

**PORTRAIT OF THE ARTIST WITH MASKS. FROM FICTIONAL AUTOBIOGRAPHY
TO AUTOBIOGRAPHIC FICTION AT YUKIO MISHIMA**

Florina Iliș, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract: One of the important assets of modern Japanese literature synchronized with Western literatures was, no doubt, the formation of the shi-shōsetsu novel, or the novel of the self, a type of narration that presents the author as the protagonist of the novel. This way the authorial viewpoint narratively overlaps with that of the main character. After a successful uprising in the first decades of the 20th century, the shi-shōsetsu declined at the end of WWII, exhausting almost all its thematic resources. This paper claims that, by his autobiographic writing *The Confessions of a Mask*, Yukio Mishima does not revive this genre, but relaunches it. Also, by privileging the authorial viewpoint, he achieves a leap of meaning from textual immanence to textual transcendence by undertaking the double task of narration as well as experience. Also, the paper identifies the ways in which Yukio Mishima, less concerned with grasping reality or representing it, leaves the syntactic level of the narrative voice, turning the autobiography into a fictional path of self-knowledge. Through this, by deepening the revelation of the self, he instates the poetic dimension necessary for linking the inner world of the self with the real world through a reverse motion. This poetics of autobiographic fiction is perfected in the tetralogy *The Sea of Fertility*.*

Keywords: *Autobiographical fiction, Autobiographical shōsetsu, modern Japanese novel, Narrative perspective*

În epoca Meiji (1868-1912), reformarea din temelii a societății japoneze a cuprins și sfera culturală, în special, literatura care, dintre toate formele de artă tradițională s-a dovedit a fi cea mai deschisă înspre modernizare printr-o serie de schimbări, de cele mai multe ori aproape radicale. Desigur, modernizarea literaturii nu s-a produs în bloc, vechile forme clasice ca poezia, în forma ei fixă, *haiku*-ul, precum și cele trei forme specifice de teatru (*nō*, *bunraku* și *kabuki*), au continuat să existe, dar, în privința romanului, această *proteică* formă, cum a fost denumită, schimbările, în planul conținutului, cât și la nivelul formei, au dus la revizuirea aproape completă a genului. Noile direcții romanești, realismul și naturalismul, încă în desfășurare în Europa occidentală la sfârșitul secolului al XIX-lea, au impulsionat autorii japonezi care, entuziaști de succesul romanului european, au încercat să împrumute o dată cu aceste formule estetice și tehnicile romanești, pe care le-au preluat *avant la lettre*, fără să mai existe și timpul necesar asimilării lor estetice. Fără îndoială, una dintre achizițiile importante ale modernizării literaturii japoneze și a sincronizării cu literaturile vestice a constituit-o dezvoltarea romanului *shi-shōsetsu* sau *romanul eului*, narațiune la persoana I, în care autorul este prezentat fie ca erou direct al acțiunii, fie ca martor principal al acesteia. În ambele cazuri, se presupune că punctul de vedere al autorului romanului se suprapune, la nivel narativ, cu cel al personajului central sau al personajului martor. Dezvoltat cu succes în primele decenii ale secolului al XX-lea, *shi-shōsetsu* a intrat, la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, pe o linie moartă, epuizându-și, din punct de vedere tematic, aproape toate resursele. Dacă tema dezvoltată cu succes de *shi-shōsetsu*, în epoca Taishō, respectiv portretizarea unui scriitor, surprins în cele mai banale momente ale existenței sale sale („we

follow, in quotidian detail, his ordinary monotonous routine”¹) va fi treptat abandonată după cel de-al doilea război mondial, totuși, caracterul autobiografic al genului, precum și idealurile etice promovate prin definiție de gen, ca sinceritatea și autenticitatea, cărora romanul *shi-shōsetsu* le-a conferit și o valoare poetică, vor supraviețui limitelor tematice ale genului, fiind valorificate cu succes de către noile generații de scriitori. Mișcarea în favoarea uniformizării limbii literare (*genbun itchi*), precum și afirmarea temei eului, au contribuit substanțial la modernizarea literaturii japoneze începând cu epoca Meiji, dar descoperirea lumii interioare, a interiorității², s-a realizat, însă, după cum arată și Karatani Kōjin, diferit de la un autor la altul, în funcție, firește și de dorința fiecăruia de a-și arăta adevărata personalitate și de a merge până la capăt pe drumul dezvăluirii sinelui.

Fără îndoială că Yukio Mishima (1925-1970), nu numai prin capacitatea sa extraordinară de a desprinde din străfundurile sufletești cele mai întunecate secrete, cât mai ales prin puterea de exprimare poetică, a reușit să confere genului autobiografic o nouă și neașteptată valență pentru literatura japoneză, respectiv o dimensiune reflexivă și, în raport cu tema morții, o deschidere metafizică. Fără să urmărească, în mod special, revigorarea genului, prin scrierea autobiografică *Confesiunile unei măști* (*Kamen no kokuhaku*, 1949), Yukio Mishima recreează o nouă posibilitate de afirmare a acestuia și, privilegiind punctul de vedere al naratorului, realizează, prin asumarea dublă, atât a actului narativ, cât și a actului trăirii, saltul de semnificație dinspre imanența înspre transcendența textului. O dată cu *Confesiunile unei măști*, Yukio Mishima, până atunci necunoscut, devine un adevărat *star* al momentului, după cum arată biograful său John Nathan: „With a sale of twenty thousand copies in hardcover it was a best seller for 1949”³.

Yukio Mishima debutase cu o povestire în publicația *Ningen*, în noiembrie 1947, la recomandarea lui Yasunari Kawabata. Va urma imediat un volum de povestiri scurte, prefațat de același Kawabata. Acest debut al lui Mishima a trecut aproape neobservat, fără ca nimic să anunțe, doi ani mai târziu, succesul *Confesiunilor unei măști*. Atât Donald Keene, cât și John Nathan, consideră că acest succes se explică și prin raportarea mai tânărului Mishima la scrierile lui Osamu Dazai, cel mai important scriitor al aceluia moment, considerat unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai „nihilismului japonez”. Episodul în care Yukio Mishima l-ar fi întâlnit pe Osamu Dazai, singura lor întâlnire, de altfel, întâmplată în ianuarie 1947, cu doi ani înainte de apariția volumului *Confesiunile unei măști*, este relatat de către John Nathan, pornind de la declarațiile lui Mishima însuși și confirmate de dramaturgul Yashiro, prezent la întâlnire. Încercând să explice ce l-a putut determina pe tânărul de 22 de ani, abia debutant, să-i spună orgolios mult mai celebrului său coleg „I don’t like your writing”⁴, biograful lui Mishima pornește tot de la o declarație ulterioară a acestuia, arătând că cei doi autori aveau în comun o anumită dorință de autodistrugere, numai că și-o manifestau în mod diferit: „Mishima declared he hated Dazai because he glorified his weakness, the destructive addictions he was helpless to resist.”⁵ Și Donald Keene, celălalt interpret al lui Mishima,

¹ Vezi Howard S. Hibbett, *The Portrait of the Artist in Japanese Fiction*, în *The Far Eastern Quarterly*, vol. 14, nr.3, 1955, p. 347.

² Vezi Karatani Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham and London: Duke University Press, 1993, pp. 45-46.

³ Vezi John Nathan, *Mishima. A Biography*, Tokyo: Tuttle Publishing, 2004, p. 100.

⁴ Vezi John Nathan, p. 92.

⁵ Vezi John Nathan, p. 93.

merge într-o direcție similară cu explicațiile, aducând în discuție scrierea autobiografică *Confesiunile unei măști* în care cuvântul *mască* (*kamen*) este definitoriu pentru înțelegerea semnificațiilor textului. Astfel, Donald Keene face o distincție între dorința lui Osamu Dazai de a se proteja pe sine prin adoptarea unei măști, atât în perimetrul public, cât și în literatură, masca ajutându-l să-și ascundă sensibilitatea și, pe de altă parte, voința lui Mishima care preferă să-și confecționeze din mască un chip viu, alegând tocmai direcția opusă: „ He used the mask to subdue the sensitivity, timidity, and self-pity that Dazai carefully preserved behind his. Mishima was able to make the mask a living part of his flesh, and he died with it firmly in place. In the end, he may not even have been aware that he wore a mask, so much had its attitudes and his own coalesced”⁶.

Criticii literari care au analizat opera lui Osamu Dazai au observat mai mult sau mai puțin nuanțat cum trăsăturile scriitorului pot fi întâlnite în aproape toate personajele sale care au preluat slăbiciunile autorului, neputința de a se integra în societatea vremii sale, dar, mai ales, decadența și negativismul acestuia: „a decadence and absolute negativism deriving from his realization of the impotence of further resistance to the world”.⁷ Fără îndoială că, în raport cu tehnica romanului *I-novel* (*shi-shōsetsu*) care impune naratorului o descriere în timp real a evenimentului sau acțiunii, s-a ajuns, în cazul lui Osamu Dazai, la bănuiala de exagerare sau nesinceritate⁸, mai ales atunci când perspectiva unei vieți desfășurate la marginea dintre disperare, negare și sinucidere se dovedea, în ciuda evoluției acțiunii, invariabil, aceeași. Personajul lui Osamu Dazai poartă o mască fixă. Tocmai această imobilitate a disperării e ceea ce, în mod intuitiv, îi reproșa și Mishima: fixitatea unei măști care arată mereu aceeași expresie, o mască a deznădejzii și a negării, încremenită, lipsită de tensiunea și dramatismul implicării și a acțiunii.

Conștient de limitele tehnicii romanului *shi-shōsetsu*, dar și reprezentant al unei noi generații de scriitori, afirmat imediat după al doilea război mondial, Yukio Mishima își va căuta propria cale fără să ignore, totuși, achizițiile narrative ale genului, în special, modernizarea la nivelul scriiturii. Astfel, Yukio Mishima, mai puțin interesat de surprinderea realității sau a reprezentării ei, se sustrage planului sintactic al vocii narrative, făcând din autobiografie o cale de acces ficțională înspre cunoașterea de sine pentru ca, prin adâncirea în revelația sinelui, să instituie acea dimensiune poetică necesară, care să facă joncțiunea lumii interioare a eului cu lumea reală, printr-o mișcare inversată, de redimensionare a realității în raport cu unghiurile din care ochii ce privesc din spatele măștii observă și analizează lumea fenomenală. Construindu-și din acele direcții ale privirii măștii, – unghiul optic al măștii este sensibil diferit față de cel al unei priviri normale –, o viziune unică ce dă tonul unei autobiografii interioare, ficționale, o dată cu *Confesiunile unei măști*, Yukio Mishima face un prim pas înspre contopirea cu o mască atent creată de el însuși, ajustându-și unghiul privirii cu care observă lumea la cel al măștii.

Pe de altă parte, o dată cu elaborarea unei viziuni personale asupra existenței, Mishima se va preocupa, mai atent decât oricare alt scriitor japonez, de ceea ce poetica modernă a romanului numește *compoziție*. Formați prin deprinderea de a-și publica în foileton romanele,

⁶ Vezi Donald Keene, *Five Modern Japanese Novelists*, New York: Columbia University Press, 2003, p. 49.

⁷ Vezi David Brudnoy, *The Immutable Despair of Dazai Osamu*, în *Monumenta Nipponica*, vol. 23, no.3/4, 1968, p. 458.

⁸ Vezi David Brudnoy, p. 459.

scriitorii japonezi par să fie prea puțin atenți la compoziție și la ordonarea exactă a evenimentelor, dar această aparentă neglijență are, desigur, și o explicație mai profundă, care ține și de o viziune budistă asupra existenței și, implicit, a temporalității. Totuși, Mishima, preocupat de literatura modernă europeană și americană, a înțeles foarte repede importanța structurii narative și s-a preocupat atent de compoziția romanelor sale, fără însă ca prin atenția acordată funcționării mecanismului compozițional să atenueze ceva din tensiunea dramatică a acțiunii. Astfel, în ciuda mănuirii unei atente tehnici compoziționale, care să se supună regulilor genului autobiografic, *Confesiunile unei măști* cucerește cititorul prin subtilitatea cu care Mishima reușește, utilizând o retorică persuasivă, o frazare aproape lirică, să imprime frumusețe trăsăturilor caracterului unui erou dureros de conștient de *infirmitatea* sa sexuală: homosexualitatea. Această tehnică a reflectării, în care, printr-un abil joc de reprezentare inversată, imaginea reflectată capătă un plus de mister și frumusețe în raport cu originalul, va cunoaște desăvârșirea în celebrul roman de mai târziu *Templul de aur*.

În *Confesiunile unei măști*, subtilitatea cu care eroul joacă *teatrul conștiinței* pune cititorului atent mai multe semne de întrebare. În primul rând, confesiunile nu sunt scrise sub forma unui jurnal în desfășurare, ci, după cum ni se dezvăluie treptat, la capătul desăvârșirii interioare a eroului, a maturizării și a conștientizării depline a *anormalității* caracterului său. Dar, în ciuda aspectului aparent de distanță temporală față de evenimentele trecute, conștiința autorului, creând falsa impresie de detașare față de eroul său, filtrează din perspectiva nu prea îndepărtată a timpului, – la data publicării textului, Mishima era încă foarte tânăr –, acele evenimente și trăiri problematice ale vieții sexuale și, rafinându-le printr-o analiză aproape necruțătoare, creează o impresie puternică de prezent a acțiunii, ceea ce conferă autenticitate și sinceritate confesiunii.

Într-o piesă de teatru *nō*, un eveniment petrecut cu mult timp înaintea începerii acțiunii propriu-zise se actualizează în sens simbolic, personajul principal *shite*, protagonistul acțiunii, re trăiește evenimentul de criză care i-a marcat în trecut existența, reitând într-un prezent continuu, absolutizat, aceleași conflict dramatic, fără ieșire. Rezolvarea conflictului se face, de cele mai multe ori, cu ajutorul rugăciunilor budiste sau, în alte cazuri, prin spunerea unor formule de exorcizare, de împlânzire a spiritului rătăcitor. Și eroul confesiunilor lui Mishima, asemeni eroului principal *shite* din dramele *nō*, izbutește, prin capacitatea sa de sugerare și de evocare, să-l determine pe cititor să revină asupra aceluiași întrebări legate de *normalitatea* sexuală a protagonistului al cărui răspuns, deși anticipat de desfășurarea evenimentelor și de simulacrul poveștii de dragoste cu Sonoko, nu este întrutotul fixat, avându-se în vedere vârsta tânără a eroului. Întrebarea chinuitoare, ridicată de sentimentele față de Sonoko: „Ce ar simți un alt tânăr sau un om normal în locul meu?”⁹, face ca problematica psihologică a sexualității să se transforme într-o problematică de un alt ordin în momentul în care ecuația va fi pusă în termeni de *fals* și *adevărat* și în care un rol esențial îl joacă *masca*. Explicarea semnificației măștii în textul confesiunilor reprezintă un pas major în înțelegerea drumului parcurs spre maturizare al eroului, dar, implicit și înspre înțelegerea nevoii acestuia de a se ascunde în spatele unei *autobiografii fictive*, care să distragă atenția celorlalți de la adevăratul său eu. Cine se ascunde în spatele măștii sau ce reprezintă masca

⁹ Vezi Yukio Mishima, *Confesiunile unei măști*, Traducere din japoneză de Emil Eugen Pop, București: Humanitas, 2003, p. 103.

pentru cel care o poartă și dacă se identifică cu ea?, precum și întrebarea, mai profundă, ce nu poate fi ocolită, respectiv, Unde se situează autorul însuși, în raport cu eroul și cu masca acestuia?, sunt întrebări care conferă textului lui Mishima o profunzime aparte, dar și o tensiune pe care literatura confesivă de dinaintea sa nu a atins-o.

În teatrul *nō*, masca joacă rolul de *medium*, reprezentând un zeu, un spirit sau un personaj aparținând unei înalte elite sociale și care, din cauza unui eveniment tragic, e obligat să rătăcească la granița dintre cele două lumi. Masca este însuflețită de spiritul acestui erou rătăcind între lumea viilor și lumea morților care, pentru a-și putea face cunoscută povestea, folosește masca drept ecran de reflectare și de manifestare a dramei sale. Astfel, în prezența unui personaj secundar, *wake*, apărut în mod întâmplător pe scenă, masca prinde viață și, cu ajutorul întrebărilor puse de *wake*, eroul principal *shite* își dezvăluie treptat identitatea reală, retrăind totodată evenimentul din trecut care l-a obligat să devină un spirit rătăcitor. Actul retrăirii dramei prin spunere va declanșa ritualul exorcizării spiritului care își va găsi, într-un final, pacea. Felul în care și Mishima utilizează acest subtil joc de întrebări și răspunsuri dintre mască și martorul direct al confesiunii nu poate decât să confirme o bună cunoaștere a funcției simbolice a teatrului *nō*. De altfel, Mishima însuși a scris cinci piese de teatru *nō*, transpunând vechile teme din tradiția clasică într-o cheie modernă. Dar, după cum observă și Marguerite Yourcenar, care a tradus și prefațat apariția în limba franceză a acestor piese, noutatea esențială față de tradiția clasică constă în aceea că, intuitiv, autorul inversează rolurile celor doi protagoniști *shite* și *wake*, astfel încât aceștia sunt, pe rând, atât *spectrul* cât și *vizionarul*: „À examiner de très près certains des *Nō* modernes de Mishima, pareille dichotomie semble parfois s'ébaucher, mais on serait souvent tenté de discuter lequel des deux protagonistes est le spectre et lequel le visionnaire, le *Waki* percevant, ou le *Shité* perçu. Parfois aussi, mais comme confusément et sans y attacher d'importance, l'auteur semble distribuer aux deux personnages des bouts des deux rôles.”¹⁰. Aceeași inversare a rolurilor, între autor și personaj, când masca pare să fie *mediumul* prin care se manifestă fiecare, se observă și în *Confesiunile unei măști*, unde, fără să mai fie constrâns de rigiditatea convențiilor teatrale, Mishima, sprijinindu-se și de avantajele ficționale ale narațiunii de tip confesiv, va conferi acestui joc de reflectare în oglinzi paralele și de inversare a direcției privirii dinspre cel care privește spre cel care este privit, caracterul unui adevărat spectacol pe viu, în care autorul însuși se expune unui experiment unic, neobișnuit, având drept scop final operația de fixare a măștii în propria sa carne.

Timpul prezent, atât în cazul teatrului *nō*, cât și în cazul *Confesiunilor unei măști* nu reprezintă decât cadrul temporal necesar în care se joacă o dramă care, prin intensitatea ei, se absolutizează, căpătând dimensiuni sacrale, de natură metafizică. Drama lui Kochan, eroul din *Confesiunile unei măști*, în ciuda faptului că se petrece în timpul războiului, pare să fie desprinsă de acel fundal cumplit și de deznodământul ce va duce la înfrângerea Japoniei. I totuși, prin nevoia intensă a eroului de a cunoaște adevărul asupra vieții sale interioare și, implicit, de a-l accepta, oricât ar fi acesta de îngrozitor, frământările eroului nu pot fi complet izolate de nevoia unei națiuni întregi de a se confrunta cu realitatea istorică și de a accepta falimentul ideologic al inviolabilității mitice a Japoniei. În acest context, *Confesiunile* lui

¹⁰ Vezi Marguerite Yourcenar, *Avant-propos. Les Nō modernes de Mishima*, în Yukio Mishima, *Cinq Nō modernes. Théâtre*. Traduit du japonais par Marguerite Yourcenar avec la collaboration de Jun Shiragi, Paris: Editions Gallimard, 1991, p. 10.

Mishima dobândesc și un subtil caracter politic ce nu poate fi ignorat, cunoscându-se mai ales evoluția ideologică ulterioară a scriitorului.

Astfel, raporturile complexe dintre mască și purtătorul măștii, dintre personaj și autor, dintre autor și restul lumii, reprezintă, după cum demonstrează Donald Keene, dorința lui Mishima de a conferi măștii viața eului său: „His effort were always directed not at concealing his real expression from the gaze of other people but at making his face into the mask he had chosen”.¹¹ Dar, pe de altă parte, Mishima trăiește și o nevoie aproape fizică de a conferi măștii, pe lângă caracterul său simbolic, preluat din teatrul nō, și un statut existențial, ontologic, oferindu-i șansa reluării și continuării vieții ca *mască vie*, în propria sa existență. În această operație, pe viu, de contopire a autorului cu masca creată de el însuși conform unor criterii și norme de natură estetică (sesizabile încă din *Confesiunile unei măști*), se regăsește atât filonul forței poetice a lui Mishima, cât și slăbiciunea de structură a operei sale. Suprapunerea măștii peste chipul eroului, abolirea distanței temporale și psihice dintre mască și purtătorul ei nu este posibilă decât prin participarea directă a autorului sau a celui care prin rolul său de narator implicit și, în același timp, de protagonist, conferă narațiunii autobiografice (homodiegetice) un caracter confesiv, de o copleșitoare forță poetică. Dar, pe de altă parte, acest raport complex *personaj-narator-autor*, ca formă narativă de bază, compune și descompune o structură tematică oarecum fixă, în care piesele componente, în ciuda multitudinii lor, nu pot fi reasamblate decât în virtutea unei *design* unic, intuit de un cititor avizat aproape de la începutul lecturii. Totuși, tema morții și a homosexualității, ca teme dominante, în ciuda pericolului de a se transforma în teme etice, sunt intens revalorizate poetic, astfel încât arta prin care autorul izbuțește să mânuiască masca și cu ajutorul unui subtil joc de lumini și umbre sau să însuflească cu propria privire ochii prin care masca privește lumea, salvează opera lui Mishima de la stereotipie.

Și totuși, conștient de pericolul artificialului și al convenției pe care le presupune orice artă a spectacolului, o dată cu ultima sa operă, tetralogia *Marea fertilității*, Mishima va pune capăt atât vieții sale, cât și artei cu care până în ultima clipă s-a autoidentificat, mistificându-se aproape până la disoluție. Prin tetralogia *Marea fertilității* Mishima depășete cadrul autobiografic, deși, în cele patru volume care o compun, se regăsesc și temele majore ale operei sale, în special tema măștii, intrinsec legată de nevoia de confesiune a autorului. Prin introducerea temei metempsihozei, a transmigrării sufletului dintr-o existență într-alta, depășirea limitelor spațio-temporale este asigurată și justificată narativ, dar, dincolo de această intenție, structura tetralogiei, atent lucrată din punct de vedere compozițional, dovedește în viziunea lui Mishima, care și-a conceput cea din urmă operă ca pe un adevărat testament poetic, o ultimă încercare de a face din eroul său artistul propriei sale vieți, după modelul pe care el însuși l-a urmat de-a lungul existenței, începând de la *Confesiunile unei măști*. În martie 1965, Mishima anunța presa că a început să scrie o operă căreia îi va dedica următorii cinci-șase ani: „five years later, when he completed the tetralogy several months before he died, it was twenty-eight hundred pages long.”¹² A început să lucreze la primul volum *Haru no yuki (Zăpadă de primăvară)* în iunie 1965, finalizându-l în noiembrie. A continuat cu volumul *Honba (Cai în galop)*, încheiat în anul următor, în mai. Cel de-al treilea

¹¹ Vezi Donald Keene, p. 49.

¹² Vezi John Nathan, pp. 301-302.

volum, *Akatsuki no tera (Templul zorilor)*, pentru a cărei documentare a făcut o călătorie în Bangkok, a fost finalizat în 1968. Ultimul volum, *Tennin gosui (Îngerul decăzut)*, început în 1968, va fi terminat cu trei luni înaintea morții. Cei din urmă ani ai vieții sale, Yukio Mishima i-a dedicat exclusiv scrierii acestei tetralogii, dar și unei angajări tot mai active în plan politic și ideologic, angajare care, după cum demonstrează Rodica Frențiu, iese din perimetrul unei simple opțiuni politice, putând fi înțesă în cazul lui Mishima ca o adevărată afirmare a *tymos-ului*, între doi poli divergenți: *viziunea estetică și fanatismul ideologic*¹³. Astfel, prezența lui Mishima în organizația semi-militară pe care o conducea, *Societatea Scutului*, cât și luările sale de poziție publice, în cazul unor evenimente care au marcat ultimii ani ai deceniului șase ai secolului trecut, cum ar fi mișcările studențești din 1968 sau discuțiile legate de rediscutarea tratatului de securitate dintre Japonia și SUA, se cer interpretate și evaluate, ca și în cazul scrisului literar, dintr-o dublă perspectivă: estetică și etică, ontologică și metafizică, obiectiv-realistă și subiectiv-confesivă.

Cu toate că, după cum susțin biografiile săi, Yukio Mishima a încheiat ultimul volum al tetralogiei cu trei luni înaintea sinuciderii ritualice, scriitorul și-a păstrat privilegiul de a adăuga ultimele pagini la manuscris chiar în noaptea de dinaintea zilei de 25 noiembrie 1970. Văzută prin prisma acestui amănunt biografic, precum și datorită intenției de a conferi tetralogiei *Marea fertilității* prestigiul unui testament poetic, în ciuda aspectului de narațiune în care dihotomiile narator-autor, narator-personaj par elucidate de forma heterodiegetică a textului, totuși, prezența personajului martor Honda, care pe parcursul vieții are șansa de a întâlni periodic reîncarnările prietenului său din adolescență, Kiyooki, face ca Honda, aflat în căutarea adevărului și sensul existenței, să impună ritmului cărții ritmul propriilor sale frământări și gânduri. Ajuns spre finalul vieții, Honda, personajul central al tetralogiei, se îndreaptă spre Templul Gesshū pentru a o întâlni pe Maica stareță cu dorința de a lămuri misterul lui Kiyooki și a celor trei reîncarnări ale sale: Isao, Ying Chan și Tōru. Venerabila stareță sau, după numele ei laic, Satoko, fusese, în primul volum al tetralogiei, iubita lui Kiyooki (ale cărui frământări legate de dragoste seamănă izbitor cu cele ale adolescentului Kochan), dar, în urma unor conjuncturi dramatice care îi vor despărți definitiv pe cei doi tineri, ea va alege calea călugăriei. Conștient de apropierea morții, Honda nu poate părăsi această lume înainte de a solicita o ultimă întâlnire cu maica stareță, sperând să lămurească, astfel, misterul poveștii de iubire dintre Satoko și Kiyooki, a morții prietenului său, precum și a reîncarnărilor sale. Revelatoare este și ultima imagine pe care Honda o păstrează despre Kiyooki, al cărui chip mort dobândise demnitatea austeră a unei *măști de bronz*, unde Mishima revine la cuvântul *mască*. Întâlnirea dintre Honda și maica cucernică este o scenă sugestivă a romanului și, fiind plasată chiar la finalul tetralogiei, pare investită cu rolul, de a clarifica, cel puțin din punct de vedere narativ, misterul celor patru povești, legate prin firul roșu al temei transmigrației sufletului. Surpriza este cu atât mai mare cu cât, în ciuda insistențelor lui Honda, maica stareță nu pare să recunoască că l-ar fi cunoscut cândva pe Kiyooki, negând totul: „Dar nu am auzit niciodată acest nume, Kiyooki Matsugae. Nu credeți

¹³ Vezi Rodica Frențiu, *Yukio Mishima: Tymos Between Aesthetics and Ideological Fanaticism* în *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol 9, nr. 25, Spring 2010, p. 69.

că această persoană n-a existat, de fapt? Dumneavoastră păreți convins, dar poate că de la bun început n-a existat, nicăieri. Ascultându-vă povestea n-am putut să nu mă întreb.”¹⁴

Raportat la viziunea budistă asupra existenței, acest răspuns al cucernicii starețe se justifică atât din punctul de vedere al evoluției acțiunii, cât și din punct de vedere conceptual, filosofic. Dar cea care nu-și mai amintește să fi fost cândva, în viața laică, Satoko, adaugă, ca o ultimă concluzie, că „amintirile sunt ca niște ochelari magici. Uneori arată lucruri prea îndepărtate pentru a putea fi văzute și le aduc aproape, ca și cum ar fi lângă noi.”¹⁵ Răspunsul stareței îi dă lui Honda un sentiment de vis, el remarcând că, dacă n-a existat Kiyooki, n-au existat nici reîncarnările sale. Și ceea ce este mai tulburător pentru cititor în concluzia perfect *logică* a lui Honda este afirmația că, neexistând Kiyooki, este posibil să nu fi existat nici el însuși. Într-o largă interpretare budistă, se spune că toate ființele vii repetă un infinit ciclu al transmigrării sufletului: „a life in this world is but an infinitesimal period within that eternally circulating process.”¹⁶ Din acest punct de vedere, concluzia lui Honda este perfect justificată, dar, din punctul de vedere al logicii ficționale, o dată ce accentul se mută în plan metafizic, întreaga structură narativă redobândește un nou aspect sau, altfel spus, abia în final pare să se reveleze caracterul *mascat* confesional al textului, cel de *ficțiune autobiografică*, o ficțiune pe care Mishima o construiește în jurul unor biografii personale, toate închipuite, dar interiorizate și asumate de eul său. Astfel, *jurnalul de vise* al lui Kiyooki care ne arată că visele s-au revărsat în realitate, jurnal de care Honda nu s-a despărțit niciodată, conține punctul de plecare, dar și cheia întregului demers ficțional.

Conduși de către narator prin subteranele vieții lăuntrice a lui Honda care, o dată ajuns în pragul morții, în același loc de unde pare să-și fi început cândva viața, se desparte de sine, ca de imaginea unui vis dintr-un jurnal de vise, ne întrebăm dacă nu cumva și autorul însuși s-a aflat în spatele măștii mânduite cu atâta abilitate de către eroul său? Dacă cele din urmă pagini ale tetralogiei au fost scrise și gândite de Yukio Mishima chiar în noaptea de dinaintea morții sale, atunci, din perspectiva evenimentelor care i-au marcat sfârșitul tragic, este firesc să ne punem întrebarea dacă nu cumva revelația lui Honda, aceea a vieții ca non-existență, reprezintă și revelația personală a scriitorului? În mod logic, răspunsul ar fi unul afirmativ, dar în cazul lui Yukio Mishima, un maestru neîntrecut în arta mânduirii măștii, răspunsul nu ne mai pare atât de simplu și la îndemână. Conducându-l spre grădina sudică a mănăstirii de către cucernica stareță, ultimele fraze ale tetralogiei descriu, de fapt, imaginea unei *grădini, scufundată în razele soarelui de vară*, uitată într-o tăcere fără amintiri: „Nu e nimic aici, s-a gândit Honda. Am venit într-un loc unde, dacă nu sunt amintiri, nu e nimic.”¹⁷

Dacă absența memoriei conduce la non-existență și uitare, atunci scrisul ca formă posibilă de păstrare a memoriei se înscrie în viziunea scriitorului ca un act de rememorare ce dobândește, întâi de toate, o valoare existențială. Totodată însă, prin vocea personajului martor, cu care alege să-și încheie opera, aproape identificându-se, literatura îndeplinește la

¹⁴ Vezi Yukio Mishima, *Îngerul decăzut*. Traducere din japoneză și note de Andreea Sion, București: Humanitas, 2012, p. 286.

¹⁵ Vezi Yukio Mishima, *Îngerul decăzut*, p. 287.

¹⁶ Vezi Hajime Nakamura, *Ways of thinking of Eastern peoples: India-China-Tibet-Japan*, Revised english translation. Edited by Philip P. Wiener, Honolulu: University of Hawaii Press, 1968, p. 363.

¹⁷ Vezi Yukio Mishima, *Îngerul decăzut*, p. 288.

Yukio Mishima și rolul de *mask-medium*, de revelare poetică a ceea ce nu poate fi exprimat altfel.

Bibliografie:

Brudnoy, David. *The Immutable Despair of Dazai Osamu*. În *Monumenta Nipponica*, vol. 23, no.3/4, 1968.

Frențiu, Rodica. *Yukio Mishima: Tymos Between Aesthetics and Ideological Fanaticism*. În *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol 9, nr. 25, Spring 2010.

Hibbett, Howard S. *The Portrait of the Artist in Japanese Fiction*, În *The Far Eastern Quarterly*, vol. 14, nr..3, 1955.

Keene, Donald. *Five Modern Japanese Novelists*, New York: Columbia University Press, 2003.

Karatani, Kōjin. *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham and London: Duke University Press, 1993.

Mishima, Yukio. *Confesiunile unei măști*, Traducere din japoneză de Emil Eugen Pop, București: Humanitas, 2003.

Mishima, Yukio. *Îngerul decăzut*. Traducere din japoneză și note de Andreea Sion, București: Humanitas, 2012.

Nakamura, Hajime. *Ways of thinking of Eastern peoples: India-China-Tibet-Japan*, Revised english translation. Edited by Philip P. Wiener, Honolulu: University of Hawaii Press, 1968.

Yourcenar, Marguerite. *Avant-propos. Les Nō modernes de Mishima*, În Yukio Mishima, *Cinq Nō modernes. Théâtre*. Traduit du japonais par Marguerite Yourcenar avec la collaboration de Jun Shiragi, Paris: Editions Gallimard, 1991.