

FERNANDO PESSOA

MARINARUL

Ș I A L T E F I C Ţ I U N I

Selecție, traducere din portugheză, prefață și note de
DINU FLĂMÂND

HUMANITAS
fiction

Scenografii ale extazului

„Lumea e gestul vizibil făcut de invizibilele mâini ale lui Dumnezeu“. — Fernando Pessoa

„...iar ceea ce este esențial în teatru nu sunt nici acțiunea și nici provocările sau consecințele – ci numai, cât mai cuprinzătoare, acea revoluție din suflete ce se petrece prin intermediul replicilor schimbate, precum și situațiile ce se creează rezultând din asta.“

— Fernando Pessoa

Drama statică *Marinarul*, scrisă de Fernando Pessoa în 1913, este prima sa capodoperă și rămâne unul din cele mai misterioase texte ale marii literaturi din veacul trecut. Preluând de la Nietzsche ideea că în reprezentarea dramei (umane, în general) este mai importantă vibrația extatică (devenită astfel și statică) a patosului interior decât imitația mimetică, deci aristotelică, implicând dinamica vieții exterioare, Pessoa închipuie o conversație abia șoptită între trei personaje fără nume, în decorul unei camere aproape goale. Ele sunt „veghetoare“, adică stau, distante și misterioase, și priveghează la căpătâiul unei femei moarte, al cărei sicriu închis a fost așezat în mijlocul încăperii. E o noapte ce

pare că nu se mai termină, undeva se întrezărește o fereastră, o conversație eliptică se animă din când în când și domină un sentiment apăsător de așteptare. Nu este evocată personalitatea dispărutei, ci sunt atinse pieziș teme despre inconsistența vieții într-o lume în care realitatea însăși pare volatilă și la fel de incertă ca realitatea închipuită. Percepem de la bun început simbolul major al acestei înscenări: moartea este tema despre care nu vorbim, deși noi stăm în preajma ei, iar ea se află în mijlocul odăii vieții noastre, la confluența dintre zi și noapte. Numai visul poate fi etern, spune una dintre veghetoare, iar acest joc de oglinzi expune deodată, din interiorul schimbului de replici schițat până atunci, o poveste surprinzătoare, fără vreo legătură cu scena priveghiului; o paranteză, ca o tentativă de deplasare a atenției chiar de la scena la care asistăm.

Episodul respectiv rămâne, de fapt, singura evocare consistentă în timpul acestui priveghi. Una dintre veghetoare relatează despre un marinar eșuat pe o insulă, care, topit de dor după familia și patria lui natală, începe să-și inventeze o altă patrie, cu alte locuri și peisaje, cu noi prieteni imaginari deveniți oarecum reali în această lume de substituție; până când marinarul ajunge să-și uite de tot țara de origine, deci trecutul și adevărata lui identitate. Iar astfel devine evidentă o paralelă cu însuși cazul Fernando Pessoa, „marinar“ care tocmai își inventa în acel moment o familie de heteronimi și semiheteronimi, pre-

cum și patrii de substituție, de exemplu în mitul celui de-al Cincilea imperiu.

În tradiția dramei simboliste, Pessoa insistă pe caracterul „static“ al acestui text de mică întindere, probabil și spre a sugera că e nevoie să înghețăm mișcarea dacă vrem să înțelegem cum se inserează viața noastră în viața lumii. Iar cum Pessoa însuși se considera discipol al lui Alberto Caeiro, adică o ficțiune a propriei sale ficțiuni, putem considera din această perspectivă că drama statică *Marinarul* e un fel de „didascalie“ a biografiei pessoane, cu indicații de scenă pentru o „dramă în oameni“, alcătuită deocamdată doar din strategiile de regie. La data când Pessoa își publica textul *O Marinheiro*, singurul sub semnătură proprie, în primul număr al revistei *Orpheu*, marea revelație a dispersiei sale heteronimice se produsese deja. Însă „corpul“ acestei drame, textele care urmau să-i dea substanță, era abia schițat.

Ideea că *Marinarul* ar fi o „didascalie“ simbolică, așadar numai faza preliminară și indicațiile de regie pentru o dramă statică mai amplă – care ar deveni restul operei –, îi aparține unui tânăr cercetător brazilian, Thiago Sogayar Bechara. În opinia lui, Pessoa anticipează genial un tip de deconstrucție a conceptului de dramă statică ce depășește net sursele de inspirație din teatrul simbolist, dar și viziunea lui Nietzsche despre *páthos*, situându-se mult mai aproape de Beckett decât de Maeterlinck. Într-adevăr, piesa lui Beckett *Sfârșit de partidă* începe cu trei pagini de indicații scenice, iar

Acte fără cuvinte este un text dramatic ce conține numai indicații scenice.¹ Din această perspectivă, *Marinarul* apare ca o punere în abis a identității creatorului printr-un soi de operă care abia dacă se anunță, de nu cumva sugerează și o amânare indefinită a creației. Iar faptul că cele trei veghetoare însoțesc trupul dispărutei înaintea definitivei lui dispariții fizice, dar fără să evoce nici un episod din viața defunctei, poate fi citit și ca o inacceptare a orizontului de referință: nu știm ce a fost viața ei, nu știm dacă moarta e moartă cu adevărat, nu știm ce e moartea, nu există un orizont de referință cert. Substanța piesei se reduce așadar la tentativa celor trei veghetoare de a stabili relații între lumi separate, dar numai întrucât ele știu că nu se poate vorbi despre finitudinea umană în mod concret decât, poate, doar prin remarci perifrastice. Veghetoarele nu sunt bociitoare, ele nu comentează scena la care asistă și pe care o creează, în care e regizată acceptarea morții. Ele nici nu participă afectiv la dramă, își asumă doar o funcție simbolică interogativă, relansând permanent întrebarea – sau întrebările.

Textul acestei „drame statice“, dens dar și minimalist, este așadar prima mare realizare a lui Pessoa, din momentul când tânărul autor întrevedea deja proiectul personal de a se multiplica pe sine prin heteronimi,

1. Thiago Sogayar Bechara, *O Marinheiro de Fernando Pessoa, heranças clássicas no Drama Estático*, Edições Colibri, Lisboa, 2018, p. 54, *passim*.

într-o operă fatalmente fragmentară și predestinată să fie neîncheiată, complex pe care îl va numi *drama em gente*. În ambele cazuri, termenul de „dramă“ se referea nu atât la „dramaturgie“ ca gen literar, ci mai degrabă la dramatizarea unor identități multiple, în proces de devenire, identități creatoare ce evoluează și se constituie așadar ca oameni „reali“, în viața reală de dincolo de cortină, nu ca personaje de teatru, sau ca pseudo-nime și alte delegări de identitate.

Dar oare ce ar trebui să înțelegem când Pessoa însuși afirmă că literatura dramatică e „forma maxim obiectivă“ a expresiei verbale sau a unui temperament? Și cum am putea presupune că obiectivitatea se opune aici „subiectivității“ auctoriale? Ar fi posibil, dacă ne gândim că deseori Pessoa își suspecta de impostură proteismul capricios al propriei subiectivități multiplicată prin texte. Dar rămâne o ciudățenie această reducere la „obiectivitate“ sau chiar elogiul materialismului, sub pana unui autor care afirmă că însăși existența literaturii e dovada faptului că numai viața obiectivă nu e „suficientă“, dacă se lipsește de puterea creatoare a ficțiunii? De atâtea ori tot el ne-a îndemnat să credem că numai ficțiunea realizează plenitudinea existenței; dacă nu cumva ficțiunea este chiar principiul aceleia, mai vitală chiar decât viața. Iar așa ceva are mai mult de-a face cu idealismul decât cu obiectivismul, fiind mai aproape de ceea ce un as al idealismului subiectiv, George Berkeley, care era și unul din măștrii secreți ai scriitorului portughez, susținea prin acel „a fi înseamnă

a fi perceput“. Și cum să credem orbește în afirmațiile misterios obiectiviste ale teoreticianului Pessoa, când el însuși și-a oglindit aproape întreaga operă în fântâna telescopică a verbului *fingir*: a ficționa, a simula, a închipui, dar și a te preface, ajungând să fabrici realitate din proiecția fanteziei? Totul ne apare, din nou, ca un multiplu paradox cu multiple etajări.

Ne reamintim însă, la timp, că Pessoa e multiplu. Și înțelegem că „unul“ din această mare familie, însă cineva important, care a mai ridicat în abstract și alte teorii, susține că teatrul ce nu recurge la personaje de teatru, ci la oameni reali – dacă așa ceva e posibil? – ajunge să dobândească acea tensiune care nu doar că nu înlătură aparența vieții, ci chiar duce la maximum densitatea ei. E un fel de a spune că, la cea mai mare intensitate a ei, viața „obiectivă“ e doar o... dramă statică extrem de intensă. Adică o „revoluție în suflet“, realizată atunci când se dispensează de motivări conjuncturale. Decurge de aici și un soi de sfidare a textului, de genul aceleia pe care și-o propunea Alberto Caeiro, poetul care se iluziona că a inventat poezia fără figuri de stil și literatura fără definitoriile ei trăsături „literare“ – și care credea că a devenit primul adevărat poet al naturii, fiindcă la el floarea era doar floare, fără nimic estetic sau fără să treacă prin procesul simbolizării. În acest fel, am putea înțelege că Pessoa voia să fie și cel dintâi dramaturg care elimină nu doar protocolul dramatic (caractere în conflict, evenimente în evoluție, *dramatis personae*, unitate de loc, de timp și

de acțiune plus alte statornicite trăsături ale genului), ci și conținutul minimal dintr-un text ce nici nu devine rostire. Fiindcă în *Marinarul* prezența veghetoarelor ar trebui măcar să schițeze evocarea unei vieți încheiate, dar acest lucru nu se produce, deși pentru așa ceva e propusă chiar „didascală”, cu decorul și toate pregătirile, ca într-o adevărată adunare de priveghi!

Știm că nu Pessoa a inventat „drama statică”. Simbolizii preluaseră deja de la romantici hieratismul poemului dramatizat și se declarau oripilați de teatralitatea vulgară a... teatrului. În plină victorie a naturalismului, simbolizii recuzau o explicație științifică a lumii instalându-se în irațional și misticism, ambele concepute însă mai mult ca „religii” artistice, și nu neapărat ca doctrină ontologică. Iată de ce pentru simbolizii lumea reală este imensa lume necunoscută, perceptibilă abia prin simboluri. În viziunea acestui misticism estetic, care deseori se confundă cu preferința pentru exprimarea prin simboluri, limbajul însuși este insuficient ca să redea complexitatea sufletului uman și a lumii în care evoluează. Pentru a scoate la suprafață înțelesurile obscure și vagi, irelevante și ascunse prin care sufletul uman este imbricat în ființa enigmatică a lumii trebuie să ai acces la iluminarea sporadică, iar această iluminare e o funcție a limbajului, dar și limita lui. În acel moment staticul și extaticul se învecinează.

Teoriile care puneau în scenă simbolurile decadentismului îi erau cunoscute și l-au influențat pe tânărul Pessoa. Îi citise, în perioada primului său modernism,

pe Maeterlinck, Barbey d'Aureville, Mallarmé, Albert Mockel, Gustave Kahn etc., pe lângă lecturile sale constante din Shakespeare și Goethe, sau din teatrul antic. Era la curent cu teoriile ce repudiau rolul actorului, acest „uzurpator al visului“, fiindcă ar dilua extazul prins în conjunctura intrigii. Iar teoria „obiectivării“ senzațiilor – adică cel care simte îl dublează pe cel care se vede simțind – era pentru el un principiu activ în proiectul „teatralizării“ proprii sale identități, prin proliferarea heteronimilor. Teresa Rita Lopes a scris o foarte importantă carte despre „drama“ simbolistă pe care o moștenește, dar o și modifică în profunzime Fernando Pessoa¹. Cine are răbdare să facă un examen comparativ deduce cu încântare felul extraordinar în care Pessoa capta cele mai fine nuanțe din teoriile decadentismului și ale simbolismului, iar apoi le modifica într-o sinteză absolut personală. Din perspectiva unor astfel de modificări trebuie să citim și afirmația că drama e forma „suprem obiectivă“ a creației (fiindcă a eliminat elocința eului auctorial din poem, dar și din roman), devenind deci nu doar dovada unei creații prin cuvânt, ci chiar acțiunea lui obiectiv creatoare. Iar în acest fel, personajul dramatic al autorului devine independent chiar de propriul creator. Probabil că acest personaj „obiectiv“ (deși mai degrabă virtual) este nu unul sin-

1. Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création*, Éditions de la Différence, Paris, 2004, ediție revizuită și completată.

Cuprins

Prefață

<i>Scenografii ale extazului.</i>	5
---	---

DRAME STATICE

Marinarul	23
Dialog în grădina palatului	49
Moartea principelui.	78
Dialog în umbră	101
Emigranții.	105
Inerție	108
Cățeaua	118
Străinii	124
Sakyamuni	128
Salomeea	151
Casa morților	165
Calvar	167
Intervenție chirurgicală	176
Texte despre teatrul static	184

ARGUMENTE PENTRU FILME

Notă pentru un <i>thriller</i> absurd... sau pentru un film	193
Notă pentru un <i>thriller</i> sau un film	195
Schiță pentru o piesă sau pentru un film	198
Multiplul nobil	202
The Three Floors	205

La prețul de vânzare se adaugă 2%,
reprezentând valoarea timbrului literar.

În seria de autor **Fernando Pessoa** au apărut

Cartea neliniștirii

Opera poetică

ULTIMATUM și alte manifeste

Cronica vieții care trece

Quaresma, descifrador. Proză polițistă

Vecin cu viața. Poezia ortonimă, 1911–1935

Marinarul și alte ficțiuni