de la sfârşitul acestui veac e foarte diferită de cea care îi cucerise

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

Ambivalenţa romanticilor şi simboliştilor în faţa epocii moderne reapare la moderniştii latino-americani. Dragostea lor pentru lux şi obiecte inutile reprezintă o critică a lumii în care soarta le impune să trăiască, însă această critică este şi un omagiu. Totuşi, există o diferenţă radicală între europeni şi hispano-americani: atunci când Baudelaire acuză progresul ca fiind „o idee grotescă", sau când Rimbaud denunţă industria, propriile lor experienţe privind progresul şi industria sunt reale şi directe, pe când cele ale latino-americanilor sunt mediate. Singura experienţă a epocii moderne pe care un hispano-american o putea avea în acele timpuri era cea a imperialismului. Realitatea naţiunilor noastre nu a fost una modernă: nu se poate vorbi de industrie, democraţie, burghezie, ci doar de oligarhii feudale şi militarism. Moderniştii depindeau exact de acele lucruri pe care le detestau; ei pendulau între revoltă şi abjecţie. Unii dintre ei, ca Martí, erau incompatibili şi au fost sacrificaţi; alţii, asemenea sărmanului Darío, au scris ode şi sonete închinate tigrilor şi aligatorilor în uniformă. Dar noi, cei care am văzut şi auzit mulţi poeţi de valoare cântând faptele măreţe ale lui Stalin în franceză, germană şi spaniolă, putem să-l iertăm pe Darío că a scris câteva strofe în onoarea lui Zelaya şi Estrada Cabrera, doi satrapi din America Centrală.

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

Parisul era centrul esteticii lor, mai degrabă decât capitala unei ţări. Cosmopolitismul lor i-a făcut să descopere alte literaturi şi să reevalueze trecutul nostru, pe cel vechi, precolumbian. Preamărirea lumii prehispanice, înţeleasă mai înainte de orice ca estetică, însemna, în acelaşi timp, şi o critică la adresa epocii moderne, mai cu seamă a progresului nord-american: prinţul Netzahualcoyotl înfruntându-l pe Edison. În acest fel, ei îl urmau tot pe Baudelaire, cel care îi descrisese pe susţinătorii progresului drept „bieţi nenorociţi americanizaţi de filosofii zoocraţiei industriale". Recuperarea lumii indiene şi, mai târziu, a trecutului spaniol, a contrabalansat admiraţia, teama şi mânia inspirate de Statele Unite, precum şi politica lor de dominaţie în America Latină. Admiraţia pentru originalitatea şi forţa culturii nord-americane rivaliza cu teama şi revolta în faţa intervenţiilor repetate ale Statelor Unite ale Americii în viaţa popoarelor noastre. M-am referit la acest fenomen în altă parte; acum vreau să subliniez că antiimperialismul moderniştilor nu avea doar fundamente politice şi economice, ci pornea şi de la ideea că America Latină şi cea Anglo-Saxonă reprezintă două versiuni diferite şi probabil ireconciliabile ale civilizaţiei occidentale. Conflictul nu exista doar între clase şi sisteme economice şi sociale, ci între două viziuni asupra lumii şi omului.[24]

Romantismul a încercat o reformă timidă a formelor spaniole de vers, dar moderniştii au fost cei care, ducând-o până la ultimele consecinţe, au şi reuşit s-o ducă până la capăt. Revoluţia metrică a moderniştilor a fost la fel de radicală şi de însemnată ca şi cea a lui Garcilaso şi a italieniştilor din secolul al XVI-lea, deşi a acţionat în sens invers. Consecinţe contrare şi de neprevăzut ale influenţelor străine, italiene în veacul al XVI-lea şi franceze în al XIX-lea: într-un caz, a triumfat versificaţia silabică regulată, în timp ce în celălalt, permanenta experimentare a ritmurilor a provocat reapariţia metrilor tradiţionali şi, mai cu seamă, a

adus resurecţia versificaţiei 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 deţinut Catedra Charles Eliot Norton, a teoretizat şi a sistematizat admirabil această doctrină.[25]) Cu toate că moderniştii au dedicat şi ei lucrări teoretice acestei probleme, mai degrabă practica, nu ideile lor, ne-a transformat versurile. Revoluţia modernistă s-a încheiat prin redescoperirea ritmurilor originare în poezia noastră. Cosmopolitismul său a însemnat, în fond, întoarcerea la adevărata tradiţie spaniolă, negată sau uitată în Spania.

Am subliniat deja legătura între versificaţia tonică şi viziunea analogică asupra lumii. Noile ritmuri ale moderniştilor au determinat reapariţia principiului ritmic originar al limbii; această resuscitare metrică a coincis cu apariţia unei noi sensibilităţi, 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 experienţă verbală. Dacă poetul percepe universul ca fiind o limbă, el *rosteşte* universul, în egală măsură. După cum spunea Baudelaire, Dumnezeu l-a rostit. Întoarcere la timpul ciclic: cuvintele poetului, chiar şi atunci când nu neagă creştinismul în mod explicit, îl dizolvă în credinţe mai largi şi mai vechi. Creştinismul nu e mai mult decât încă una dintre combinaţiile ritmului universal. Patimile lui Hristos, aşa cum se afirmă fără echivoc într-un poem al lui Darío, nu reprezintă decât o imagine pasageră în rotaţia epocilor şi a mitologiilor. Analogia îşi găseşte pacea în sincretism. Acest accent necreştin era cu desăvârşire nou în contextul poeziei hispane.

Influenţa tradiţiei oculte printre moderniştii latino-americani nu a fost mai puţin profundă decât în cazul romanticilor şi simboliştilor europeni. Criticii noştri, deşi conştienţi de acest lucru, au părut a încerca să-l evite, ca şi

cum ar fi fost ceva ruşinos. Oricât de scandalos, e adevărat: de la Blake la Yeats şi Pessoa, istoria poeziei moderne occidentale este legată de istoria doctrinelor hermetice şi oculte, începând cu Swedenborg şi Doamna Blavatsky. Influenţa lui Abbé Constant, alias Eliphas Levi, a fost hotărâtoare nu doar asupra lui Hugo, ci şi a lui Rimbaud. Afinităţile remarcabile între Fourier şi 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, şi care se răspândeşte prin şcoala iluministă a secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea. E o direcţie reflexivă ce există în cadrul sistemelor idealiste, în opera lui Goethe şi, în general, în cazul tuturor acelora care refuză să conceapă identitatea matematică drept ideal unificator al lumii." (*Arcane 17*)[26] Ştim că moderniştii hispano-americani, Darío, Lugones, Nervo, Tablada, erau interesaţi de scrierile oculte. Oare de ce critica noastră nu a reliefat niciodată relaţia între iluminism şi viziunea analogică, ca şi pe cea între aceasta din urmă şi reforma metrică? Scrupule raţionaliste, sau creştine? În orice caz, relaţia este evidentă. Modernismul a început ca o căutare a ritmului verbal şi a sfârşit în viziunea universului ca ritm.

Convingerile lui Rubén Darío au pendulat, aşa cum se vede dintr-un vers al său citat adesea, „între catedrală şi ruinele păgâne".[27] Îndrăznesc să aduc o modificare: între ruinele catedralei şi păgânism. Credinţa lui Darío şi a majorităţii poeţilor modernişti reprezintă, mai mult decât o simplă credinţă, căutarea uneia, iar aceste credinţe se dezvoltă într-un peisaj pustiit de raţiunea critică şi 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 şi trupul sunt cele două extreme ale aceleiaşi încrederi în Natură. Această afirmaţie se opune materialismului pozitivist şi scientist, dar, în egală măsură, şi spiritualităţii

creştine. Ruinele catedralei: ideea păcatului, conştiinţa morţii, convingerea că omul a căzut şi că e alungat în viaţa aceasta şi în cea viitoare, viziunea individului ca fiinţă întâmplătoare într-o lume a contingentului. Nu un sistem de credinţe, ci o sumă de fragmente şi de obsesii. Comedia tragică a modernişţilor se compune dintr-un dialog între trup şi moarte, între analogie şi ironie. Dacă transpunem termenii psihologici şi metafizici ai acestei tragi-comedii la nivelul limbajului, vom descoperi nu opoziţia între versificaţia silabică regulată şi cea tonică, ci contradicţia, mai vizibilă şi mai radicală, între vers şi proză. Analogia e iniţiată 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 ştie că e muritoare; în aceasta constă modernitatea ei. *Modernismul* devine modern atunci când încetează a se lua în serios, când introduce proza în vers şi creează poezie din critica poeziei. Această trăsătură ironică, voit antipoetică şi tocmai de aceea cu atât mai poetică, a apărut exact la apogeul modernismului (Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza/ Cântece de viaţă şi speranţă*, 1905) şi a fost aproape imediat pusă în legătură cu imaginea morţii. Însă Leopoldo Lugones, şi nu Darío, a fost cel care a iniţiat a doua revoluţie modernistă. Odată cu Lugones şi cu apariţia cărţii sale *Lunario sentimental* (*Calendar sentimental*, 1909), Laforgue a pătruns în poezia hispană: simbolismul în înfăţişarea sa antisimbolistă.

Critica noastră numeşte noua tendinţă *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 iniţiată din chiar interiorul mişcării. A fost o reacţie individuală din partea unor poeţi diferiţi. Cu ei nu a început un nou curent, ci *modernismul* s-a încheiat odată cu aceştia. Ei au reprezentat conştiinţa lui critică, o conştiinţă a sfârşitului său. Mai mult decât atât, trăsăturile caracteristice

ale acestor poeți (ironia, limbajul colocvial) apăruseră deja la poeții moderniști de marcă. În sfârșit, 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 *postmoderniști*? Și totuși, schimbarea a fost demnă de luat în seamă. Nu o modificare de valori, ci una de atitudini. *Modernismul* populase lumea cu tritoni și sirene; noii poeți călătoreau pe vase comerciale și debarcau la Liverpool, iar nu la Cytherea; poemele lor nu mai erau cântece închinate vechii sau noii Rome, ci descrieri mai degrabă amare și reținute, ale cartierelor populare; natura nu mai era reprezentată de junglă sau deșert, ci asemenea unui sat cu livezile, cu preotul și cu „nepoata" lui, cu fetele sale „proaspete și simple, precum umilele verze". Ironie și prozaism: cucerirea poeziei vieții de zi cu zi. Pentru Darío, poeții sunt „turnurile lui Dumnezeu"; López Velarde se vede pe sine mergând pe o alee și vorbind singur: poetul ca un fel de sublim și grotesc Charlie Chaplin „avant la lettre". Estetica minimalului, apropiatului și familiarului. Marea descoperire: forța secretă a vorbirii obișnuite. Această admirabilă descoperire a servit țelului lui Lugones și López Velarde: să facă din poem o ecuație psihologică, un monolog plin de ocolișuri în care meditația și lirismul, cântul și ironia, proza și versul să se întâlnească și să se despartă, să privească lung una la cealaltă, apoi să fuzioneze din nou. Cântecul e sfărâmat, poemul devine confesiune întreruptă, melodia e punctată de tăceri și pauze. López Velarde a sintetizat totul: „Sistemul poetic s-a transformat într-un sistem critic."

Din motive pe care le-am enumerat anterior, poeții 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 simboliști. Totuși, ei au adoptat

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

Modernismul spaniol – mă gândesc în primul rând la Valle Inclán, Antonio Machado şi Juan Ramón Jiménez – a avut mai mult decât un punct de contact cu postmodernismul hispano-american: critica atitudinilor stereotipe şi a clişeelor preţioase, repulsia la adresa limbajului fals rafinat, reticenţa în faţa simbolismului învechit, căutarea unei poezii *pure* (Jiménez) sau a uneia *esenţiale* (Machado). Există o similitudine surprinzătoare între colocvialismul deliberat al lui Lugones, López Velarde, şi unele dintre poemele din primul volum al lui Antonio Machado *(Soledades/ Singurătăţi*, ediţia a doua, 1907).[28] Dar, în scurt timp, drumurile lor s-au despărţit; poeţii spanioli erau mai puţin interesaţi să exploreze resursele lirice ale vorbirii obişnuite – acea muzică a conversaţiei, cum îi spunea Eliot – decât să reînnoiască melodia poeziei tradiţionale. Cei doi mari poeţi ai acestei perioade au combinat întotdeauna limba vorbită cu lirica populară. Cea din urmă este o ficţiune romantică („Glasurile popoarelor în cântece", de Herder) sau o reminiscenţă literară; prima e o realitate, limba vie a oraşelor moderne cu barbarismele, neologismele, cuvintele străine şi expresiile ei tehnice. La începuturi,

modernismul spaniol a coincis cu reacţia postmodernistă împotriva limbajului literar al primului modernism latino-american; ulterior, această opoziţie a devenit o revenire la tradiţia poetică spaniolă: cântecul, balada, copla. În felul acesta, spaniolii confirmă natura romantică a modernismului dar, în acelaşi timp, se şi detaşează de poezia vieţii moderne. În aceşti ani, Fernando Pessoa afirma, prin vocea heteronimului său Álvaro de Campos:

„Să nu mi se spună că nu există poezie în comerţ şi-n birourile comerciale!
Nici vorbă! Poezia intră prin toţi porii... O respir în acest aer marin,
Fiindcă toate acestea au o legătură cu vapoarele, cu navigaţia modernă,
Căci facturile şi scrisorile comerciale sunt începutul acestei poveşti,
Iar vapoarele ce transportă mărfurile pe marea eternă sunt sfârşitul ei."
(Traducere: Dinu Flămând)[29]

Dacă începutul conţine sfârşitul, un poem scris de către unul dintre iniţiatorii modernismului, José Martí, cuprinde toată această evoluţie şi anunţă poezia contemporană. Poezia exprimă presimţirea propriei morţi pe câmpul de luptă (în 1895) şi o priveşte ca pe un sacrificiu necesar; şi, într-un anume fel, chiar dorit:

Două patrii

„Am două patrii: Cuba şi noaptea.
(Ori amândouă-s una?) Îndată ce soarele
îşi stinge lumina înfăşurată-n voaluri lungi,
cu o garoafă-n mână şi tăcută, trecând,

Cuba îmi pare o văduvă tristă.
Eu ştiu, sângerie, ce înseamnă garoafa aceea
care-i tremură-n mâini. Îmi e pustiu
pieptul, sfârşit îmi este şi-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 şi cuvântul omului. Universul
vorbeşte mai frumos decât omul.
Ca un drapel
ce cheamă la luptă, flacăra voalurilor lungi
flutură. Şi 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 incompleţi şi întrerupţi de pauze pentru reflecţie, marcat de momente de tăcere, de presimţirea respiraţiei umane şi de răsuflarea nopţii. Un poem-monolog ce eludează cântecul, o curgere intermitentă, o continuă întrepătrundere a versului cu proza. Toate temele romantice apar în aceste câteva rânduri: patria şi noaptea asemănate cu două femei, moartea, cu una singură, unicul, marele abis. Moarte, erotism, pasiune revoluţionară, poezie: noaptea, marea mamă, le cuprinde pe toate. Mama pământ dar, de asemenea, sexualitate şi limbaj colocvial. Poetul nu ridică tonul, ci îşi vorbeşte lui însuşi atunci când se adresează nopţii şi revoluţiei. Nici autocompătimire, nici elocinţă: „E timpul/ pentru a începe să mori. Noaptea e bună/ pentru a spune adio." Ironia e transfigurată în acceptare a morţii. Iar în centrul poeziei, o expresie suspendată între două versuri, izolată printr-o pauză pentru a i se sublinia importanţa – 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 Dumnezeului 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 şi avangarda secolului XX au fost evidenţiate nu o dată. Amândouă sunt mişcări sau reacţii ale tinerilor; ambele se ridică împotriva raţiunii, a produselor şi valorilor ei; acordă un loc de seamă pasiunilor şi viziunilor trupului – erotismului, visului, inspiraţiei; amândouă încearcă să distrugă realitatea vizibilă pentru a găsi sau pentru a crea o alta, magică, supranaturală şi mai mult decât reală. Două mari evenimente istorice le fascinează şi le sfâşie: în cazul romantismului, Revoluţia Franceză, teroarea iacobină şi Imperiul lui Napoleon; în cazul avangardei, Revoluţia din Rusia, epurările şi birocraţia despotică a lui Stalin. În romantism, ca şi în avangardă, „eul" se retrage din faţa lumii şi îşi găseşte răzbunarea în ironie sau în umor, arme ce-l anihilează pe atacator, dar, în egală măsură, şi pe cel ce atacă. Epoca modernă se neagă şi se afirmă pe sine în cazul ambelor mişcări. Artiştii, dar şi criticii, au fost conştienţi de aceste afinităţi. Futuriştii, dadaiştii, ultraiştii şi suprarealiştii ştiau cu toţii că reacţia lor de respingere a romantismului era prin ea însăşi un gest romantic, în tradiţia pe care chiar romantismul o inaugurase, acea tradiţie ce caută continuitatea în respingere. Însă nici unul dintre ei nu a înţeles relaţia definitorie, adevărată şi unică a avangardei cu mişcările poetice anterioare. Erau cu toţii conştienţi de natura paradoxală a respingerii lor, adică de faptul că, în măsura în care negau trecutul, îl şi prelungeau şi, procedând astfel, îl confirmau; nimeni nu a observat însă că, spre deosebire de romantism, a cărui respingere a iniţiat

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 sclipitor 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 descântece”, în timp ce revoluția reprezintă epoca modernă: știință, tehnologie, cultură urbană. Pentru a-și argumenta critica, el citează din *Anul gol*, de Pilniak: „Vrăjitoarea Egorka spune: «Rusia e înțeleaptă. Germanii sunt inteligenți, însă cam reduși.» «Dar Karl Marx?» întreabă 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 Egorka 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 întreagă 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 roşie. Cămăşile galbene ale futuriştilor sunt, fără îndoială, descendentele acelui veşmânt romantic care produsese o atât de mare oroare printre tăticii şi mămicile epocii." Cum am putea să nu recunoaştem ironia romantică în „cinismul şi rebeliunea individualistă" a lui Maiakovski şi a prietenilor săi? Literatura rusă a acestei perioade a fost împărţită între „descântecele vrăjitoarelor" şi satira futuriştilor. Avataruri, metafore ale analogiei şi ironiei.

Critica lui Troţki atinge intensitatea unei adevărate condamnări a poeziei, nu doar în numele Revoluţiei Ruse, ci în acela al spiritului modern în general. El vorbeşte ca un revoluţionar care a adoptat tradiţia intelectuală a epocii moderne „începând de la Marx şi Hegel şi terminând cu Adam Smith sau David Ricardo." Rădăcinile acestei tradiţii se găsesc în Revoluţia Franceză şi în iluminism. Aşa încât critica sa referitoare la poezie, fără ca el să fie pe deplin conştient de acest lucru, îmbracă forma criticii pe care, începând cu secolul al XVIII-lea, filosofia şi ştiinţa au făcut-o religiei, miturilor, magiei şi altor credinţe din trecut. Nici filosofii, nici revoluţionarii nu pot accepta pe de-a-ntregul ambivalenţa specifică poeţilor, care văd în magie şi revoluţie două metode paralele, dar care nu se exclud reciproc, de schimbare a lumii. Fragmentele pe care Troţki le citează din Pilniak răspund, peste timp, ideilor susţinute anterior de Novalis şi Rimbaud: magia acţionează într-un mod ce nu se deosebeşte esenţial de acela al revoluţiei. Vocaţia magică a poeziei moderne, de la Blake la propriile noastre timpuri, este doar cealaltă faţă, cea întunecată, a vocaţiei sale revoluţionare. Aici sunt identificabile începuturile neînţelegerii dintre revoluţionari şi poeţi, o neînţelegere pe care nici unii, nici alţii nu au fost în stare să o aplaneze. Dacă poetul renunţă la latura sa magică, el renunţă şi la poezie, devenind un simplu funcţionar ori propagandist. Dar magia îi poate distruge pe cei care o practică, deci o capitulare

totală în faţa forţelor sale poate duce la sinucidere. Chemarea morţii a fost numită *revoluţie* de Maiakovski; iar de Nerval, *magie*. Poetul nu scapă niciodată de această fascinaţie cu dublă înfăţişare; preocuparea sa, ca şi aceea a acrobatului pe sârmă a lui Harry Martinson, este „de a zâmbi pe deasupra abisului".

Atacul la adresa poeziei aminteşte de alte condamnări. Cu acelaşi zel pe care, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, biserica îl arăta în ceea ce priveşte pedepsirea misticilor, a iluminaţilor sau a pacifiştilor, statul revoluţionar a persecutat poeţii. 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: revoluţia a condamnat poezia ca fiind erezie. Dublă consecinţă a amurgului religiei tradiţionale: dacă în poezie se manifestă o viziune personală, religioasă asupra lumii şi a omului, atunci în politica revoluţionară apare o dublă aspiraţie religioasă: de a transforma natura umană şi de a institui o biserică universală bazată pe o dogmă universală. Pe de o parte, analogie şi ironie; pe de alta, transpunerea teologiei şi a eschatologiei dogmatice la nivelul istoriei şi societăţii. Obârşia noii religii politice (o religie inconştientă 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 creştinismului, conţinea deja germenii unei alte religii: a atribui universului o ordine şi a descoperi în aceasta voinţă şi finalitate însemna a impune din nou iluzia religioasă. Însă, deşi a prezis-o, Hume n-a mai trăit ca să vadă coborârea filosofiei în politică şi întruparea ei, în înţelesul religios al cuvântului, în revoluţie. Epifania universalismului filosofic a adoptat forma dogmatică şi sângeroasă a iacobinismului, precum şi cultul acestuia pentru zeiţa Raţiune.

Nu e o coincidenţă că mişcările revoluţionare ale secolelor XIX şi XX au mers mână în mână cu dogmatismul şi spiritul sectar; şi nici faptul că, o dată ajunse la putere, aceste mişcări s-au transformat în inchiziţii care, periodic, desfăşurau ceremonii amintind de sacrificiile aztece şi 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 creştină a liberului arbitru şi a predestinării divine reapare în dezbaterea privind libertatea şi determinismul social. Asemenea providenţei creştine, istoria se revelează prin semne: „condiţiile obiective", „situaţia istorică", precum şi alte prevestiri pe care revoluţionarul trebuie să le interpreteze. Această interpretare, ca şi cea a unui creştin, este în acelaşi timp liberă şi determinată de forţele sociale care se substituie providenţei divine. Exerciţiul acestei libertăţi ambigue implică riscuri mortale: a greşi, a confunda vocea lui Dumnezeu cu cea a diavolului, înseamnă pentru un creştin să-şi piardă sufletul, iar pentru revoluţionari, condamnarea istorică. Nimic nu e mai natural din această perspectivă decât zeificarea conducătorilor; sanctificarea textelor ca scrieri sfinte este urmată inevitabil de sanctificarea interpreţilor lor şi a acelora care le pun în aplicare. În felul acesta, vechea nevoie de a preamări şi a fi preamărit este satisfăcută. Suferinţa în numele idealurilor Revoluţiei reprezintă echivalentul torturii acceptate cu bucurie de martirii creştini. Cuvintele lui Baudelaire, uşor modificate, se potrivesc perfect secolului XX: revoluţionarii au adus în domeniul politicii ferocitatea naturală a religiei. (Nota 3)

Opoziţia între spiritul politic şi cel revoluţionar face parte dintr-o contradicţie mai vastă, aceea a timpului linear al epocii moderne opus timpului ritmic al poemului. Istoria

şi imaginea: opera lui Joyce poate fi considerată ca un moment în istoria literaturii moderne, şi, în acest sens, ea este istorie; dar adevărul e că autorul ei a conceput-o ca pe o imagine: exact imaginea disoluţiei timpului cronologic al istoriei, risipit în timpul ritmic al poemului. Abolire a lui ieri, a lui azi şi a lui mâine, prin intermediul combinărilor limbajului. Literatura modernă înseamnă o respingere plină de pasiune a epocii moderne. Această respingere nu e mai puţin violentă în rândul poeţilor modernismului anglo-american decât în cel al reprezentanţilor avangardelor europene sau latino-americane. Cu toate că primele erau reacţionare, iar celelalte, revoluţionare, ambele erau anticapitaliste. Atitudinile lor diferite îşi aveau originea într-o aversiune comună faţă de lumea burgheză. Uneori, respingerea era totală, ca în cazul lui Henri Michaux (distilator al antidotului împotriva vremii noastre – împotriva timpului). Ca şi predecesorii lor romantici şi simbolişti, poeţii secolului XX au opus timpului linear al progresului şi istoriei fie timpul instantaneu al erotismului, fie timpul ciclic al analogiei, fie acel timp găunos al conştiinţei ironice. Imagine şi umor: respingerea timpului cronologic al raţiunii critice, împreună cu zeificarea viitorului adusă de acesta. Revoltele şi nefericirile poeţilor romantici şi ale urmaşilor lor din secolul XX se repetă în epoca noastră. Am fost martorii Revoluţiei din Rusia, ai dictaturilor comuniste, ai celei hitleriste şi ai celebrei *Pax Americana*, exact aşa cum romanticii au fost contemporani cu Revoluţia Franceză, cu Napoleon, cu Sfânta Alianţă şi cu ororile primei revoluţii industriale. Istoria poeziei din secolul XX este, aşa cum s-a întâmplat şi în cel de-al XIX-lea, o istorie a subversiunilor, convertirilor, trădărilor, ereziilor şi aberaţiilor. Aceşti termeni îşi găsesc corespondenţii în alţii: persecuţie, exil, casă de nebuni, sinucidere, închisoare, umilinţă, singurătate.

Dualitatea magiei şi politicii este doar una dintre opoziţiile cu care e învestită poezia modernă. Dragostea şi umorul sunt alta. Toate operele lui Marcel Duchamp se mişcă pe axa afirmaţiei erotice şi a negaţiei ironice. Rezultatul e *metaironia*, un soi de suspendare animată, un spaţiu situat dincolo de afirmaţie şi de negaţie. Nudul de la Philadelphia Museum, cu picioarele desfăcute, ţinând o lampă cu gaz într-o mână (ca o decăzută Statuie a Libertăţii), sprijinindu-şi spatele de un mănunchi de ramuri ca şi când ar fi trunchiuri ale unui rug funerar, având o cascadă în fundal (dublă imagine a apelor mitice şi a electricităţii industriale) – aceasta este Artemis cea seducătoare zărită printr-o uşă întredeschisă de către un Acteon *voyeur*. Metaironia acţionează într-o manieră circulară: simplul fapt de a contempla o operă de artă este transformat într-un act de curiozitate morbidă şi voluptate indecentă. A te uita la ceva nu mai este o experienţă 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 şi, în acelaşi timp, esenţa ei derizorie. A privi înseamnă a transgresa, iar transgresarea e un joc creator. Atunci când tragem cu ochiul pe gaura cheii prin uşa esteticii şi a cenzurii morale, zărim relaţia ambiguă dintre contemplarea artistică şi erotism, între a vedea şi a dori. Vedem imaginea dorinţei noastre şi împietrirea ei într-un obiect – o păpuşă dezbrăcată. În *Marele Geam*, Duchamp prezentase deja eternul feminin ca pe un motor cu aprindere, iar mitul marii zeiţe înconjurate de cercul de victime-adoratori îl înfăţişase 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 funcţionare al unui aparat. Ansamblul din Philadelphia reia aceleaşi teme, însă din perspectiva opusă: nu transformarea Naturii (fată, cascadă) într-un

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

Iubire / umor şi magie / politică sunt variante ale opoziţiei centrale: artă / viaţă. De la Novalis la suprarealişti, poeţii moderni s-au confruntat cu această opoziţie şi nu au reuşit să o rezolve sau să o anuleze. Dualitatea ia alte forme: antagonism între absolut şi relativ, sau între cuvânt şi istorie. Dezamăgit de istorie, Góngora modifică poezia *deoarece* nu poate modifica viaţa; Rimbaud vrea să transforme poezia *pentru* a transforma viaţa. Aproape întotdeauna uităm faptul că *Singurătăţile*, poemul ce marchează înfăptuirea revoluţiei

estetice a lui Góngora, conţine o diatribă împotriva comerţului, a industriei şi mai ales acuze grave la adresa descoperirii şi cuceririi Americii, cea mai de seamă realizare istorică a Spaniei. Dimpotrivă, poezia lui Rimbaud tinde să se risipească în acţiune. *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 însuşi, „multiplică viitorul". Poezia nu se limitează să provoace noi trăiri psihice (aşa cum fac religiile şi drogurile) ori să elibereze naţiuni (asemenea revoluţiilor), ci are şi menirea clară de a inventa un nou erotism şi de a transforma relaţiile pasionale dintre bărbaţi şi femei. Rimbaud afirmă necesitatea de a „reinventa dragostea", o tentativă care ne aminteşte de Fourier. Poezia reprezintă puntea de legătură între gândirea utopică şi realitate, clipa când ideea prinde viaţă. Poezia este adevărata revoluţie care va încheia neînţelegerea dintre istorie şi idee. Dar Rimbaud a lăsat un straniu testament: *Un anotimp în Infern*.[33] După aceea: tăcere.

La cealaltă extremă, dar cufundat în aceeaşi aventură, fiind încă o expresie a acestui efort comun, Mallarmé caută clipă convergentă a tuturor clipelor în care un act pur – poemul – poate lua fiinţă. Acest act, acea „aruncare de zaruri în orizontul eternităţii" reprezintă o realitate contradictorie deoarece, deşi acţiune, este şi poem, deci, o non-acţiune. Iar spaţiul unde ia fiinţă actul-poem este un non-spaţiu: împrejurări eterne, adică non-circumstanţe. Relativul şi absolutul fuzionează fără a dispărea. Clipa poemului e disoluţia tuturor clipelor; şi totuşi, clipa eternă a poemului este *aceasta*: un timp unic, irepetabil, istoric. Poemul nu este un act pur, e o întâmplare, o violare a absolutului. Reapariţia 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 desfăşurare".[34] Ca violare a

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

Opoziţia artă / viaţă, în oricare dintre manifestările sale, este insolubilă. Singura soluţie ar fi remediul eroico-burlesc al lui Duchamp şi Joyce. O astfel de soluţie este o non-soluţie: literatura devine exaltare a limbajului până la punctul anihilării sale; pictura e critica obiectului pictat şi a ochiului care îl priveşte. Metaironia eliberează obiectele de povara lor temporală şi le uşurează de vechile sensuri; pune în circulaţie contrariile lor; este o mişcare universală în care totul se transformă în opusul său. Nu nihilism, ci dezorientare: faţa întoarsă spre noi este şi cea îndepărtată. Jocul opoziţiilor anulează, fără a le rezolva, diferenţele între privire şi dorinţă, între erotism şi contemplare, între artă şi viaţă. În principiu, avem aici răspunsul dat de Mallarmé: clipa poemului este întâlnirea între absolut şi relativ, o replică instantanee care se distruge pe sine fără încetare. Opoziţia 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-soluţie care e soluţie nu mai este o soluţie.

Modelul inversat

Avangarda întrerupe legătura cu tradiţia imediată – simbolismul şi naturalismul în literatură, impresionismul în pictură – iar această atitudine ireverenţioasă reprezintă o continuare a tradiţiei iniţiate de romantism. O tradiţie în cadrul căreia simbolismul, naturalismul şi impresionismul au fost, la rândul lor, momente de ruptură şi, deopotrivă, de continuitate. Ceva însă diferenţiază mişcările avangardiste de cele anterioare: violenţa atitudinilor şi a programelor, radicalismul operelor artistice. Avangarda reprezintă o exasperare şi o exagerare a direcţiilor care au precedat-o.

Violenţa şi extremismul obligă în scurt timp artistul să se confrunte cu limitele artei sau cu cele ale talentului său: Picasso şi Braque explorează şi epuizează în câţiva ani posibilităţile cubismului; în alţi câţiva, Pound se îndepărtează de imagism; Chirico evoluează de la „pictura metafizică" la clişeul academic cu aceeaşi viteză cu care García Lorca trece de la poezia tradiţională la góngorismul neobaroc, iar de la acesta, la suprarealism. Cu toate că avangarda deschide drumuri noi, artiştii şi poeţii le parcurg atât de rapid, încât în scurtă vreme ei ajung la capăt şi 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 iniţiată 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 şi contradictorie de întreruperi ale tradiţiei şi de descoperiri pe care o reprezintă opera sa mai degrabă confirmă decât neagă direcţia generală a epocii. Dacă nu este cert faptul că secolul XX ar fi mai bogat în ceea ce privește poezia şi operele de artă în comparație cu cel de-al XIX-lea, el a fost, în mod indiscutabil, mai diversificat şi mai supus hazardului. Dar accelerarea schimbării, precum şi proliferarea şcolilor şi tendinţelor literare au determinat două urmări neaşteptate: una subliniază tocmai tradiţia schimbării şi a rupturii, iar cealaltă, ideea „operei de artă". Mă voi referi mai târziu pe larg la amândouă.

Intensitate şi vastitate. Pasul grăbit al schimbării este însoţit de lărgirea spaţiului 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, aparţinând popoarelor vorbitoare de spaniolă, dar şi literatura Braziliei. În meditativul şi 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, şi înţeleg 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 invenţia, Poe este tălmăcirea lui Baudelaire. Traducându-i povestirile, el se tălmăcea pe sine: Poe este Baudelaire, iar democraţia yankee – lumea modernă, o lume în care, „progresul se măsoară nu prin folosirea felinarelor stradale, ci prin dispariţia urmelor păcatului originar."[35] (Această stranie idee neagă în avanpremieră concepţia lui Max Weber: capitalismul nu este produsul eticii protestante, ci al anticreştinismului, o încercare de a şterge greşeala primordială.) Viziunea lui Baudelaire va fi preluată de Mallarmé şi de ceilalţi care i-au urmat: Poe e mitul fratelui pierdut nu pe un tărâm necunoscut şi ostil, ci în istoria modernă. Pentru toţi aceşti poeţi, Statele Unite nu reprezintă o ţară, 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, însăşi poezia sa era un alt continent. Whitman glorifică democraţia, progresul şi viitorul. Judecând după aparenţe, poezia lui aparţine unei tradiţii opuse celei a liricii moderne: şi atunci, cum a putut aceasta exercita o influenţă atât de puternică asupra poeziei universale? Unele dintre poemele lui Victor Hugo conţin elementul nocturn, vizionar care, uneori, le salvează de elocinţă şi de optimismul facil. Ce se întâmplă în opera lui Whitman? A fost numit poetul spaţiului – poet al spaţiului în mişcare, s-ar putea adăuga. Spaţiile acestea, însă, sunt nomade, expresie a unui viitor

iminent: Utopie şi americanism. Dar, de asemenea, şi în primul rând, sunt limbaj, realitate fizică a cuvintelor, imaginilor şi ritmurilor. Limba lui Whitman este un corp, o prezenţă atotputernică şi multiplă. Fără ea, poezia lui ar rămâne oratorie, predică, editorial de ziar, proclamaţie. Poezie umplută cu idei şi pseudo-idei, locuri comune şi revelaţii autentice, o enormă masă spumegândă care se întrupează deodată într-un limbaj al trupului pe care îl putem de-a dreptul vedea, mirosi, pipăi şi, mai presus de toate, pe care-l putem auzi. Viitorul dispare; prezentul, prezenţa trupului, rămâne. Influenţa lui Whitman a fost largă şi a acţionat în toate sensurile şi 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 futuriştilor ruşi. Whitman este precursorul avangardei europene şi latino-americane. În spaţiul 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 tentaţie fatală. De atunci, a continuat să-i incite pe mulţi dintre poeţii noştri: emulaţie, admiraţie, entuziasm, vorbărie goală.

Primele manifestări ale avangardei au fost cosmopolite şi poliglote. Marinetti îşi scrie manifestele în franceză şi polemizează cu cubo-futurişti ruşi la Moscova sau Sankt Petersburg; Hlebnikov şi amicii lui inventează *zaum*, limba transraţională; Duchamp expune la New York şi joacă şah la Buenos Aires; Picabia lucrează – şi şochează – la New York, Barcelona şi 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 revoluţiei şi pleacă apoi cu o barcă în Golful Mexic, dispărând asemenea lui Quetzalcoatl; primele poeme ale lui Cendrars vorbesc despre Crăciun la New York şi evocă o interminabilă călătorie pe trans-siberian; Diego Rivera îl

cunoaşte în Montparnasse pe Ilya Ehrenburg şi reapare după câţiva ani în paginile din *Julio Jurenito*; Vicente Huidobro vine la Paris din Chile, colaborează cu poeţii care îşi spuneau pe atunci cubişti şi, împreună cu Pierre Reverdy, fondează *Nord-Sud*. Explozia Dada reprezintă un adevărat Babel: Arp e franco-alsacian; Ball şi Huelsenbeck sunt germani; Tzara, român; iar Picabia, franco-cubanez. Bilingvismul domină: Arp scrie în germană şi în franceză, Ungaretti în italiană şi franceză, Huidobro în spaniolă şi franceză. Preferinţa lor pentru franceză demonstrează rolul central jucat în evoluţia poeziei moderne de avangarda franceză. Menţionez acest aspect bine cunoscut, deoarece unii exegeţi nord-americani şi britanici au tendinţa de a-l ignora. Şi chiar şi poeţii. Într-un interviu din 1961, Pound făcea această afirmaţie extravagantă: „Dacă Parisul ar fi fost la fel de interesant ca Italia în 1924, aş fi stat la Paris."[36]

În spaţiul cultural de limbă engleză, mişcarea de avangardă a început puţin mai târziu decât pe continent sau în America Latină. Primele volume ale lui Pound şi Eliot erau impregnate de Laforgue, Corbière şi chiar Gautier. În timp ce poeţii de expresie engleză întârziau în imagism, o reacţie timidă faţă de simbolism, Apollinaire publica volumul *Alcooluri*, iar Max Jacob transforma poemul în proză. Perioada de glorie în ceea ce priveşte creaţia avangardei anglo-americane începe odată cu versiunea definitivă a primelor *Cantos* (1924), cu *Ţara pustie* (1922), şi cu o carte nu prea cunoscută, scurtă, dar imposibil de ignorat a lui William Carlos Williams, *Kora in Hell. Improvisations* (*Kora în Iad. Improvizaţii*, 1920). Toate acestea coincid cu începuturile celei de-a doua etape a avangardei europene: suprarealismul. Două versiuni opuse ale mişcării moderne, una roşie, 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 tendinţe generale.

Datele concrete arată cât de nefondate sunt afirmaţiile conform cărora Eliot şi Pound au cunoscut doar tradiţia simbolistă şi că doar au răsfoit creaţiile dadaismului, pe cele ale suprarealismului, opera lui Apollinaire ori Reverdy. Harry Levin ne-a demonstrat influenţa lui Apollinaire asupra lui e. e. cummings (care a fost, pe deasupra, prietenul şi traducătorul lui Aragon); relaţia între *Kora in Hell* şi *Câmpiile magnetice*, poemul în proză al lui André Breton şi Philippe Soupault, este una directă; Wallace Stevens cunoştea perfect poezia franceză contemporană – însă ne-am dori să ştim mai multe despre acei ani când se apropia marea schimbare. Parisul lui Pound şi Eliot era acel Paris cosmopolit al primelor decenii din secolul XX, scena multor revoluţii artistice şi literare. Povestea influenţei 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 şi structura „simultaneistă" din *Zonă*, *Muzicianul din Saint-Merry* sau alte poeme ale lui Apollinaire. Nu încerc să neg originalitatea poeţilor anglo-americani, ci vreau doar să arăt că mişcarea poetică de limbă engleză poate fi înţeleasă cu adevărat numai în contextul poeziei occidentale. Acelaşi lucru e valabil şi pentru alte curente: fără Dada, mişcare născută la Zürich şi transpusă în franceză de către Tzara, suprarealismul ar fi inexplicabil. Fără Dada, dar, de asemenea, şi fără romantismul german. La rândul lor, ultraismul spaniol şi argentinian nu pot fi înţelese în absenţa 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 şi caracterul transnaţional. Orice literatură reprezintă o limbă trăind nu în izolare, ci într-o relaţie constantă cu alte limbi, cu alte literaturi. Eliot consideră că fuziunea experienţelor contradictorii sau disparate este caracteristică pentru poeţii „metafizici" englezi. O

caracteristică nu înseamnă o trăsătură exclusivă: apropierea contrariilor – paradox şi metaforă – apare în toată lirica europeană a perioadei respective. Disocierea care a urmat între sensibilitate şi imaginaţie – spiritul neoclasic şi elocinţa romantică miltoniană – este, şi ea, un fenomen general european. Din acest motiv, Eliot poate spune că „Jules Laforgue şi Tristan Corbière, în multe dintre poemele lui, se situează mai aproape de «şcoala lui Donne» decât oricare alţi poeţi europeni."[37] Ar fi putut spune acelaşi lucru despre López Velarde, dacă l-ar fi putut citi. Literatura occidentală este o întrepătrundere de relaţii, o ţesătură rezultată din modele trasate de înşiruirea mişcărilor, personalităţilor – şi întâmplării. Curentele poetice din secolul XX repetă modelele definite de romantism însă, după cum voi încerca să demonstrez, inversate. Modelul este acelaşi – dar funcţionează altfel. Relaţia de opoziţie între limbile germanice şi romanice reapare în secolul XX şi tinde să se cristalizeze în două extreme: poezia de expresie engleză şi cea de expresie franceză. Mă voi referi şi la poezia de limbă spaniolă, nu numai fiindcă aceasta reprezintă propria mea tradiţie, ci şi datorită faptului că perioada modernă, în Spania, dar şi în America, e una dintre cele mai bogate din întreaga noastră istorie. Îmi dau seama că trec cu vederea mişcări importante şi figuri de marcă: futurismul rus şi italian, expresionismul german, Rilke, Benn, Pessoa, Montale, Ungaretti, poeţii greci, brazilieni, polonezi... Perspectiva unui poet german sau italian ar fi, cu siguranţă, 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 şi s-a

încheiat cu avangarda. Majoritatea criticilor consideră că această epocă a început cu Charles Baudelaire. Alţii mai adaugă câteva nume, de pildă Edgar Allan Poe sau Nerval, cu *Himerele*. Folosit într-un sens mai larg, aşa cum am procedat pe parcursul acestei cărţi, poezia modernă apare la sfârşitul veacului al XVIII-lea, odată cu primii romantici (dar să nu-i uităm nici pe precursorii lor direcţi!), străbate secolul al XIX-lea şi ajunge în cel de-al XX-lea, după ce cunoaşte o serie de mutaţii şi transformări care sunt, deopotrivă, reiterări. Vorbim despre o mişcare ce cuprinde toate ţările occidentale, de la cele slave şi până la cele latino-americane, însă aceasta, în fiecare etapă de evoluţie, se concentrează în două sau trei puncte de iradiere. Simbolismul a fost în mod esenţial francez, deşi asta nu înseamnă că n-ar fi existat mari poeţi simbolişti în alte spaţii culturale. (E suficient să menţionez simbolismul rus, german sau pe cel latino-american.) El trece de la Baudelaire la Mallarmé, Verlaine, Rimbaud şi Laforgue, iar de la aceştia la Claudel şi Valéry. Poezia avangardistă este în acelaşi timp o reacţie îndreptată împotriva simbolismului şi a continuatorilor săi. Opera lui Guillaume Apollinaire, poetul care întruchipează perfect momentul, include elemente ale avangardei şi ale simbolismului. Locul unde s-a născut poezia de avangardă, Franţa, îi explică genealogia literară. De la începuturile sale, avangarda a fost metafora contradictorie a simbolismului francez.

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

s-a deformat şi s-a reformat singură atunci când a întâlnit noua estetică a pictorilor şi sculptorilor. Noua limbă a purtat multe denumiri, cea mai convenabilă dintre toate fiind, deoarece era şi cea care o descria cel mai exact, *simultaneism*. Aceasta era o poetică ce-şi avea originile în cubism şi futurism. Unul dintre scopurile principale ale cubismului era prezentarea simultană a diferitelor părţi ale unui obiect – privit din faţă, din spate, în ceea ce avea vizibil sau ascuns – în acest fel evidenţiindu-se relaţiile dintre părţile componente. Cubismul considera pictura ca pe o suprafaţă în cadrul căreia elementele externe şi interne ale unui obiect se pot desfăşura, pot fi orientate într-o anumită direcţie, apoi în alta de forţele de atracţie şi de respingere, opoziţii complementare. Ca să repet o expresie devenită celebră, pictura s-a transformat într-un „sistem de relaţii plastice." Jakobson a subliniat faptul că influenţa picturii cubiste a fost la fel de profundă (dacă nu cumva mai profundă!) cu aceea a fizicii atomice în ceea ce priveşte orientarea generală a gândirii primilor lingvişti structuralişti. Aproape că nici nu mai are rost să aduc în discuţie cealaltă analogie, atât de frecvent invocată, între simultaneism şi montajul cinematografic, mai cu seamă aşa cum a fost acesta practicat de către Serghei Eisenstein.

După cum bine ştim, futurismul a adăugat două dimensiuni acestei estetici intelectualiste: senzaţia şi mişcarea. Şi tot el i-a dat numele: simultaneism. Reprezentanţii futurismului au fost primii care au folosit acest termen şi cei care au şi impus conceptul. Introducerea senzaţiei şi mişcării în acest context a determinat consecinţe neaşteptate. Senzaţia înseamnă mişcare, iar de la Aristotel încoace mişcarea e inseparabilă de conceptul de timp. Poate că din acest motiv, ori de câte ori filosofii Antichităţii au încercat să înţeleagă paradoxul eternităţii, care înseamnă timp încremenit, au recurs la imaginea mişcării corpurilor cereşti, o mişcare ce revine mereu în punctul de pornire. Simultaneismul secolului XX s-a confruntat cu o dificultate

asemănătoare: reprezentarea simultană a secvenţialităţii. Când futuriştii italieni au proclamat estetica senzaţiei, au deschis poarta temporalităţii. Timpul a năvălit înăuntru prin această uşă a senzaţiei, însă era un timp fragmentat, non-secvenţial: clipa. Senzaţia este momentană. Iar astfel, prin chiar estetica sa, futurismul s-a condamnat pe sine nu la construcţiile viitorului, ci la ravagiile clipei. Traducerea picturii senzaţiilor şi a mişcării în limbajul poeziei a fost un proces încă şi mai neliniştitor şi mai contraproductiv. Poemul simultaneism – ar fi mai exact să-l numim *instantaneist* – nu era decât juxtapunerea unor interjecţii, exclamaţii şi structuri onomatopeice. În loc să se orienteze înspre viitor, poemul futurist dispărea în abisul clipei, sau ajungea să împietrească într-o serie întreruptă a clipelor imobile. Eliminare a timpului înţeles ca secvenţialitate şi ca schimbare: estetica futuristă a mişcării şi-a găsit rezolvarea în abolirea mişcării. Agenţii acestei pietrificări erau senzaţia şi clipa.

Nu ştiu dacă Apollinaire şi-a dat seama de consecinţele negative ale unei doctrine care, prin chiar operele pe care le-a produs, a distrus însuşi aspectul pe care-l preamărea la nivel teoretic – mişcarea. Însă e cert că era pe deplin conştient de sărăcia poetică a poemelor futuriste. *Futurist Antitradition* (1913), manifestul pe care l-a publicat pentru a susţine această opinie, era un act de oportunism literar. Henri-Martin Barzun a făcut, la rândul său, încercarea de a depăşi obstacolul apărut în calea simultaneismului verbal. Obstacolul e dublu articulat: cum să produci o reprezentare simultaneistă a mişcării, care prin însăşi natura sa este proces, secvenţialitate, şi – valabil mai ales cu privire la mişcarea în şi a sa însăşi – timp? Şi, pe de altă parte, cum să organizezi materialul verbal, care e în mod esenţial temporal şi succesiv, sub forma unei reprezentări spaţiale simultane? Soluţia oferită de Barzun, fondatorul grupării „simultaneiste" la care a aderat pentru scurt timp şi Apollinaire, era chiar mai simplă decât aceea a futuriştilor.

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

Antidotul pentru senzaţie şi risipirea instantanee a acesteia e meditaţia. Între o senzaţie şi cea care urmează, între o clipă şi următoarea, meditaţia impune o distanţă care e deopotrivă o punte – un mod de a măsura. Distanţa 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 relaţii. În poemul simbolist şi în pictura cubistă, ceea ce se vede revelează ceea ce nu se vede, însă la această revelaţie se ajunge prin intermediul unor metode diametral opuse. În cadrul poemului, simbolul evocă fără a numi; în cadrul picturii, formele şi culorile prezintă fără să reprezinte. Simbolismul însemna transpunere (Mallarmé); cubismul, prezentare. În opera lui Apollinaire, trecerea de la transpunere la prezentare este realizată complet şi perfect. E posibil ca poetul să nu fi putut face acest pas decisiv fără influenţa pictorului Robert Delaunay şi 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 conţinea şi o serie de elemente simboliste – ideea unei corespondenţe universale – şi avea afinităţi incontestabile

cu ermetismul şi cu abstracţionismul, aşa cum erau ele înţelese de Kandinsky (*Concerning the Spiritual in Art / În privinţa spiritualului din artă*).[38]

Prietenia lui Apollinaire cu Delaunay a determinat apariţia unor poeme admirabile, precum *Les fenêtres* (*Ferestrele*). Totuşi, orfismul atât de pictural nu oferea vreo soluţie viabilă pentru rezolvarea problemei mişcării în poezie. Diferite culori sau forme pe care ochiul le percepe simultan pot fi prezentate în acelaşi timp şi pe aceeaşi suprafaţă. Însă atunci când vorbim sau scriem, rostim cuvintele unul după celălalt, asemenea mărgelelor dintr-un şirag; nu doar că nu putem auzi mai multe combinaţii de cuvinte în acelaşi timp, dar nici nu le-am putea înţelege, dacă am încerca să le citim în suprapunere. Apollinaire a găsit soluţia în poezia lui Blaise Cendrars. Două poeme ale lui Cendrars au produs o impresie deosebit de puternică asupra lui Apollinaire şi i-au inspirat acestuia câteva dintre marile sale creaţii ale acelor ani: *Les Pâques à New York* (1912) şi *Prose du Transsibérien et la petite Jeanne de France* (1913). În ambele, mai degrabă decât să recurgă la simultaneism înţeles în sensul pe care i-l dădeau cubiştii, Cendrars utilizează o metodă de compoziţie care nu e altceva decât naraţiunea. O naraţiune fragmentară, cu reveniri şi continuări, cu anticipări, întreruperi, digresiuni şi răsturnări neprevăzute de situaţii. 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 şi senzaţii. Cendrars nu cântă; el povesteşte. Nu clipa cu interjecţiile şi onomatopeele sale, ci vorbirea cotidiană, limbajul uzual care curge şi străbate spaţiile, acesta era canalul prin care timpul real, simultan şi discontinuu îşi croieşte drum în poezia secolului nostru. Iar acest lucru s-a întâmplat exact în acelaşi loc unde, începând

cu veacul al XVIII-lea, tradiţia poetică a luat elocinţa drept poezie şi a făcut eforturi susţinute pentru a rezista atacurilor venite din partea vorbirii colocviale: în Franţa.

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 şi secvenţială, însă având tendinţa să dea senzaţia – sau să ofere iluzia – simultaneităţii. Apollinaire, mai stăpân pe mijloacele sale expresive decât Cendrars, a înţeles imediat că, în poezie, suprimarea conectorilor sintactici era un act ale cărui consecinţe 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 atracţiei şi respingerii, în jurul căreia se rotesc strofele şi imaginile. În *Muzicantul din Saint-Merry*, de pildă, axa aceasta este reprezentată de o figură mitică şi, deopotrivă, autobiografică. Muzicantul este Orfeu şi, în egală măsură, diavolul dintr-o legendă renascentistă, e un *automaton* care ne aminteşte de cele pictate de către Giorgio de Chirico în aceeaşi perioadă, dar este şi Apollinaire însuşi. Aşa cum planetele sunt plasate în jurul soarelui, juxtapunerea se configurează în jurul acestui personaj deopotrivă plural şi unic. Muzicantul este centrul poemului, un centru în mişcare. Acesta rătăceşte pe străzile unui cartier vechi al Parisului, iar muzica sa aduce laolaltă diferite timpuri şi spaţii, femei vii şi moarte, vânzători de magazin, gărzi republicane şi fantome. Este un centru magnetic. În *Zonă*, un poem mai evident autobiografic decât *Muzicantul din Saint-Merry*, tehnica este aceeaşi: poetul rătăceşte pe străzile Parisului şi, asemenea unui magnet viu şi plin de amărăciune, atrage spre sine alte epoci şi spaţii. Totul curge laolaltă şi prinde contur, se afirmă în calitate de prezent, într-un fragment de timp imobil care reprezintă,

deopotrivă, un fragment de spaţiu aflat în mişcare. Acesta este unul dintre aspectele artei lui Apollinaire pe care criticii nu l-au explorat suficient, însă pe care toţi cititorii săi l-au simţit cu maximă intensitate. Prezentul din *Zonă*, *Muzicantul din Saint-Merry*, *Cortegiu* şi alte poeme subliniază confluenţa tuturor timpurilor, devine imobil şi dobândeşte o împietrire asemenea cu a spaţiului obişnuit, în vreme ce spaţiul devine fluid, se bifurcă şi se unifică iarăşi, pentru a fi apoi pierdut. Spaţiul preia proprietăţile timpului.

Universul poetic al lui Apollinaire e locuit de două surori ce se duşmănesc, simpatia şi antipatia, în sensul pe care vechii stoici îl dădeau acestor termeni. Conjuncţie şi disjuncţie, apoi iarăşi conjuncţie a timpurilor şi spaţiilor: întâlniri, despărţiri, iubiri, morţi, duşmănii – *destine*. Simultaneismul lui Apollinaire este o variantă a vechii teorii a corespondenţelor, un fel de analogie în care ideea de destin apare în mod natural. Religia stelelor încă trăieşte la Apollinaire. El reprezintă un alt exemplu al vitalităţii acelei dominante ocult-hermetice care a hrănit în taină poezia occidentală de la epoca Renaşterii şi până în zilele noastre. Simultaneismul lui Apollinaire se învecinează şi cu ironia. În poemul *Lundi rue Christine*, simultaneismul se transformă în conjuncţia sau, mai precis spus, în confuzia limbajelor. Textul e ca o cutiuţă plină cu ecouri, în care răsună frânturi de conversaţii auzite într-un restaurant. Critică a fiinţei umane şi a limbajului: ceea ce spunem şi auzim tot timpul sunt doar cuvinte lipsite de sens.

Poezia simultaneistă – deşi nu a fost cunoscută sub această denumire – a atins cel mai înalt grad al purităţii în opera şi 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 şi prin intermediul creaţiei lor, avangarda se întoarce asupra ei înseşi, meditează şi, fără a-şi pierde vreo clipă spiritul de aventură, îşi dezvoltă o conştiinţă autonomă. Ideile lui

Reverdy sunt foarte asemănătoare cu cele exprimate cam în aceeaşi perioadă de către Juan Gris şi unii exegeţi au evidenţiat influenţa pictorului spaniol asupra poetului francez. Iar lucrurile stau cu adevărat astfel, aşa 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 şi în ceea ce priveşte o serie de chestiuni morale, istorice şi politice. Poezia şi critica lui Reverdy dovedesc o mult mai clară înţelegere a cubismului decât în cazul lui Apollinaire. Influenţat de estetica sa intransigentă, Reverdy are tendinţa de a transforma fiecare poem într-un obiect. Nu doar că suprimă anecdota şi muzica (marile resurse estetice ale lui Apollinaire), ci îşi împinge ascetismul până la extrem şi elimină aproape complet conectorii şi 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 înţeleasă drept realitate spirituală autonomă care, pe lângă că i-a influenţat pe André Breton şi pe suprarealişi, a afectat în grade variabile poeţi foarte diferiţi, cum sunt William Carlos Williams şi Vicente Huidobro. Poetul francez privea imaginea ca pe descoperirea unor relaţii secrete sau ascunse între obiecte; imaginea va fi cu atât mai puternică şi mai eficientă în funcţie de cât de îndepărtate sunt obiectele unele de altele şi de cât de necesare sunt relaţiile între ele. Ideea unei arte care nu imită realitatea este justificată de importanţa şi statutul central pe care îl deţine imaginea în poetica lui Reverdy: imaginea reprezintă adevărata realitate. În cadrul economiei verbale a poemului, imaginea deţine locul care, în mod tradiţional, revenea rimei şi analogiei. Sau, mai exact, imaginea este esenţa analogiei şi rimei, cea mai perfectă şi sintetică formă a corespondenţei universale. În cadrul sistemului solar reprezentat de fiecare

poem în parte, imaginea este soarele. În acest fel, Reverdy a deschis calea suprarealiştilor şi, fără ca măcar s-o ştie, a iniţiat şi distrugerea propriei sale poetici.

Simbolismul arătase puţină simpatie anecdotei şi temelor istorice. Reverdy a fost încă şi mai riguros şi, închizând cu grijă uşa lăsată deschisă de Claudel şi Valery Larbaud pe de o parte, şi de Cendrars şi Apollinaire pe de alta, a alungat definitiv anecdoticul şi biograficul de pe tărâmul poeziei franceze. Renunţarea la biografism a culminat cu respingerea istoriei, condamnată la exilul etern. Asemenea picturilor cubiste, cele patru compoziţii ale lui Reverdy sunt ferestre, însă ferestre care nu se deschid spre exterior, ci spre înlăuntru. Poemul reprezintă un spaţiu închis în care nu se întâmplă nimic, nu se desfăşoară nimic, nici măcar timpul. Un poem de Reverdy este un fapt spiritual: tot ceea ce compune fiinţa umană – senzaţii, sentimente, alţi bărbaţi sau alte femei – a fost trecut prin filtrul poeziei. Ce rămâne în poem sunt esenţele. Futuriştii au considerat că obiectul poemului sunt senzaţiile. Reverdy transformă senzaţiile (şi până şi sentimentele) în obiecte. El imobilizează clipa, iar în acest fel salvează timpul. În cele mai reuşite poeme ale sale, timpul este viu, trăieşte. Însă e un timp întemniţat, un timp care nu trece. Reverdy a purificat simultaneismul şi, purificându-l, l-a sterilizat. De la 1916 şi până la moartea sa, poezia i s-a modificat extrem de puţin. A scris mult şi a continuat s-o facă de-a lungul multor ani, însă a scris întotdeauna acelaşi poem. Reverdy este unul dintre cei mai vii şi intenşi poeţi ai întregului veac; dar este şi unul dintre cei mai monotoni.

Încă înainte ca timpuriile şi 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 copleşitor, de suprarealism. Pentru Reverdy, poemul era un construct spiritual, având propria sa existenţă şi fiind

detaşat de realitatea circumstanţelor în care apăruse; pentru reprezentanţii dadaismului, şi încă şi 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 experienţă, nu ceva ce putem face, ci ceva ce ne face şi ne desface, după caz, ceva ce ni se întâmplă: o pasiune. Sfârşitul drumului poeziei era, pentru Reverdy, contemplarea unui obiect verbal, poemul, în care să ne putem recunoaşte pe noi înşine. Poezia ca *re-cunoaştere*. Din punctul de vedere al suprarealiştilor, poezia nu reprezenta un act de contemplare, ci un mijloc de transformare a lumii şi a umanităţii; nu o re-cunoaştere, ci o metamorfoză. Principiul ce guverna producerea unui poem era, la rândul lui, diferit; răspunsul suprarealiştilor la provocările simultaneismului a fost glasul inconştientului. Resurecţia inspiraţiei a distrus fundamentele intelectuale ale poeticii derivate din principiile cubismului şi orfismului. Necesităţile inconştientului au înlocuit prezentarea simultaneistă a unor realităţi diferite şi, în consecinţă, au distrus ideea picturii şi poemului înţelese ca sisteme de relaţii construite pe baza echivalenţelor şi opoziţiilor. Deoarece ceea ce dictează inspiraţia este linear şi secvenţial, suprarealismul a reintrodus ordinea lineară. Nu contează că datorită conţinutului textele suprarealiste subminează raţiunea, morala şi 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 Franţa, însă a fost adoptat de către poeţii americani, mai ales de către Pound. Confirmând o dată în plus evoluţia simetrică şi contradictorie a poeziei moderne în spaţiul cultural englez şi francez, poeţii americani au folosit simultaneismul într-un mod complet diferit de cel al francezilor: nu pentru a exclude istoria din poezie, ci înţelegându-l ca axă a reconcilierii dintre istorie şi poezie. Capodoperele lui Pound şi Eliot au la bază tehnici

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

Pound este cel care a introdus simultaneismul în poezia de limbă engleză. Nu doar în propria sa operă, ci şi prin intermediul influenţei exercitate la nivelul compoziţiei din *Ţara pustie*, primul mare poem simultaneist scris în engleză şi unul dintre cele mai importante poeme ale întregului secol XX. Pound a vorbit adesea despre poetica sa şi despre metoda de elaborare a *Cantos*-urilor. Deşi pare ciudat, nu l-a menţionat niciodată pe Apollinaire şi nici simultaneismul din anii de dinaintea Primului Război Mondial. În loc de aşa ceva, el a insistat pe exemplul poeziei chineze şi a afirmat că metoda folosită în *Cantos* – suprimarea conectorilor şi a punţilor de comunicare, juxtapunerea imaginilor – a fost rezultatul lecturilor sale din Ernest Fenellosa şi a interpretării pe care acest celebru orientalist o dădea scrierilor ideografice şi utilizării ideogramelor de către poeţii chinezi şi japonezi. J. J. Liu a demonstrat convingător că ideile lui Pound şi Fenellosa conţin o esenţială neînţelegere. 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 numeşte *radical* sau

semnificant). Mai mult decât atât, chiar şi acele semne care au fost iniţial întemeiate pe baza principiului pictografic şi-au pierdut mult din calitatea picturală, iar în formele moderne seamănă extrem de puţin cu obiectele pe care se presupune că le ilustrează... Eroarea lui Fenellosa şi a continuatorilor săi ar trebui să fie, de-acum, mai mult decât evidentă."[39] E adevărat că un alt poet şi critic chinez, Wai-lim Yip, a susţinut că absenţa conectorilor sintactici în poezia chineză – exemplul lui preferat este Wang Wei – justifică parţial interpretarea făcută de Fenellosa şi de Pound. Fără a nega viabilitatea observaţiei lui Yip, mi se pare că este mai mult decât evident că metoda de compoziţie din *Cantos* fusese deja utilizată în simultaneismul lui Apollinaire. Este imposibil ca Pound să nu fi citit poemele lui Cendrars, Apollinaire şi Reverdy în timpul anilor pe care i-a petrecut la Paris. Să nu uităm că a fost prieten cu Picabia şi că a colaborat la diferite publicaţii ale dadaismului şi ale altor mişcări 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 conţinând expresii colocviale cu citate extrase din texte literare, istorice şi filosofice în câteva limbi, să modificăm tema – de pildă, căderea Troiei, suprapusă peste căderea Parisului sau Berlinului – pentru a ne afla în faţa metodei din *Cantos*, în germene.

Daţi-mi voie să repet şi să subliniez că nu neg în niciun fel originalitatea poetului american. Marea descoperire a lui Pound – folosită şi de Eliot în *Ţara pustie*, graţie sfatului acestuia – a fost să aplice simultaneismul nu la temele limitate, istorice şi personale ale lui Apollinaire, ci la nivelul istoriei Occidentului. Măreţia lui Pound şi, într-o măsură mai mică, a lui Eliot – deşi, la o analiză definitivă, cel din urmă mi se pare un poet mai desăvârşit – constă în încercarea sa de a recupera tradiţia *Divinei Comedii*, adică, altfel spus, tradiţia centrală a Occidentului. Pound şi-a

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

Pe scurt, simultaneismul a avut două momente importante: originea în Franţa şi punctul de maximă dezvoltare în poezia de limbă engleză. Asemănare şi contradicţie: metoda poetică este aceeaşi, însă este inclusă în cadrul a două concepţii diferite şi opuse în privinţa sensurilor şi semnificaţiilor poeziei. Iar în spaţiul cultural spaniol? Vicente Huidobro a preluat această orientare în poemele sale timpurii, cele creaţioniste, 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 şi perfect poem simultaneist, *Nocturno Alterno*. Dar, mai spun o dată: cu o floare nu se face primăvară. A trebuit să aşteptăm până la generaţia mea pentru ca simultaneismul să se afirme în domeniul poeziei, la fel ca şi (iar acesta este foarte bine reprezentat!) în cel al romanului.

*

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

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

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

cât şi istorică. Ei au mers în Europa nu ca expatriaţi, ci în căutarea propriilor origini; călătoria lor nu a fost un exil, ci o întoarcere la obârşie. Era o mişcare în direcţia opusă celei a lui Whitman: nu explorare a spaţiilor necunoscute, acea Americă „de dincolo", ci întoarcerea la Anglia. Oricum, Marea Britanie, separată de Europa odată cu Reforma, era doar o verigă în lanţul întrerupt. Anglicanismul lui Eliot nu era o trăsătură europeană; Pound, mai extremist, a pornit din Anglia spre Franţa, iar de acolo, către Italia.

Cuvântul „centru" apare frecvent în scrierile acestor doi poeţi, în general fiind asociat cu termenul „ordine". Tradiţia este identificată cu ideea unui centru al convergenţei universale, e văzută ca ordine pământească şi cerească. Poezia reprezintă căutarea, şi uneori, viziunea acestei ordini. Pentru Eliot, imaginea istorică a ordinii spirituale este societatea creştină medievală. Ideea lumii moderne văzute ca dezintegrare a ordinii creştine din Evul Mediu apare la mulţi scriitori ai vremii, însă la Eliot este mai mult decât o idee, e destin şi viziune. Ceva gândit şi trăit – ceva vorbit: o limbă. Dacă epoca modernă înseamnă pentru Eliot distrugerea ordinii creştine, soarta lui individuală, ca poet şi om modern, îşi 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 ispăşire şi de împăcare. Exilul nu mai este exil: e întoarcerea la acel timp aflat în afara timpului. Creştinismul îşi 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 tradiţie e mai neclară şi 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 totuşi mereu aceeaşi. Aici e de găsit, probabil, americanismul lui profund: căutarea tradiţiei

centrale reprezintă, pentru el, doar încă o formă, cea extremă, a tradiţiei căutării şi explorării. Asemănarea lui involuntară cu Whitman e frapantă. Amândoi merg dincolo de graniţele Occidentului, dar unul caută efuziunea mitico-panteistă (India), iar celălalt, înţelepciunea care va pune ordinea cerească în armonie cu cea pământească (China). Fascinaţia lui Pound faţă de sistemul lui Confucius seamănă cu aceea a iezuiţilor din secolul al XVIII-lea şi, ca şi a lor, este o pasiune politică. Iezuiţii credeau că o Chină creştină va fi modelul pentru întreaga lume; Pound visa la Statele Unite Confucianizate.

Bogăţia şi complexitatea extraordinare ale referinţelor, aluziilor şi trimiterilor la alte epoci şi civilizaţii fac din *Cantos* un text cosmopolit, un adevărat Babel poetic (şi 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 şi 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 deosebeşte de Whitman. Unul vorbeşte despre o societate naţională, întinsă cât o lume care, în cele din urmă, va instaura democraţia; celălalt, despre o naţiune universală, urmaşă a tuturor civilizaţiilor şi a tuturor imperiilor. Pound vorbeşte despre lume, însă se gândeşte întotdeauna la ţara lui, o ţară întinsă cât o lume. Naţionalismul lui Whitman era un universalism; universalismul lui Pound, un naţionalism. Aceasta este explicaţia cultului său pentru sistemul politic şi moral al confucianismului: el vedea în Imperiul Chinez un model pentru Statele Unite. De aici vine şi admiraţia 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 asuprire venită din partea statului, ca și asuprirea țăranilor, 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 cămătă 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 cămătă 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 tainițele 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

toţi. Două mişcări antitetice: excrementul se întoarce pe pământ; soarele stăpâneşte totul deasupra acestuia. Pound a perceput în mod admirabil opoziţia acestor două imagini, dar nu a văzut legătura, relaţia contradictorie ce le uneşte. Împăratul e soarele. În ordinea cerească – rotaţia planetelor şi 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 şi al lui Fourier, deşi 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) şi cea umană. Clipele devin arhetipale: faptele eroului, codul de legi al magistratului, balanţa împăratului, creaţia artistului şi, mai presus de toate acestea, apariţia zeiţei „purtând un văl subţire 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 tărâmuri ale istoriei. Nu doar poveste, ci şi prezentare obiectivă a momentelor de ordine şi 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 acţiunii.

Căutarea unei tradiţii centrale a fost o expediţie de cercetare, în sensul militar al expresiei: o polemică şi o descoperire. Polemică fiindcă privea istoria poeziei engleze ca pe o despărţire treptată de acea tradiţie centrală. Chaucer, afirmă Pound în *A.B.C-ul lecturii*, participă la viaţa intelectuală a continentului şi este un veritabil european, însă Shakespeare „priveşte deja Europa din afara ei." O descoperire în aceea că identifică acele opere care aparţin

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 simboliști francezi, apoi între metafizici și simboliști deopotrivă și poeții florentini din secolul al XIII-lea. Această reconstruire a unei tradiții mergând de la poeții provensali la Baudelaire reprezenta un ansamblu de opere vii, iar nu de fantome. În centru se află Dante, modelul asbolut, 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 tradiţie, însă viziunea sa n-a fost mai puţin excentrică. Excentricitatea n-a fost o greşeală în ceea ce-i priveşte pe aceşti doi poeţi; ea era inclusă în chiar originile mişcării şi în natura contradictorie a acesteia. „Modernismul" anglo-american se privea pe sine drept o „renaştere clasică". Tocmai cu această formulă îşi începe T. E. Hulme eseul *Romantism şi clasicism*. Tânărul poet şi critic englez a găsit un crez estetic şi social în ideile lui Charles Maurras şi în gruparea acestuia, *L'Action Française*. Hulme sublinia legătura între romantism şi revoluţie; „romantismul a fost cel care a înfăptuit revoluţia."[42] Aceasta este o simplificare exagerată: afinitatea iniţială între romantism şi revoluţie şi-a găsit rezolvarea singură, după cum am văzut, în opoziţie. Romantismul a însemnat un antiraţionalism; teroarea revoluţionară i-a scandalizat pe romantici din cauza naturii ei sistematice şi a pretenţiilor raţionale. Ca răspuns la cartea Doamnei de Staël, *Despre Germania*, Heine a arătat că Robespierre tăia capetele nobililor cu aceeaşi logică cu care Kant decapitase ideile din vechea metafizică. Deşi Hulme a criticat ideile estetice ale romanticilor germani, atitudinea lui şi a apropiaţilor săi aminteşte de spiritul romanticilor. În ambele cazuri, ura resimţită faţă de revoluţie s-a transformat în nostalgie pentru lumea creştină medievală. Această idee apare la toţi romanticii germani şi este formulată şi de Novalis, în eseul intitulat *Europa şi creştinismul*. Noua societate creştină, născută din ruinele Europei raţionaliste şi revoluţionare, va realiza în cele din urmă unitatea prefigurată de Sfântul Imperiu Roman. Clasicismul lui Hulme, Eliot şi Pound era un romantism incapabil să se recunoască pe sine ca atare.

Mişcarea lui Maurras s-a proclamat drept continuatoare a tradiţiei greco-romane şi medievale: clasicism, raţionalism, monarhism, catolicism. Abia dacă merită notat faptul că această tradiţie este dual şi contradictorie de la bun început:

Heraclit / Parmenide, monarhie / democrație. În plus, reforma, romantismul şi revoluţia au devenit acum curentul central, iar acela pe care Eliot şi amicii lui doreau să-l restaureze a rămas marginal. În istoria Franţei moderne, gruparea lui Maurras a fost o facţiune politică. A fost marginală nu doar din punct de vedere istoric, ci şi eretică într-un sens religios: Roma a condamnat-o. Raţionalismul lui Maurras nu excludea cultul autorităţii, nici suprimarea criticii prin violenţă şi antisemitism. Clasicismul său poetic era un anarhism. Între ideile sale politice, conceptul esenţial era cel de naţiune: o idee romantică. În căutarea tradiției centrale, Eliot a urmat o sectă care era schismatică din perspectivă religioasă şi marginală din cea estetică. Cine mai citeşte astăzi poeziile lui Maurras? Din fericire, antiromantismul lui Hulme, Eliot şi Pound era mai puţin coerent. Ei au iniţiat o tradiție poetică folosind chiar numele pe care romanticii le proclamau ca fiind ale lor. Cele mai importante erau Dante şi Shakespeare. Amândoi fuseseră folosiţi drept arme împotriva esteticii neoclasice şi a hegemoniei lui Racine. Asimilarea poeților „metafizici" – expresia englezească a poeziei baroce europene şi a „conceptismului" – nu a corespuns cu ceea ce se înţelege 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 mişcării." Inteligent, dar neconvingător.

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

direcţii – cubism, constructivism, abstracţionism – pare a-mi nega afirmaţia. Dar nu se întâmplă aşa, pentru că formalismul artei moderne reprezintă o respingere a naturalismului şi umanismului tradiţiei greco-romane. Originile lui istorice depăşesc tradiţia clasică a Occidentului: arta neagră, arta precolumbiană, sau cea din Oceania. Formalismul continuă şi accelerează direcţia începută de romantism: de a opune alte tradiţii tradiţiei greco-romane. Formalismul modern distruge ideea de reprezentare (în sensul filosofiilor din epoca greco-romană şi renascentistă care negau existenţa obiectivă) şi supune figura umană stilizării unei geometrii raţionale şi pasionale – atunci când n-o alungă cu totul din cadru. Cubismul, se spune, a fost o reacţie îndreptată împotriva romantismului impresioniştilor şi foviştilor. E adevărat, însă cubismul poate fi înţeles doar în contextul contradictoriu al avangardei, la fel cum Ingres este *vizibil* numai pus în faţa lui Delacroix. În istoria avangardei, cubismul e o clipă de raţiune, nu o expresie a vreunui nou clasicism. O raţiune delirantă, suspendată deasupra abisului, între foviști şi suprarealişti. Iar în ceea ce priveşte geometriile lui Kandinsky sau Mondrian, ele sunt impregnate cu ocultism şi hermetism, aşa încât prelungesc cea mai profundă şi mai constantă direcţie a tradiţiei romantice. Avangarda europeană, chiar şi în manifestările ei cele mai riguroase şi mai raţionale – cubismul şi abstracţionismul – a continuat şi a exacerbat tradiţia romantică. Romantismul ei a fost contradictoriu, o pasiune critică ce se neagă pe sine fără încetare pentru a se regenera.

Opoziţiile le repetă, deşi discutabil, pe cele din perioada romantică: Pound îl condamnă pe Góngora exact atunci când tinerii poeţi spanioli îl proclamau pe acesta din urmă drept maestru al lor; pentru Breton, miturile celtice şi legenda Graalului aduc mărturie despre *cealaltă* tradiţie – tradiţia care neagă Roma şi care nu a fost niciodată în totalitate creştină – în timp ce, pentru Eliot, exact aceleaşi mituri

primesc un înţeles spiritual numai atunci când vin în contact cu creştinismul Romei;[43] Pound vede în poezia provensală o adevărată poetică, precum şi începuturile tradiţiei noastre, iar suprarealiştii găsesc în ea o tradiţie erotică subversivă – subversivă în faţa moralităţii burgheze, deoarece slăvea adulterul, dar şi în faţa promiscuităţii moderne, prin preamărirea unei iubiri unice; avangarda europeană exaltă estetica excepţiei, Eliot vrea să reintegreze excepţia religioasă (separarea protestantă) în organizarea creştină a Romei, iar Pound încearcă să includă într-o ordine universală specificul istoric al Statelor Unite; dadaiştii şi suprarealiştii distrug codurile de legi şi împroaşcă sarcasm şi salivă pe altare şi instituţii, Eliot crede în Biserică şi în monarhie, Pound propune pentru Statele Unite imaginea Conducătorului-Filosof-Mântuitor, un amestec de Confucius, Malatesta şi Mussolini; pentru avangarda europeană, societatea ideală se află afară din istorie – e lumea primitivilor sau oraşul viitorului, trecutul fără calendar sau utopia comunistă şi libertariană – în vreme ce arhetipurile pe care le propun Eliot şi Pound sunt imperii şi biserici, modele istorice; dadaismul neagă atât realizările trecutului, cât şi pe cele ale prezentului, iar poeţii anglo-americani insistă asupra necesităţii reconstruirii unei tradiţii; în suprarealism, poetul scrie ceea ce îi dictează inconştientul, poezia e transcrierea *celeilalte voci* care se aude în fiecare dintre noi atunci când tace glasul raţiunii, în timp ce pentru anglo-americani, poezia înseamnă tehnică, control, ştiinţă, conştiinţă, luciditate; Breton era prieten cu Troţki, iar Eliot era monarhist. Lista opoziţiilor e nesfârşită. Chiar şi în „erorile" politice şi morale, simetria opoziţiilor reapare: fascismul lui Pound e contrabalansat de stalinismul lui Aragon şi Neruda.

Suprarealiştii cred în puterea subversivă a dorinţei, precum şi în funcţia revoluţionară a erotismului. Spaniolul Luis Cernuda vede în plăcere nu doar o „explozie" fizică, ci şi

o critică morală şi politică făcută societăţii creştine şi 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 ceaţă:/ O scânteie din acele plăceri interzise/ Străluceşte în ceasul răzbunător./ Lumina ei vă poate distruge lumea.") Evaluările diferite ale viselor şi viziunilor nu sunt mai puţin 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, şi am uitat că viziunile erau altădată un mod de a visa mai semnificativ, mai interesant şi mai ordonat. Astăzi luăm de bun faptul că visele noastre vin de undeva din adânc: probabil şi calitatea viselor noastre are de suferit, în consecinţă." Suprarealiştii pun la loc de cinste visele şi viziunile, însă refuză să facă deosebirea între ele: ambele vin din adânc, sunt o revelare a abisului – „cealaltă faţă" a omului şi a realităţii.

Toate aceste opoziţii pot fi cuprinse într-una singură: avangarda europeană rupe legătura cu toate tradiţiile şi, astfel, continuă tradiţia romantică. Spre deosebire de suprarealism, ea reprezintă o încercare de restaurare, şi nu o revoluţie. Protestantismul şi romantismul separaseră lumea anglo-saxonă de tradiţia religioasă şi estetică a Europei: „modernismul" anglo-american este o revenire la această tradiţie. Revenire? Am indicat deja asemănarea lui involuntară cu romantismul german. Negarea romantismului de către modernism era tot romantică: reinterpretarea lui Dante şi a poeţilor provensali de către Pound şi 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, şi nici relaţia dintre ei.

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

„Restauraţia" anglo-americană a reprezentat o schimbare la fel de profundă şi de radicală ca „revoluţia" suprarealistă. Această observaţie e valabilă nu doar pentru *Cantos* şi *Ţara pustie*, ci şi în cazul poeziei lui Wallace Stevens, a lui e. e. cummings sau William Carlos Williams. M-am referit aproape exclusiv doar la Pound şi Eliot deoarece la amândoi este identificabilă o faţetă critică şi programatică ce nu apare la alţi poeţi din această generaţie. În afară de acest aspect, nu cred că ceilalţi autori sunt mai puţin importanţi decât Pound şi 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 şi simplu poezie. Fără exploziile verbale ale lui e. e. cummings rezultând din extrema şi admirabila sa concentrare poetică; fără transparenţa şi densitatea lui Wallace Stevens din *Esthétique du mal* sau *Notes Toward a Supreme Fiction*, texte în care, ca şi în *Preludiul*, privirea poetului (acum nesupusă vreunei vrăji şi eliberată de mirajele romantice şi avangardiste) construieşte o punte între „gând şi cer"; fără poeziile lui Williams care, aşa cum spunea Stevens, ne-au oferit „o nouă cunoaştere a realităţii" – poezia anglo-americană modernă ar fi cu mult mai săracă. La fel am fi şi noi.

Cosmopolitismul anglo-american a debutat ca un formalism radical. Tocmai acest formalism – colajele poetice ale lui Pound şi Eliot, transgresiunile verbale şi combinaţiile lui cummings şi Stevens – conectează modernismul anglo-saxon cu avangarda europeană şi cu cea latino-americană. Deşi s-a proclamat drept o reacţie antiromantică, formalismul anglo-american nu a însemnat nimic altceva decât o altă manifestare a dualităţii care a marcat poezia modernă chiar de la începuturile ei – analogie şi 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 mişcare, asemenea unui peisaj văzut de pe o corabie ori, mai degrabă, ca nişte constelaţii apropiindu-se sau îndepărtându-se una de cealaltă pe cuprinsul cerului. Cuvântul „constelaţie" trimite la ideea de muzică; iar cuvântul „muzică", prin asocierile nenumărate pe care le provoacă, de la armonia erotică a trupurilor şi 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 aparţine tradiţiei iniţiate de *O aruncare de zaruri*. În *Cantos*, ca şi în *Ţara pustie*, analogia e în permanenţă dată la o parte de critică, de conştiinţa ironică. Mallarmé şi Duchamp: analogia încetează să mai fie viziune şi se transformă într-un sistem de permutări. La fel ca în dualitatea erotico-industrială, ironic-mitică din *Marele Geam*, toate personajele din *Ţara pustie* sunt reale şi mitice. Reversibilitate a semnelor şi a semnificaţiilor: la Duchamp, Artemis este o fată frumoasă şi provocatoare, iar la Eliot, imaginea cerului, cu ale sale constelaţii în mişcare şi rotaţie, se transformă într-un pachet de cărţi de joc răsfirate pe masă de un prezicător. Imaginea cărţilor duce la aceea a zarurilor, iar aceasta din urmă, din nou, la imaginea constelaţiilor. În oglinda din camera goală descrisă într-un sonet (*Înalt prea pure unghii*), Mallarmé vede cele şapte stele ale Carului Mare reflectate asemenea celor şapte note care „relient au ciel seul ce logis abandonné du monde." („La nord, lângă fereastră vacantă-acum, un aur/ Agonizează poate şi el pentru decor/ În care suflă flăcări spre nimfă un balaur;// Ea, moarta, nudă, încă, printre oglinzi uşor/ Uitării rame trece şi-aprinde, straniu, faur,/ Din scânteieri mulţime curând un septuor." Traducere: Ioan Matei).[44] În *Arcane 17* (din nou Tarotul şi magia cărţilor de joc), André Breton se uită pe geamul camerei sale şi vede noaptea secolului XX,

până ce, treptat, spaţiul întunecat al ferestrei, ca şi oglinda lui Mallarmé, se luminează, iar imaginea e subliniată: „şapte flori ce se transformă în şapte stele." Rotaţia semnelor este într-adevăr o spirală, în ale cărei meandre apar, dispar şi reapar, pe rând deghizate sau goale, cele două surori: analogia şi 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 şi cea de limbă engleză. Aproape în acelaşi timp, poeţii anglo-americani şi cei hispano-americani şi-au părăsit ţările natale; au absorbit noile direcţii estetice din Europa, transformându-le şi schimbându-le, au reuşit să treacă peste două formidabile obstacole (Pirineii şi Canalul Mânecii); au invadat scena Madridului şi a Londrei, trezindu-i pe trândavii poeţi spanioli şi englezi; inovatorii (Pound şi Huidobro) au fost acuzaţi de erezii galice sau cosmopolite; contactul cu noile tendinţe i-a făcut pe doi dintre marii poeţi ai generaţiei anterioare (Yeats şi Jiménez) să abandoneze veşmântul simbolist şi să-şi scrie cele mai bune creaţii spre sfârşitul vieţii; cosmopolitismul iniţial şi-a provocat în scurt timp negarea: americanismul lui Williams şi Vallejo. Oscilaţia între cosmopolitism şi americanism evidenţiază dubla ispită care ne-a apărut în faţă, un miraj comun: pământul pe care l-am lăsat în urmă, Europa, şi acela pe care îl căutăm, America.

Asemănarea între evoluţia literaturii anglo-americane şi a celei hispano-americane provine din faptul că amândouă sunt scrise în limbi transplantate. Între noi înşine şi pământul american s-a deschis un hău 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 spaţiu care este America, şi, de asemenea, cu locul unde s-au născut şi s-au

maturizat cuvintele pe care le rostim. Cu toate astea, 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, şi 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 şi, mai târziu, Borges, călugăriţa mexicană construieşte 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, Nahúatl, portugheză, dialect indian sau metis. Americanismul lui Sor Juana de la Cruz, ca şi acela al lui Borges, este un cosmopolitism. Acest tip de cosmopolitism exprimă, de asemenea, un mod de existenţă mexican şi argentinian. Dacă se întâmplă ca Sor Juana să vorbească despre piramide, ea le numeşte 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 şi americanism, între limba cultă şi cea vorbită, e o constantă în poezia hispano-americană din vremea Juanei Inés de la Cruz. Printre moderniştii hispano-americani de la finele ultimului veac, cosmopolitismul era tendinţa dominantă în cea dintâi etapă a curentului, însă, după cum am arătat, reacţia în favoarea colocvialului, critică şi ironică (aşa-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 şi de o concepţie ironică asupra lumii şi omului. Atunci când Lugones vorbeşte despre bărbierul din colţ, acesta nu e un simbol, ci o fiinţă minunată tocmai pentru că este bărbierul din colţ. López Velarde

preamărește puterea unei semințe de muștar, afirmând că glasul ei este „la gemela de la canela" („sora geamănă a scorțișoarei"). 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 începeau 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 că 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 şi erotici, şi ambii au scandalizat prin inovaţiile lor sintactice şi tipografice. e. e. cummings e mai concentrat şi mai perfecţionist; Huidobro e mai simplu. Limbajul lui era internaţional (una dintre limitele sale), şi mai mult vizual decât vorbit. Nu un limbaj pământean, ci unul ce ţine de spaţiul aerian; al unui aviator: cuvintele sunt paraşute ce se deschid în aer. Înainte de a ajunge pe pământ, ele explodează şi se risipesc în aglomerări colorate. Poemul de referinţă al lui Huidobro este *Altazor* (1931): şoimul ţintind spre înălţimi şi pierind mistuit de soare. Cuvintele îşi pierd greutatea purtătoare de sens şi devin nu semne, ci urme ale unei catastrofe cosmice. Mitul romantic al lui Lucifer revine sub forma aviatorului-poet.

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

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

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

Nativismul şi americanismul apar la numeroşi poeţi 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 morţii şi morţilor. Şi în Statele Unite, reacţia faţă de cosmopolitismul lui Eliot s-a făcut simţită treptat, fiind reprezentată mai cu seamă de Williams şi de unii „obiectivişti", cum ar fi Louis Zukofsky sau George Oppen. Asemănarea este, încă o dată, formală. Anglo-americanii, confruntaţi cu peisajul erei industriale, s-au arătat interesaţi, mai înainte de orice, de obiect – geometria lui, relaţiile interne şi externe ale acestuia, înţelesul său – şi abia dacă au simţit vreo nostalgie după lumea preindustrială. Pentru hispano-americani, această nostalgie era un element esenţial. Industria, la anglo-americani, nu apare ca o temă, ci ca un context. Modernitatea lui Propertius nu constă în

abordarea temei marelui oraş, ci în faptul că acest mare oraş apare în poemele lui fără ca poetul să fi intenţionat în mod expres aceasta: acelaşi lucru e valabil şi în cazul lui Williams. Pe de altă parte, câţiva poeţi latino-americani, Carlos Pellicer sau Jorge Carrera Andrade, folosesc termeni şi metafore ale lumii moderne pentru a descrie peisajul american: aviaţie şi Virgiliu. E revelator faptul că în poezia lui Pellicer, ruinele precolumbiene ocupă aceeaşi poziţie privilegiată ca magia unui obiect industrial într-un poem de Zukofsky.

Recapitulare a episoadelor modernismului hispan: colocvialismul şi nativismul latino-americane au fost transformate în Spania în tradiţionalism – baladele şi cântecele lui Federico García Lorca şi Rafael Alberti. Influenţa lui Juan Ramón Jiménez a fost hotărâtoare în orientarea tinerei poezii spaniole. Totuşi, în 1927, la tricentenarul morţii lui Góngora, direcţia s-a schimbat. Reabilitarea lui Góngora a fost iniţiată de Rubén Darío, iar apoi au urmat studiile semnate de câţiva exegeţi eminenţi. Însă repunerea în circulaţie 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 coincidenţa pe care tinerii spanioli au observat-o între estetica lui Góngora şi aceea a avangardei. În a sa *Antologie poetică în cinstea lui Góngora* (Madrid, 1927), poetul Gerardo Diego subliniază cât de important este să creezi obiecte verbale (poeme) „făcute doar din cuvinte", cuvinte care „ar trebui să semene mai mult cu descântecele decât cu versurile." Estetica lui Reverdy şi a lui Huidobro. Acelaşi Gerardo Diego a publicat mai târziu un poem memorabil, *Fabula de Equis y Zeda* (*Fabula lui Equis şi a Zedei*, 1932), în care elementele baroce sunt combinate cu „creaţionismul". În mintea poeţilor spanioli, formalismul avangardei era asociat cu formalismul lui Góngora. Nici nu pare ciudat faptul că tocmai în aceşti ani José Ortega y Gasset a publicat *Dezumanizarea artei*.

Doi poeţi au rezistat atât în faţa tradiţionalismului, cât şi a neogongorismului: Pedro Salinas şi Jorge Guillén. Primul a compus un fel de monolog liric în care obiectele din viaţa modernă – filme, automobile, telefoane, radiatoare – se oglindesc în apele limpezi ale unui erotism ce se trage din poezia provensală. Opera lui Guillén, aşa cum am scris mai demult, „este o insulă şi o punte". O insulă câtă vreme, în faţa asalturilor avangardei, acest poet a avut incredibila insolenţă de a afirma că şi perfecţiunea e revoluţionară; o punte, deoarece „de la bun început Guillén a fost un maestru recunoscut, atât pentru contemporanii săi (García Lorca), cât şi pentru cei care au urmat."[45]

O nouă deviere: explozia „parasuprarealistă". În ţările anglofone, influenţa suprarealismului a fost întârziată şi superficială (până la apariţia lui Frank O'Hara şi John Ashberry, în anii '50.) Dimpotrivă, ea a fost timpurie şi profundă în Spania şi America Latină. Spun „influenţă" deoarece, deşi au existat artişti şi poeţi care au participat individual în diferite etape ale creaţiei lor, la suprarealism – Picabia, Buñuel, Dalí, Miró, Matta, Lam, César Moro şi eu însumi – nici în Spania şi nici în America Hispană nu a existat o activitate suprarealistă în sens strict. (O excepţie: gruparea chiliană *Mandrágora*, întemeiată în 1936 de Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Enrique Gómez-Correa şi alţii). Numeroşi poeţi ai acestei perioade au adoptat onirismul şi alte procedee suprarealiste, însă nu se poate afirma că Neruda, Alberti sau Aleixandre au fost suprarealişti, în ciuda faptului că, în anumite momente ale creaţiei lor, căutările şi descoperirile le-au coincis cu cele ale suprarealiştilor. În 1933, a apărut la Madrid o carte a lui Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (*Reşedinţă 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. Influenţa lui Neruda a fost asemănătoare cu o revărsare de ape al căror nivel creşte

continuu, ajungând să acopere vaste teritorii – ape năucitoare, puternice, lunatice, informe. Anii aceia au fost martorii unei producţii 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 şi somptuoasă în acelaşi timp; *Sermones y moradas* (*Predici şi sălaşuri*, 1930) de Rafael Alberti – o subminare a limbajului religios care răvăşeşte şi plasează bombe pe altare şi în confesionale; *Nocturnos* (*Nocturne*, 1933) de Xavier Villaurrutia, ce include şase sau şapte dintre cele mai reuşite poeme ale deceniului – o lirică metalică, strălucitoare, angoasată, voce dublă a dorinţei şi a sterilităţii; Ricardo Molinari, a cărui amiază neobişnuit de înaltă cuprinde arbori fără de umbră; Luis Cernuda, acela care acceptă, în cel mai strălucitor şi curajos mod cu putinţă, dualitatea termenului *plăcere* – o critică activă a moralei sociale şi, de asemenea, poarta ce se deschide spre moarte. Războiul Civil din Spania şi al Doilea Război Mondial au pus capăt acestei perioade. Poeţii spanioli au fost risipiţi, iar cei hispano-americani, izolaţi.

Mulţi dintre ei au trecut de la revolta individuală la revolta socială. Unii s-au alăturat Partidului Comunist, alţii organizaţiilor culturale pe care stalinismul le crease în umbra Fronturilor Populare. Urmarea a fost manipularea a numeroase impulsuri generoase – deşi s-ar putea descoperi în ele şi o infimă doză de oportunism – de către birocraţia comunistă. Poeţii au ajuns la „realismul socialist" şi au practicat lirica propagandei sociale şi politice. Căutarea cuvintelor adevărate şi aventura poetică au fost jertfite pe altarele clarităţii şi eficienţei politice. Mare parte a acestor „poezii" au dispărut, aşa cum au dispărut şi 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 şi ode închinate lui Stalin, Molotov, Mao – şi insulte mai mult sau mai puţin rimate la adresa lui Troţki, Tito şi a altor disidenţi. Un straniu realism, care i-a silit pe autori să se contrazică pe ei înşişi după dezvăluirile lui Hruşciov. Adevărurile de ieri sunt minciunile de azi: unde se mai află, atunci, realitatea? Acei ani au reprezentat o eră a „dezonoarei poeţilor", după cum a numit-o Benjamin Péret.

Chiar şi aceia care au refuzat să-şi pună arta în serviciul vreunui partid au renunţat aproape în totalitate la experimentele poetice şi la invenţii. Era o retragere generală, supunerea în faţa ordinelor. Didacticism politic şi retorică neoclasică. Foştii avangardişti – Borges, Villaurrutia – s-au dedicat compunerii de sonete ori de decime. Două cărţi reprezentative pentru ce a însemnat bun şi rău în această perioadă sunt *Canto general* (*Cântec general*, 1950) de Pablo Neruda şi *Muerte sín fin* (*Moarte fără sfârşit*, 1939), a lui José Gorostiza. Cea dintâi este imensă, fragmentată, năucitoare şi încâlcită, deşi întreruptă ici şi 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 conştiinţa intelectuală se supune curgerii limbii până când o împietreşte într-o transparenţă greoaie: retorică şi mare poezie. Două extreme: un „da" plin de pasiune şi un „nu" reflexiv. Un monument ridicat în cinstea locvacităţii şi un monument dedicat reticenţei.

În jurul anului 1945, lirica de limba spaniolă s-a despărţit în două „academii"; cea a „realismului socialist", pe de o parte, şi cea plină de remuşcări a avangardei, pe de alta. Schimbarea a fost iniţiată de câteva cărţi ale unor poeţi dispăraţi. Aici se încheie orice pretenţie de obiectivitate: chiar să vreau, nu mă

pot disocia de această perioadă. Aşa că voi încerca să o reduc la câteva puncte esenţiale. Totul a început cu o carte a lui José Lezama Lima, *La fijeza* (*Nemişcarea*, 1944). Apoi, în 1949 (nu pot evita menţionarea acestui fapt) eu însumi am publicat *Libertad bajo palabra* (*Libertate pe cuvânt*), iar în 1951 *¿Águila o sol?* (*Acvilă sau soare?*). Aproape în acelaşi timp, la Buenos Aires a apărut cartea lui Enrique Molina, *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (*Obiceiuri rătăcitoare sau rotunjimea pământului*, 1951). Puţin mai târziu, au venit Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz... Aceste nume şi cărţi *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 acţiune clandestină, aproape invizibilă. Mai întâi, nimeni nu i-a dat atenţie. Într-un anumit sens, a fost o întoarcere a avangardei. Însă o avangardă tăcută, plină de secrete, deziluzionată. O *altă* avangardă, autocritică şi 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 aceşti poeţi nu era nici în afară şi nici înăuntru. Era zona unde exteriorul şi interiorul se întâlnesc: spaţiul limbajului. Preocuparea lor nu era una estetică; pentru aceşti tineri, limbajul însemna, în mod simultan şi contradictoriu, un destin şi o şansă. Ceva care ne-a fost dat şi ceva ce am creat noi înşine – şi ceva care ne creează.

Limbajul desemnează omul, dar şi lumea. Este istorie şi biografie: ceilalţi şi eu însumi. Noii poeţi au învăţat să mediteze şi să facă haz de ei înşişi: ştiau că poetul este unealta limbii. Ştiau, de asemenea, că lumea n-a început cu ei, însă nu erau siguri dacă nu cumva se va sfârşi cu ei: au trăit nazismul, stalinismul şi exploziile atomice din Japonia. Lipsa lor de comunicare cu Spania era aproape totală, nu

doar din cauza situaţiei politice, ci şi pentru că poeţii spanioli postbelici lâncezeau în retorica poeziei sociale sau religioase. Ei erau însă atraşi de suprarealism, o orientare ce se risipea treptat, şi îi considerau pe poeţii postmoderni anglo-americani (Lowell, Olson, Bishop, Ginsberg) drept adevăraţii lor contemporani, chiar dacă (sau pentru că) anglo-americanii se ridicaseră din partea opusă a tradiţiei moderne. Au descoperit şi lirica lui Pessoa şi, prin intermediul acesteia, creaţia poeţilor brazilieni şi portughezi ai generaţiei lor, cum ar fi Cabral de Melo. Cu toate că unii din ei erau catolici, iar alţii comunişti, au înclinat spre disidenţă individualistă, oscilând între troţkism şi anarhism. Ar fi însă absurd să le punem etichete ideologice. Confruntaţi cu evenimentele care se petreceau pe mapamond, ei simţeau groază în faţa civilizaţiei occidentale şi, în acelaşi timp, atracţie 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 toţi s-au regăsit în cuvintele lui Camus din epoca ce a urmat războiului: „solitaire solidaire". Vorbim despre o generaţie care a acceptat statutul marginal şi a făcut din el adevărata sa patrie. Poezia postavangardistă (nu ştiu dacă trebuie să ne resemnăm cu acest nume pe care unii critici încep să ni-l dea) a luat fiinţă ca o revoltă tăcută a unor oameni izolaţi. A început ca o schimbare imperceptibilă care, zece ani mai târziu, s-a dovedit a fi ireversibilă. Între cosmopolitism şi americanism, generaţia mea a însemnat o ruptură clară şi definitivă: suntem condamnaţi să fim americani, la fel cum părinţii şi bunicii noştri au fost condamnaţi să caute America sau să o părăsească. Călătoria noastră a fost în noi înşine.

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 creştinismului medieval, viitorul era muritor: Judecata de Apoi avea să fie ziua abolirii lui şi apariţia unui prezent etern. Evoluţia critică a epocii moderne a inversat termenii: singura eternitate accesibilă omului este cea a viitorului. Pentru un credincios medieval, viaţa pământească își găsea liniștea în existenţa eternă fie a binelui, fie a răului; pentru omul modern, înseamnă un marş continuu către viitor. Acolo se găseşte cel mai înalt punct al perfecţiunii, nu într-o viaţă eternă de după moarte. Acum, în a doua jumătate a secolului XX, sunt semne care arată o schimbare în sistemul nostru de credinţe. Concepţia care privea istoria ca pe o desfăşurare progresivă şi lineară s-a dovedit inadecvată. Această convingere a apărut odată cu epoca modernă și, până la un punct, a reprezentat pentru ea raţiunea de a fi. Intrarea sa într-un con de umbră relevă o fisură în chiar miezul conştiinţei contemporane: era modernă începe să-şi piardă încrederea în sine.[46]

Credinţa într-o istorie văzută ca marş continuu, în ciuda câtorva obstacole sau căderi, a îmbrăcat forme numeroase. Uneori, a fost o aplicare naivă a darwinismului la nivelul istoriei şi al societăţii; alteori, a devenit viziune a evoluţiei istorice înţeleasă ca realizare treptată a libertăţii, a dreptăţii, raţiunii şi a altor valori asemănătoare. Iar în alte cazuri, istoria a ajuns să fie identificată cu dezvoltarea ştiinţei şi tehnologiei, cu supremaţia 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 perfecţiunii, ci al ororii. Specialişti în demografie, ecologişti, sociologi, fizicieni şi geneticieni denunţă marşul înspre viitor ca pe un marş către distrugere. Unii prevăd epuizarea resurselor naturale, alţii contaminarea planetei înseşi, iar alţii, un război atomic. Marile realizări ale progresului sunt foametea, poluarea, extincţia. Nu mă interesează aici şi acum dacă aceste profeţii 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 ţară ca Statele Unite ale Americii, unde cuvântul „schimbare" s-a bucurat de un respect de-a dreptul superstiţios, şi-a făcut, de curând, apariţia altul, care îl neagă cu hotărâre: „conservare". Prezentul a devenit critic la adresa viitorului şi începe să-l dea la o parte.

Marxismul a însemnat, probabil, expresia cea mai coerentă şi mai îndrăzneaţă a istoriei înţelese ca desfăşurare progresivă şi lineară. Cea mai coerentă, deoarece interpretează istoria ca proces cu rigoarea discursului raţional; cea mai îndrăzneaţă fiindcă acest discurs cuprinde atât trecutul şi prezentul, cât şi viitorul speciei umane. Ştiinţă şi profeţie. Pentru Marx, istoria este un proces unic – acelaşi pentru întreaga umanitate – care se dezvoltă ca o demonstraţie matematică sau ca o formulare din logică. Fiecare propoziţie îşi produce propria opoziţie rezolvată printr-o afirmaţie. În felul acesta, prin negaţii şi contradicţii, apar noi stadii de dezvoltare. Istoria e asemenea unui text ce dă naştere altor texte. Este un proces care evoluează de la comunismul societăţii primitive la acela al erei industriale. Protagoniştii acestui proces sunt clasele sociale, propulsate de forţele diferitelor tehnici productive. Fiecare perioadă istorică marchează un avans faţă de cea anterioară, şi în fiecare perioadă, una dintre clasele sociale îşi asumă reprezentarea întregii umanităţi: aristocraţia feudală, burghezia, proletariatul. Acesta din urmă întruchipează

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

Absenţa revoluţiilor proletare în mai multe ţări industrializate dezvoltate, ca şi revoltele pe baricade din lumea occidentală demonstrează că ideologia marxistă nu a condus la o revoluţie mondială a muncitorilor şi nici la adevăratul socialism, ci a determinat doar renaşterea naţională a Rusiei, a Chinei şi a altor ţări care nu ajunseseră în epoca industrializării şi tehnologiei. Protagoniştii acestor schimbări nu au fost muncitorii, ci clasele şi grupurile pe care teoria marxistă le-a plasat la marginea sau în spatele proceselor istorice: intelectuali, ţărani, clasa de mijloc. Încă şi mai important: revoluţiile care au triumfat au fost transformate în regimuri politice care, dintr-un punct de vedere strict marxist, însemnau nişte anomalii. E o aberaţie istorică faptul că socialismul a luat forma dictaturii exercitate de o nouă clasă sau castă socială. Aberaţia dispare dacă renunţăm la conceperea istoriei ca desfăşurare progresivă şi raţională binecuvântată cu o raţionalitate imanentă. E greu să ne resemnăm la asta, deoarece abandonarea acestei convingeri implică sfârşitul încercărilor noastre de a da o formă coerentă viitorului. În orice caz, nu înseamnă renunţarea la socialism văzut ca *liberă alegere* etică şi politică, ci la ideea de socialism privit ca *produs necesar* al procesului istoric. Critica greşelilor politice şi morale ale „socialismelor" contemporane ar trebui să înceapă prin criticarea erorilor noastre intelectuale. Istoria nu este unică, ci plurală; e istoria oamenilor şi a minunatei diversităţi de societăţi şi civilizaţii pe care le-au creat oamenii. Viitorul nostru, ideea noastră de viitor se clatină şi ezită: multitudinea trecuturilor face credibilă ideea unei pluralităţi a timpurilor viitoare.

Revoltele din ţările subdezvoltate şi din cele de la periferia unor societăţi industrializate pun sub semnul întrebării previziunile gândirii revoluţionare; nemulţumirile şi dezordinea din ţările mai avansate subminează chiar mai mult ideea de viitor pe care evoluţioniştii, liberalii şi burghezia progresistă au creat-o pentru ei înşişi. Remarcabil e faptul că acea clasă socială căreia i s-a atribuit o vocaţie revoluţionară prin excelenţă nu a trăit zguduirile care au marcat societăţile industrializate. S-a făcut de curând încercarea de a explica acest fenomen printr-o nouă categorie socială: cele mai înaintate ţări, mai cu seamă Statele Unite ale Americii, au trecut acum de la epoca industrială la cea postindustrială.[47] Cea din urmă se caracterizează prin importanţa pusă pe ceea ce s-ar putea numi producerea de date productive, cu alte cuvinte, un nou mod de producţie, în care cunoaşterea ocupă poziţia centrală deţinută până atunci de industrie. Tensiunile sociale din ţările postindustriale nu sunt rezultatul opoziţiei dintre muncă şi capital, ci conflicte în sferele culturale, religioase şi psihice. Astfel, mişcările studenţeşti din ultimul deceniu pot fi privite ca revolte individuale reclamate de acest nou mod de producţie. Diferite modalităţi de dezumanizare: capitalismul a tratat oamenii ca pe nişte maşini; societatea postindustrială îi tratează ca pe nişte semne.

Oricâtă dreptate s-ar putea sau nu găsi în elucubraţiile societăţii postindustriale, cert este că, în ciuda respingerii lor corecte şi pasionate a prezentei situaţii, revoltele din ţările dezvoltate nu oferă programe pentru organizarea societăţii viitorului. Din acest motiv, eu le spun rebeliuni, nu revoluţii. Această indiferenţă pentru forma pe care ar trebui să o ia viitorul diferenţiază noul radicalism de mişcările revoluţionare din secolul al XIX-lea şi din prima jumătate a celui de-al XX-lea. Încrederea în puterea spontaneităţii este invers proporţională cu dezgustul pentru construcţiile

sistematice. Discreditarea viitorul 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 forţată. Rebeliunea tineretului este o mişcare de respingere a prezentului, dar nu şi încercarea de a construi o nouă societate. Tinerii vor încheierea situaţiei prezente tocmai pentru că e prezentă, fapt care ne încătuşează în numele unui viitor himeric. Ei nutresc speranţa instinctivă, dar vagă, că distrugerea prezentului va aduce ivirea bruscă a *celuilalt* prezent, cu valorile lui corporale, intuitive şi magice. Mereu această căutare a *celuilalt timp*, cel real.[48]

În cazul rebeliunilor minorităţilor etnice şi culturale, revendicările privind redistribuirea economică nu sunt singurele, şi nu sunt nici esenţiale. Populaţia de culoare şi alte asemenea categorii luptă pentru recunoaşterea identităţii proprii. Ceva asemănător se întâmplă în cazul mişcărilor feministe, şi chiar în acela al minorităţilor sexuale: nu se pune atât problema ridicării unei cetăţi a viitorului, cât cea a apariţiei, în societatea contemporană, a grupărilor căutându-şi propria identitate şi luptând pentru recunoaştere. Nici mişcările naţionaliste şi antiimperialiste, războaiele de eliberare sau alte convulsii sociale din Lumea a Treia nu au corespuns cu ideea de revoluţie impusă de concepţia lineară şi progresivă a istoriei. Aceste mişcări sunt expresia acelor aspecte particulare care au fost marginalizate în timpul perioadei de expansiune occidentală, şi care, din acest motiv, au devenit modele ale luptei minorităţilor etnice din Statele Unite şi de aiurea. Revoltele din Lumea a Treia şi rebeliunile minorităţilor etnice şi naţionale din societăţile industrializate reprezintă proteste ale celor oprimaţi în numele unor aspecte particulare purtând, însă, masca universalităţii: capitalismul occidental. Marxismul prevedea dispariţia proletariatului ca şi clasă socială imediat după dispariţia burgheziei; disoluţia

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

Toate aceste rebeliuni apar ca o întrerupere a ideii de timp linear. Ele sunt izbucnirea prezentului ofensat şi astfel, explicit sau implicit, afirmă o devalorizare a viitorului. Fundalul acestor mişcări e sensibilitatea modificată a epocii. Decădere a eticii protestante şi capitaliste cu codul ei moral de economie şi muncă: două moduri de a da formă viitorului, două încercări de a menţine viitorul în puterea noastră. Insurecţia valorilor corporale şi orgiastice înseamnă o rebeliune împotriva îndoitei pedepse a omului – condamnare la muncă şi reprimare a dorinţei. Pentru creştinism, corpul uman era *Natură căzută*, însă graţia divină îl putea transfigura în *trup glorios*. Capitalismul a desacralizat trupul; acesta a încetat să mai fie un câmp de luptă pentru îngeri şi demoni şi 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 înălţare la cer, el a devenit o tehnică de mărire a productivităţii. Plăcerea este irosire, senzualitatea – un element stânjenitor. A condamna plăcerea înseamnă a condamna imaginaţia, deoarece trupul nu e doar un izvor de senzaţii, ci şi de imagini. Dezordinea imaginaţiei nu este mai puţin nocivă pentru producţie şi 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 imaginaţiei. Amândouă resping timpul linear: valorile lor sunt cele ale prezentului. Trupul şi imaginaţia nu cunosc viitorul; senzaţiile 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 semnalează 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 supraestimau 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 poeților, a devenit convingerea intimă în atitudinile și ideile majorității contemporanilor

noştri. Prezentul s-a transformat în valoarea centrală a triadei temporale. Relaţia între cele trei timpuri s-a schimbat, însă acest lucru nu implică dispariţia trecutului sau a viitorului. Din contră, ele primesc mai multă realitate: devin dimensiuni ale prezentului, ambele sunt prezent – ambele sunt prezenţe în imediat. Timpul a ajuns să construiască o Etică şi 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 şi simţurile. Prezentul ne dezvăluie că sfârşitul nu este nici diferit şi 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 şi viitorul pentru a eluda moartea, însă fiecare dintre acestea a însemnat o cursă fatală. Prezentul ne reconciliază cu realitatea: suntem muritori. Doar înfruntând moartea, viaţa e viaţă cu adevărat. Între graniţele lui „acum", moartea nu este separată de viaţă. Ambele reprezintă aceeaşi realitate, acelaşi fruct.

Sfârşitul erei moderne, căderea viitorului pot fi observate în artă şi în poezie sub forma unei accelerări care anulează noţiunea de viitor, ca şi pe aceea de schimbare. Viitorul devine trecut într-o clipă; schimbările sunt atât de acute, încât dau senzaţia de nemişcare. *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 diferenţa dintre ieri şi 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 artiştii, nici publicul, cu toţii hipnotizaţi 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 şi 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: mişcările de avangardă nu numai că mor imediat după ce iau naştere, ci se şi răspândesc precum buruienile. Diversitatea este anulată în uniformitate. Fragmentare a avangardei în sute de mişcări identice: într-un muşuroi de furnici, diferenţele dispar.

Romantismul a adus amestecul genurilor. Simbolismul şi avangarda au completat fuziunea prozei cu poezia. Rezultatele au fost monştri minunaţi, de la poemul în proză al lui Rimbaud până la epica verbală a lui Joyce. Amestecul, şi 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 acţiunea artistului de separare a acestuia de context şi de plasare a lui pe piedestalul vechii opere de artă. Gestul ia locul muncii. În China şi Japonia, numeroşi artişti, dacă observau o anumită iradiere estetică pe vreo piatră oarecare, o luau şi îşi scriau numele pe ea. Era mai degrabă un gest de recunoaştere decât unul de descoperire. Şi o ceremonie prin care se aducea un omagiu Naturii ca forţă creatoare: Natura creează, iar artistul recunoaşte. Contextul obiectelor lui Duchamp nu reprezintă Natura creatoare, ci tehnologia industrială. Atitudinea lui nu e un act de alegere sau de recunoaştere, ci de respingere; într-un climat al impunerilor şi indiferenţei, Duchamp găseşte „gata făcutul", iar gestul său marchează disoluţia recunoaşterii 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

perfecţiune această critică. Suprarealiştii acordau o funcţie primordială, în creaţia poetică, inconştientului şi întâmplării; acum, unii poeţi pun accentul pe ideile de permutare şi combinare. De exemplu, în 1970, patru poeţi (un francez, un italian, un englez şi 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 combinare de diferite texte, ci una a producătorilor de texte (poeţii). Poet nu înseamnă autor în sensul tradiţional al cuvântului; el e un moment de convergenţă a diferitelor voci ce se împletesc într-un text. În vremea noastră, critica obiectului se intersectează cu cea a subiectului: obiectul de artă se risipeşte în actul instantaneu, iar subiectul e, într-un fel, o cristalizare neprevăzută a limbii.

Sfârşitul artei şi al poeziei? Nu: sfârşitul „erei moderne" şi, odată cu ea, sfârşitul ideii de „artă şi literatură modernă". Critica obiectului pregăteşte drumul pentru resurecţia operei de artă, înţelegându-o nu ca un lucru ce trebuie posedat, ci ca pe o prezenţă 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 *nimănui*. „Toţi" şi „nici unul" sunt termeni echivalenţi, şi amândoi sunt la fel de departe de autor şi „eul" său. Poetul nu este „un mic zeu", aşa cum dorea Huidobro. Poetul dispare în spatele vocii sale, o voce care îi aparţine deoarece este glasul limbii, a nici unuia şi a tuturor. Orice nume am da acestei voci – inspiraţie, inconştient, întâmplare, accident, revelaţie – ea va fi întotdeauna a *alterităţii*.

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

între analogie şi ironie. Cea dintâi respingea era modernă; cea de-a doua, analogia. Poezia modernă a însemnat o critică a lumii moderne şi o critică a ei înseşi. Critică ce s-a manifestat în poeme, de la Hölderlin la Mallarmé. Poezia construieşte monumente transparente din propria ei cădere. Dar ironia şi analogia, imaginea şi bizarul, sunt doar momente în rotaţia semnelor. Pericolele care pândesc estetica schimbării sunt, în egală măsură, şi virtuţile ei: dacă totul se modifică, atunci acelaşi lucru se întâmplă şi cu estetica schimbării. Asta se petrece acum. Poeţii moderni au căutat principiul schimbării; poeţii din zorii civilizaţiei sunt în căutarea acelui principiu ce stă la baza schimbărilor. Ne întrebăm dacă *Odiseea* şi *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 permanenţei?

Caracterul istoric al poemului devine imediat evident datorită faptului că el este un text pe care cineva l-a scris, iar altcineva îl citeşte. Scrierea şi lectura poemului sunt fapte care au loc; ele se petrec în timp şi pot fi datate. Sunt istorie. Dar, din alt punct de vedere, şi contrariul este adevărat. În timp ce scrie, poetul nu ştie cum va fi poemul său; va şti 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 şi 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 îşi domină atât autorul-cititor, cât şi cititorii de mai târziu. El dăinuieşte şi se impune în faţa schimbărilor aduse de fiecare lectură. Textul rezistă istoriei. În acelaşi timp, el se întrupează numai prin intermediul acestor schimbări. Poemul reprezintă o potenţialitate trans-istorică actualizată în istorie, în lectură. Nu există poem *în sine*, ci doar *în mine* sau *în tine*. Fluctuare

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

Un poem este text, dar, în acelaşi 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* şi *O coardă prea întinsă* sunt două texte unice, inconfundabile. Acelaşi lucru e adevărat în legătură cu poemele epice, sonetele sau fabulele. Structura *Odiseei* seamănă cu cea a *Eneidei*: ambele respectă aceleaşi reguli de retorică, şi totuşi, fiecare este un text diferit, de neînlocuit. Fiecare text poetic actualizează anumite structuri comune tuturor poemelor – şi fiecare text reprezintă o excepţie şi, adesea, chiar o încălcare a acestor structuri. Textul variază, structurile rămân constante. Literatura este tărâmul unde fiecare creaţie 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 ştiinţei, căutăm recurenţe şi asemănări – legi şi sisteme; în literatură, excepţii şi surprize – creaţii unice. O ştiinţă a literaturii, ca aceea clamată de unii structuralişti francezi (desigur, nu Jakobson) ar fi o ştiinţă a obiectelor particulare. O non-ştiinţă: 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 şi de la text la lectură: dialectica schimbării şi identităţii. Structura este invariabilă în raport cu textul, însă textul e constant în relaţie cu lectura. Textul rămâne întotdeauna acelaşi – şi la fiecare lectură se dovedeşte diferit. Fiecare lectură este o experienţă datată care neagă istoria cu ajutorul textului, şi care, prin intermediul acestei negări, se introduce pe sine din nou în cadrul istoriei. Variaţie şi repetiţie: 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. Deşi cuvântul portughez *casta* traduce suficient de exact termenul folosit în general în India, *jeti*, occidentalii au tendinţa să-i dea un sens impregnat de istorism: implicând nu descendenţă sau generaţie, ci stratificare socială. Cuvântul *clasă* ne trimite imediat la istorie şi schimbare. Din punctul de vedere al antropologilor occidentali şi al discipolilor lor indieni, fenomenul de castă este doar cazul extrem al unui fenomen universal: tendinţa de stratificare socială. Această interpretare anulează, dizolvă calitatea unică a conceptului de castă. Căci e ceva specific în ideea de castă, care nu se regăseşte în aceea de clasă. Dacă dorim să înţelegem ideologia esenţială pe care se bazează realitatea castelor, şi ce înseamnă, cu adevărat, acest concept pentru un indian tradiţional, 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 şi aflate, toate, în mişcare. Societatea umană formează un întreg dinamic în continuă schimbare; această mişcare 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. Concepţia indiană este contrară acesteia. Nu există vreo opoziţie între natură şi 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 scandaloasă, 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, nº 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 mişcare poetică. Nu există poeţi „krausişti”, deşi unii poeţi de la începutul secolului (printre alţii, Jiménez) au fost mai mult sau mai puţin influenţaţi de ideile discipolilor spanioli ai lui Krause.

În al doilea rând, explicaţia profesorului King se contrazice singură, deoarece el neagă (sau uită) în a doua parte a studiului său ceea ce afirmă în prima. Mai întâi, susţine că romantismul spaniol a eşuat din cauză că i-ar fi lipsit autenticitatea istorică (cu toate că romanticii spanioli erau sinceri în mod individual); aceasta a însemnat o reacţie împotriva a ceva ce Spania nu a avut, adică iluminism, implicând critica raţionalistă a credinţelor şi instituţiilor tradiţionale. 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 *reacţie* faţă de şi îndreptată în mod clar împotriva iluminismului, krausismul trebuie să fie şi el o reacţie, 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 tradiţia spaniolă ca fiind unică (cea peninsulară), admitem că este dublă (spaniolă şi hispano-americană). Răspunsul la această aparentă enigmă constă în două cuvinte şi în relaţia lor contradictorie în contextul Americii Latine: pozitivism şi modernism. Pozitivismul reprezintă echivalentul hispano-american al iluminismului european, iar modernismul a fost reacţia noastră romantică. Desigur, nu era romantismul acela specific, de la 1800, ci metafora lui. Termenii acestei metafore sunt aceiaşi ca în cazul romanticilor şi simboliştilor: analogia şi ironia. Poeţii spanioli ai acelei perioade au răspuns stimulului latino-american în acelaşi fel în care hispano-americanii răspunseseră catalizei poeziei franceze. Răspunsuri

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

De ce a fost influenţa poeziei latino-americane atât de fructuoasă? Ei bine, deoarece, graţie inovaţiilor metrice şi formale ale moderniştilor, a devenit posibil pentru prima dată să se spună în spaniolă lucruri care până atunci fuseseră rostite doar în engleză, franceză şi 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, şi care *chiar acum* nu pot fi exprimate prin intermediul limbii noastre." Unamuno îi privea pe moderniști ca pe niște sălbatici franţuziţi care preamăreau formele strălucitoare şi goale. Însă nu există forme goale sau nesemnificative. Formele poetice *spun*, iar formele moderniste afirmă şi ele ceva ce nu mai existase până atunci în spaniolă: analogia şi ironia. Repet: modernismul hispano-american a fost versiunea, metafora romantismului şi a simbolismului european. Odată cu această versiune, poeţii 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 şi a criticii (romantismul) a fost extrem de salutară; însă slăbiciunea ei în Spania a fost aceeaşi cu cea a doctrinelor eronat numite clasice, adică faptul că era o plantă exotică adusă pe pământul nostru şi transplantată într-un mod lipsit de inteligenţă, ceea ce a dus la obţinerea unor roade artificiale, de slabă calitate, lipsite de culoare şi de vigoare." Explicaţia 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, şi nici puţine. Lloréns citează părerea unuia dintre iacobinii duri exilaţi la Londra, care îşi ascundea identitatea sub pseudonimul *Filópatro*. În anul 1825, Filópatro scria în *El Español constitucional*, care era considerat purtătorul de cuvânt al extremiştilor exilaţi: „Spaniolii au început să se lumineze în taină, devorând cu nesaţ opere alese de filosofie şi de drept civil, despre care până atunci nu aveau nici cea mai vagă idee... În orice caz, exact acelaşi iluminism (Locke, Voltaire, Montesquieu, Rousseau şi toţi ceilalţi...), fiind nedigerabil şi total lipsit de legătură cu realitatea empirică, a ajuns să producă roade mai amare chiar decât ignoranţa." Filópatro avea dreptate: pentru ca iluminismul să se fi putut dovedi cu adevărat fertil pentru Spania, ar fi trebuit să introducă ideile (critica) în viaţă (praxis). Spaniei îi lipsea una dintre clasele sociale, o burghezie naţională, capabilă să critice societatea tradiţională şi să modernizeze ţara.

3. Critica religioasă a secolului al XVIII-lea a vizat deopotrivă cerul şi pământul; era o critică la adresa divinităţii creştine, a sfinţilor şi a diavolilor săi, ce avea în vedere atât bisericile, cât şi pe preoţii acestora. Era criticată religia, pe de o parte în calitatea ei de adevăr revelat şi scriptură intangibilă; pe de altă parte, era atacată deoarece era o instituţie creată de om. Filosofia a subminat edificiul conceptual al teologiei şi a atacat pretenţiile de hegemonie şi universalitate ale bisericii. A distrus imaginea Dumnezeului creştin, nu ideea de Dumnezeu. Filosofia era anticreştină şi deistă; Dumnezeu a încetat să mai fie considerat o Fiinţă şi a fost transformat în concept. Puşi în faţa spectacolului universului, filosofii s-au entuziasmat: credeau că au

descoperit în mişcările acestuia o ordine secretă, o inspiraţie ascunsă, care putea fi doar de esenţă divină. Dublă perfecţiune: universul era pus în mişcare de un proiect raţional care era, de asemenea, unul moral. Religia naturală a înlocuit-o pe cea revelată, iar *philosophes* au luat locul Consiliului Cardinalilor. Ideea de ordine şi aceea de cauzalitate erau manifestări vizibile, dovezi raţionale şi palpabile ale existenţei unui plan divin; mişcarea universului era inspirată de o finalitate şi de un scop: Dumnezeu e invizibil, nu însă şi creaţiile sale sau intenţia care le animă. Materialiştii şi ateii, cu foarte puţine excepţii, au împărtăşit această idee: universul este o ordine inteligentă, înzestrată cu un ţel evident, chiar dacă noi nu-i cunoaştem rezultatul final.

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

Nu e greu să deducem din critica lui Hume următoarea consecinţă: originea ideii de istorie înţeleasă ca progres este religioasă, iar ideea în sine este para-religioasă. E rezultatul unei inferenţe duble şi imperfecte: credinţa că Natura are un

proiect şi identificarea acestuia cu mişcarea de evoluţie a istoriei şi societăţii. Aceeaşi linie a raţionamentului 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 şi mişcările sociale sunt atribuite acţiunii aceluiaşi principiu ce animă Natura. Dacă istoria are cu adevărat un înţeles, trecerea timpului devine providenţială, deşi numele acestei providenţe se schimbă odată cu schimbările ce au loc în societate şi în cultură: uneori i se spune Dumnezeu, alteori evoluţie, şi în alte ocazii, dialectică a istoriei. Importanţa calendarului în China antică (sau în America Centrală) este o altă consecinţă a aceleiaşi idei: modelul timpului istoric e timpul naturii, timpul ceresc.

Religia este o interpretare a condiţiei primordiale a omului, azvârlit într-o lume străină în legătură cu care prima lui senzaţie e aceea de abandonare, unde se simte orfan şi lipsit de apărare. Putem judeca înţelesul şi valoarea interpretării religioase în multe feluri. De exemplu, putem spune, paradoxal, că e un act de ipocrizie inconştientă, prin intermediul căruia ne amăgim pe noi înşine, înainte de a-i amăgi pe semenii noştri. Sau putem afirma că este un mijloc de cunoaştere sau, mai degrabă, de penetrare a *celeilalte* realităţi, acel tărâm pe care ne este imposibil să-l vedem cu ochii deschişi. Am mai putea spune că, probabil, nu este altceva decât manifestarea unei tendinţe inerente a naturii umane. Dacă ar fi aşa, 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 aceeaşi operaţiune – indiferent de societate, epocă, conţinut sau natură a reprezentărilor şi credinţelor – ea ne permite să presupunem, implicit, că suntem puşi în faţa unei structuri psihice comune tuturor oamenilor. În acelaşi timp, subliniind natura inconştientă a acesteia, el

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

Oricare ar fi originea sa, religia e prezentă în toate societăţile: în cele primitive sau evoluate ale Antichităţii, în sufletul oamenilor care credeau în magie, precum şi în comunităţile industriale de azi, printre adoratorii lui Mohamed şi printre cei care cred în Marx. Pretutindeni şi în toate epocile, „instinctul religios" transformă ideile în credinţe, iar credinţele, în ritualuri şi 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, Înţelepciunea Supremă a buddhiştilor, conceptul metafizic din Mahayana, ca fiind o fată goală, acoperită cu bijuterii. Cele două feţe ale religiei: experienţă solitară a misticilor şi brutalizare a populaţiei, iluminare spirituală şi rapacitate a clericilor, sărbătoare populară şi ardere pe rug a ereticilor.

Critica lui Hume poate fi aplicată tuturor filosofiilor şi ideologiilor care nu sunt mai mult decât timide religii, lipsite de zei, însă având preoţi, cărţi sfinte, consilii, credincioşi, călăi, eretici şi ticăloşi. Hume a anticipat ce avea să urmeze: raţiunea preamărită asemenea unei zeiţe, iar fiinţa supremă a filosofilor transformată într-un Iehova al sectelor pedante şi însetate de sânge. Critica la adresa religiei a înlocuit creştinismul, 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 credinţă prin alta: religia revelată prin cea naturală, mila prin raţiune. Filosofia a profanat cerul, însă a sacralizat pământul; consacrarea timpului istoric a reprezentat consacrarea schimbării în forma ei cea mai intensă şi imediată: acţiunea

politică. Filosofia a încetat să fie doar teorie şi a coborât la nivelul oamenilor. Încarnarea ei s-a numit revoluţie. Dacă istoria umană este istoria diferenţelor şi a inechităţii, salvarea istoriei, euharistia ce o transformă în egalitate şi libertate, este revoluţia.

Tema mitică a timpului primordial este transformată în temă revoluţionară a societăţii viitoare. De la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi mai ales odată cu Revoluţia Franceză, filosofia revoluţionar-politică a confiscat pe rând concepte, valori şi imagini ce aparţineau, după tradiţie, religiilor. Acest proces de anexare se accentuează în secolul XX, un veac al religiilor politice, aşa cum secolele al XVI-lea şi al XVII-lea au fost epoci ale războaielor religioase. Vreme de două sute de ani am trăit, mai întâi europenii, iar apoi toţi ceilalţi, în aşteptarea unui eveniment care avea să aibă, pentru noi, gravitatea şi fascinaţia teribilă a celei de-a doua apariţii a lui Hristos pentru primii creştini: Revoluţia. Aceasta, privită cu speranţă de unii şi cu groază de alţii, are, aşa cum am mai spus, un dublu înţeles: reprezintă instaurarea unei noi societăţi şi restaurarea celei originare, de dinainte de era proprietăţii private, a Statului, a Scripturii, a ideii de Dumnezeu, a sclaviei şi a oprimării femeilor. Expresie a raţiunii critice, Revoluţia se include singură în timpul istoric; ea înlocuieşte prezentul cel rău cu viitorul cel drept şi eliberator. Schimbarea înseamnă o întoarcere – la timpul începuturilor, la inocenţa primordială. Astfel, Revoluţia devine idee şi imagine, concept ce se întemeiază pe autoritatea raţiunii.

În cadrul vechilor societăţi, religiile aveau două funcţii exclusive: de a transforma timpul şi de a transforma omul. Schimbările calendaristice nu erau revoluţionare, 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, mutaţii în

sistemul de proprietate sau în structura juridică, invenţii, descoperiri, războaie, cuceriri – tot acest vast şi incoerent vuiet al istoriei cu vicisitudinile sale neîncetate nu a adus nicio schimbare nici în ceea ce priveşte imaginea timpului, nici în ceea ce priveşte numărarea anilor. Nu ştiu dacă un fapt singular a fost consemnat sau valorizat: pentru indienii din Mexic, Conquista a însemnat o schimbare a calendarului. Înlocuire a divinităţilor, transformare a religiei. În lumea modernă, revoluția dă la o parte religia şi tocmai de aceea revoluţionarii francezi au încercat să schimbe şi 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 eternităţii creştine pentru viitorul revoluţiilor. Funcţia religioasă ce constă în crearea şi schimbarea calendarului este, în felul acesta, transformată într-o funcţie revoluţionară.

Ceva asemănător se petrece şi cu celălalt rol al religiilor: cel de schimbare a omului. Ceremoniile de iniţiere şi 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 ţărm pe altul. O trecere care înseamnă moarte şi înviere: prin ritual se naşte un om nou. Botezul ne schimbă, ne dă un nume, şi pe fiecare îl transformă în altul; împărtăşania este şi ea o transmutare, şi acelaşi lucru e valabil în cazul pelerinajului – un cuvânt mai plin de înţelesuri decât altele. Ritualul central al tuturor religiilor este acela de intrare în comunitatea credincioşilor, iar în fiecare caz acest rit implică o schimbare a naturii. *Convertirea* exprimă foarte clar această mutaţie, care înseamnă, de asemenea, o întoarcere la comunitatea primordială. De la începutul erei moderne, şi mai accentuat în ultimii cincizeci de ani, conducătorii revoluţionari au proclamat că scopul final al revoluției este de a schimba

omul: transformare a individului şi a comunităţii. Uneori, această pretenţie a îmbrăcat forme care ar fi groteşti dacă n-ar fi fost atroce, aşa cum s-a întâmplat atunci când, îndreptând superstiţiile vechi, înspre tehnologic şi noi superstiţii ideologice, Stalin a fost numit „inginer de oameni". Exemplul lui Stalin este îngrozitor; şi altele ne mişcă profund: Saint-Just, Troţki. Chiar dacă se lăsau conduşi de natura prometeică a pretenţiilor lor, pot doar să le deplâng naivitatea şi să le condamn 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.* Ediţie bilingvă îngrijită de Geo Dumitrescu, traducere de Al. Philippide, Bucureşti, 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*, no 2, Paris, 1971.
[22] Spre deosebire de alţi scriitori latino-americani, argentinienii s-au inspirat direct din modelele franceze. Deşi romantismul său a fost mai degrabă declamativ şi cumva exterior, mişcarea romantică argentiniană, chiar dacă puţin întârziată şi acţionând sub forma regionalismului, a determinat apariţia 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, prefaţă, tabel cronologic şi note de Dinu Flămând, Bucureşti, Editura Humanitas Fiction, 2011.
[30] José Martí, *Două patrii*, în *O sută de ani de poezie cubaneză*. Selecţie, traducere şi prefaţă de Darie Novăceanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1988.
[31] Troţki, 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 Metaphisical Poets" (1921), *Selected Essays*, New York, Harcourt, Bracce, 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 şi 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, Bucureşti, 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 Yok, Knopf, 1973.
[47] Daniel Bell, „The Post-Industrial Society: The Evolution of an Idea", *Survey*, no 78, 79, 1971.
[48] În volumul *Alternating Current* (*Curent alternativ*), am discutat pe larg deosebirile între revoluţie, revoltă şi rebeliune. Exemplul clasic de „revoluţie" este încă cel al Revoluţiei Franceze şi nu ştiu dacă putem folosi acest termen în mod legitim pentru a denumi transformările care au avut loc în Rusia, în China sau în alte părţi ale lumii, oricât de profunde şi de hotărâtoare ar fi fost acestea. Folosesc cuvântul „revoltă" pentru a mă referi la mişcările de eliberare din Lumea a Treia şi din America Latină (aceasta neaparţinând, în sens strict, Lumii a Treia), iar „rebeliunea" defineşte, din punctul meu de vedere, mişcările de protest ale minorităţilor etnice, ale grupurilor ce militează pentru drepturile femeilor, ale studenţilor şi aşa mai departe, în contextul societăţilor 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 Cărţii de Ştiinţă

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

Tiparul executat la Casa Cărţii de Ştiinţă
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor, nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro