

CZU: 821.09:82-141:82-2

<https://doi.org/10.52505/llf.2025.2.08>

RECONFIGURĂRI ALE ORBIRII TRAGICE ÎN LITERATURA SECOLULUI XX

Alexandru FRANDEȘ

E-mail: alexandru.frandes@stud.ubbcluj.ro

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0224-0819>

Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”

<https://ror.org/02rmd1t30> (Cluj-Napoca)

RECONFIGURATIONS OF TRAGIC BLINDNESS IN 20TH-CENTURY LITERATURE

Abstract

This study examines how the theme of blindness, first articulated in Sophocles' *Oedipus the King* and *Oedipus at Colonus*, is reimagined in five twentieth-century novels: José Saramago's *Blindness*, Ernesto Sábato's *On Heroes and Tombs* and *The Tunnel*, Elias Canetti's *Auto-Da-Fé*, and Henry Bauchau's *Oedipus on the Road*. The analysis begins by outlining the dual structure of the tragic concept of blindness – its psychological and transcendental dimensions – which together form a lasting archetypal pattern. The comparative sections trace the diverse metamorphoses of this model: as an epidemic in Saramago, an occult conspiracy in Sábato, the banality of madness in Canetti, and an identity transformation through art in Bauchau. Despite their divergent representations, these modern reinterpretations ultimately converge on the Sophoclean nucleus, which endures as a foundational motif in world literature and a profound reflection on the human condition.

Keywords: tragic blindness, psychological blindness, transcendental blindness, Sophocle, tragic archetype, myth of Oedipus, everyday madness

Rezumat

Acest studiu explorează modul în care motivul orbirii, configurat inițial în tragediile sofocleene *Oedip rege* și *Oedip la Colonos*, este preluat și reinterpretat în cinci romane ale secolului XX: *Eseu despre orbire*, de José Saramago, *Despre eroi și morminte* și *Tunelul*, de Ernesto Sábato, *Orbirea*, de Elias Canetti și *Oedipus on the Road*, de Henry Bauchau. Analiza pornește de la structura duală a conceptului tragic al orbirii – dimensiunea psihologică și cea transcendentală –, care oferă un model arhetipal durabil. În secțiunile comparative sunt evidențiate transformările succesive ale acestui model: epidemie colectivă la Saramago, conspirație ocultă la Sábato, nebunie cotidiană la Canetti și proces de transformare identitară mediată

artistic la Bauchau. În ciuda diferențelor de reprezentare, studiul arată că toate aceste rescrieri moderne își au originea în nucleul sofoclean, care rămâne un reper esențial pentru literatura universală și pentru reflecția asupra condiției umane.

Cuvinte-cheie: orbire tragică, orbire psihologică, orbire transcendentă, Sofocle, arhetip tragic, mitul lui Oedip, nebunie cotidiană

În literatura universală, tema orbirii se conturează încă din tragediile lui Sofocle, unde apare ca experiență-limită: ignoranță, pedeapsă și, în cele din urmă, trecere spre o formă superioară de cunoaștere. De la Oedip, care refuză să accepte adevărul până când este silit să-și asume destinul, la personajele moderne ce reiau sau transformă această experiență, orbirea rămâne un semn al fragilității umane, dar și al șansei de a o depăși. Articolul de față analizează modul în care motivul orbirii este reinterpretat în cinci romane ale secolului XX: parabola epidemiei în *Eseu despre orbire* (1995), de José Saramago, secta ocultă din *Despre eroi și morminte* (1961) și obsesia erotică din *Tunelul*, de Ernesto Sábato, degradarea cotidiană în *Orbirea* (1935) lui Elias Canetti și traseul spiritual din *Oedipus on the Road* (1990), de Henry Bauchau. În analiza propusă nu insist asupra unui parcurs diacronic, ci, mai degrabă, asupra unei ilustrări cât mai complete și sistematice a diferitelor reinterpretări ale conceptului de orbire. Aceste perspective, asemenea fețelor unei prisme, permit multiple direcții de abordare a conceptului, alcătuind, dincolo de toate, un întreg. Demersul se sprijină pe o lectură comparativă, cu accent pe analiza arhetipală și pe identificarea elementelor de intertextualitate, pentru a evidenția modul în care tradiția tragică este adaptată contextului modern. Ipoteza de lucru este că modelul sofoclean oferă un arhetip durabil, care permite înțelegerea atât a dimensiunii psihologice a orbirii (autoamăgirea, alienarea), cât și a celei transcendente (clarviziunea, eroizarea). Scopul este de a arăta că literatura modernă nu abandonează moștenirea tragică, ci o rescrie critic, transformând orbirea într-un diagnostic al societății contemporane și într-o interogație asupra condiției umane.

1. Orbirea ca experiență totală în tragediile lui Sofocle

Tragediile lui Sofocle *Oedip rege* și *Oedip la Colonos* sunt cele mai vechi texte literare păstrate, care abordează pe larg mitul lui Oedip. Împreună, ele configurează destinul eroului atât ca rege, cât și ca orb exilat, valorificând conceptul de orbire în toată complexitatea sa. În acest cadru, orbirea poate fi interpretată ca transcendență, dar și ca ignoranță, degradare și decadență.

În prima parte a vieții sale, Oedip ilustrează o formă de orbire psihologică. Convins că este fiul legitim al regelui Corintului, eroul trăiește pe baza unei iluzii, la care se adaugă un nou set de aparențe și de adevăruri ambigue: ajunge să se creadă erou, în urma victoriei împotriva Sfinxului, și un suveran de drept, ca soț legitim al Iocastei și izbăvitor al Tebei. Totuși, în ciuda avertismentelor primite de la oracolul din Delphi și de la Tiresias, el refuză să înfrunte realitatea și continuă să

trăiască într-o minciună ce îi alimentează orbirea interioară. Întâlnirea cu oracolul este un punct de inflexiune în destinul eroului, care îl va arunca de pe o traiectorie excentrică (ce prezintă lucruri false ori superficiale) pe o linie centrală, care îl va conduce spre aflarea adevărului, oricât de tragic și de crud ar fi acesta (Braga 2007, p. 34).

Aflându-se în postura de monarh al Tebei, înfrângând Sfinxul și ucigându-și în mod inconștient tatăl, Oedip se confruntă cu miasma ce pune stăpânire pe cetate. Miasma poate fi interpretată ca o alegorie a falsității universului pe care protagonistul și l-a construit: o „pestilență” a realului, care iese ca un abur nociv prin crăpăturile stratului artificial construit de erou pentru a masca adevărul. Astfel, lumea lui Oedip poate fi imaginată ca un fals palimpsest, unde fiecare strat are o consistență superficială, miasma – adică adevărul, realitatea – ieșind prin fisurile care se formează cu fiecare nouă informație dezvăluită de ancheta întreprinsă de protagonist. Continuând cu cercetările în privința identității criminalului lui Laios, Oedip își reconstituie parcursul vieții, ajungând treptat să conștientizeze adevărul (*anagnorisis*), moment care destramă arhitectura falsă a propriei existențe. Consecința este autopedepsirea – eroul decide să-și scoată ochii cu fibula de la veșmântul mamei sale, pentru a nu pângări altarele zeilor cu privirea sa și pentru a nu-și putea privi în ochi copiii și părinții în infern.

Orbirea, așa cum o prezintă Sofocle, este redată plastic prin intermediul desfășurării evenimentelor dramatice. Ea poate fi reprezentată, matematic, sub forma unui grafic, printr-o parabolă care are ca punct de inflexiune scena *anagnorisisului*: eroul își conștientizează faptele comise și adevărata identitate, moment în care decide să se pedepsească înainte ca zeii să o poată face, scoțându-și ochii. Acest punct de cotitură separă o pantă descendentă, care reprezintă orbirea psihologică a eroului, componenta degradantă a conceptului, cea care construiește o realitate falsă, un univers ce se naște și se dezvoltă doar în mintea lui Oedip, de panta ascendentă, pe care o constituie orbirea fizică. Noua etapă coincide cu o clarviziune interioară, vizibilă mai ales în tragedia *Oedip la Colonos*. Protagonistul finalizează aici un ciclu existențial ce îl transformă într-o figură eroică și profetică și îi oferă posibilitatea de a vedea lumea în felul în care a fost construită de către zei, lipsită de orice fel de artificii, de ornamente, de reprezentări false (*Ibidem*, p. 40). Aceasta ar constitui, prin urmare, componenta transcendentă a conceptului de orbire, care culminează cu apoteoza și cu eroizarea lui Oedip.

Tragediile lui Sofocle conturează astfel tema orbirii încărcată de semnificații atât psihologice, cât și de natură transcendentă. Acest nucleu funcționează ca un adevărat „cristal conceptual”, ale cărui ecouri pot fi identificate în literatura universală.

2. Orbirea ca epidemie colectivă în romanul lui José Saramago

Revitalizarea orbirii sofocleene în contextul secolului XX a permis deconstruirea și restructurarea conceptului de natură tragică. Astfel, în romanul său, *Eseu*

despre orbire, José Saramago îmbină dimensiunea psihologică a orbirii cu realitatea factuală, sub forma unei epidemii ale cărei cauze sunt necunoscute. După cum observă Paulo C. Chagas, „metafora literară a orbirii (...) evidențiază vulnerabilitatea unei societăți aflate la limita haosului, neavând nicio garanție a stabilității” (2006, p. 120). Autorul portughez construiește astfel o parabolă a unei lumi disfuncționale, unde rațiunea, ca principal instrument în combaterea neprevăzutului, se dovedește inefficientă. Boala nu se prezintă de această dată ca o beznă totală, un vid de întuneric, ci ca o scufundare într-o *mare de lapte*: orbirea este albă. Deși albul trimite în general la puritate și la lumină (Chevalier, Gheerbrant 2009, pp. 54-56), la cunoaștere și la atingerea unei trepte superioare în ceea ce privește condiția umană, autorul romanului *Eseu despre orbire* răstoarnă radical aceste asocieri, contrazicând orizontul de așteptare al cititorului. În logica sofocleană a motivului, această formă de orbire se poate interpreta ca o experiență psihologică colectivă, propulsată dinspre interior spre exterior.

Universul imaginat de Saramago își restructurează treptat mecanismele de funcționare, pornind de la modalitatea în care individul percepe realitatea înconjurătoare. Această maleabilitate a lumii, trecută prin filtrul percepțiilor, conduce la reconfigurarea unui *univers personal* al orbilor: un spațiu în care lumina capătă miros, în care aparatul oftalmologic devine un nou tip de confesional al sufletului și în care până și în vise oamenii sunt orbi. Prin urmare, orbirea depășește granița umanului, impregnând toate obiectele neînsuflețite din jurul omului. Afectând societatea în general, orbirea acționează ca un mecanism de destructurare a individualității – „semiotica individualității este metamorfozată” (Krabbenhof 2001, p. 129). Fiecare persoană devine așadar un simplu orb, uniformizat și lipsit de diferențe semnificative față de ceilalți, supus aceluiași proces degradant. Totuși, orbii încearcă mereu să-și păstreze orice fărâmbă din conștiința lor de sine, din individualitatea lor, acest gest reprezentând o ultimă formă de revoltă în fața inevitabilului (Keren 2007, p. 452). Lipsa de identitate a personajelor și absența oricărei localizări precise universalizează mesajul: nicio comunitate nu este absolvită, orbirea apare ca un defect constitutiv al condiției omului contemporan.

Inexplicabilul, șocul cognitiv, degradarea progresivă a societății, decăderea rasei umane la statutul de animal și extincția ei treptată sunt aspecte ce conferă orbirii un caracter puternic de pedeapsă divină. Privit printr-o grilă nietzscheană, romanul sugerează că omenirea este pedepsită pentru progresul său tehnologic excesiv și pentru pierderea reperelor morale, devenind impregnată de o „maladie a inumanului”, ce culminează cu „moartea lui Dumnezeu”. Această idee este ilustrată pe larg în finalul romanului. În timpul unei incursiuni prin orașul distrus de epidemie, soția medicului ajunge la adăpostul unei biserici, unde descoperă fresce în care toate figurile sacre – apostoli, evangheliști, serafimi, heruvimi, martiri, dar și Isus Cristos și Fecioara Maria – sunt portretizate ca fiind oarbe; ele par scufundate în aceeași lumină nocivă a „răului alb” care a cuprins omenirea. Scena anulează orice urmă de speranță privind o posibilă vindecare de maladia necunoscută care

a lovit-o, introducând ideea radicală a *orbirii lui Dumnezeu* însuși. Prin acest episod, Saramago reușește să sintetizeze semnificația rolului jucat de divinitate în istoria umanității. „Acest preot (...) care a venit aici ca să declare în sfârșit că Dumnezeu nu merită să vadă” (Saramago 2005, p. 322) exprimă convingerea că divinitatea, inactivă și compromisă prin conflictele și războaiele purtate în numele ei, este supusă la rândul său pedepsei supreme: orbirea. Astfel, Dumnezeu este lipsit de puterea de a contempla starea degradată a lumii, iar universul ficțional se închide definitiv sub semnul unei condamnări totale.

Anonimatul personajelor reflectă intenția autorului de a descrie nu indivizi, ci umanitatea ca întreg, surprinsă în procesul unei îmbolnăviri progresive, ca urmare logică a stării degradante în care a ajuns. Fiecare personaj poate fi interpretat drept întruchiparea unor arhetipuri comportamentale, accentuând dimensiunea alegorică a textului. În volumul *Littérature et scénarios d'aveuglement – Orhan Pamuk, Ernesto Sábato, José Saramago*, Laura T. Ilea descrie lumea lui Saramago ca pe un corp cangrenat, care își izolează zona infectată pentru a putea fi extirpată (2013, p. 132). Acest aspect capătă vizibilitate odată cu trimiterea de către autorități a tuturor bolnavilor într-un azil disfuncțional, care ajunge să semene cu o leproserie sau cu un ghetou, menit să izoleze epidemia încă din fază incipientă. Păziți de armată pentru a nu părăsi incinta, orbii și persoanele care au intrat în contact cu aceștia duc o existență mizeră, plină de neajunsuri. Totuși, chiar și în acest spațiu restrictiv se creează o comunitate cu reguli proprii și o organizare internă fluidă, care reflectă în miniatură structurile lumii contemporane. Prin această oglindire distorsionată, Saramago dezvăluie natura profundă a umanului, surprinsă în toată abjecția ei. Mai apoi, odată cu distrugerea azilului, autorul propulsează haosul din interior înspre exterior, conferind lumii o imagine dezintegrată, „întregul oraș devenind un azil dezlănțuit” (von Koppenfels 2004, p. 170). Noua realitate dezarticulată e prezentată prin ochii soției medicului, singura care mai poate vedea în mijlocul universului dominat de orbire. Explicația acestei excepții se conturează odată cu desfășurarea acțiunii, pe măsură ce societatea se dezintegrează, pierzându-și treptat structurile morale și instituționale. Astfel, morala încetează să mai aibă vreo însemnătate, mai întâi în azil, iar mai apoi în lumea întreagă, fiecare individ ajungând să trăiască exclusiv pentru sine, într-o permanentă confruntare cu ceilalți. În acest context, doar soția medicului se dovedește a fi capabilă să conștientizeze mecanismele degradării și să se adapteze situației. Ea manifestă independență de gândire și resurse imaginative (Ilea 2013, p. 128), făcând compromisuri – de exemplu, se lasă violată laolaltă cu celelalte femei oarbe de către mafia instituită în azil – și asumându-și chiar gesturi extreme, precum comiterea unui omor cu sânge rece. Prin aceste atitudini, soția medicului apare ca fiind singurul personaj vrednic de a vedea cu adevărat starea în care a ajuns societatea.

Corin Braga afirmă că Oedip, după momentul automutilării, „vede lumea așa cum e făcută de zei, vede destinul așa cum a fost scris de Moire, vede cu ochii profetului, nu cu cei ai unui om de rând” (2007, p. 40). În această perspectivă,

soția medicului se conturează într-o ipostază dacă nu profetică, atunci cel puțin clarvăzătoare. Fiind singura persoană capabilă să perceapă realitatea cu propriii ochi, ea reușește să observe adevărata fațetă a lumii și a umanității. La fel ca Oedip, care, odată orbit, vede lumea lipsită de orice fel de artificii, percepând „esența” acesteia, soția medicului surprinde societatea în care trăiește ca fiind descompusă, dezarticulată și muribundă. În acest sens, personajul se află în ipostaza unui Oedip postmodern – pe de-o parte ca „rege”, lider al grupului celor orbi, pe care îi salvează de la dezumanizare, iar pe de altă parte ca profet, capabil să vadă adevărul ascuns al lumii înconjurătoare. Mai mult, în a doua parte a romanului, eroina este însoțită de un „câine al lacrimilor”, un animal care se hrănește din suferința stăpânei sale, fiind un exemplu potrivit de bocitoare tăcută. Acest companion poate fi privit ca un echivalent al Antigonei, oferind sprijin moral și fizic personajului principal și plasând textul în continuitate cu rădăcinile tragice ale motivului orbirii. În acest mod, Saramago reușește să integreze întreg mecanismul sofoclean în romanul său, construind „o parabolă despre puterea răului, care acționează în interiorul unei *lumi glorioase* (...) abandonată unui sine care nu se mai recunoaște decât în plăcerea vicioasă a propriei sale derive” (Adamek 2007, pp. 107-108).

3. Orbirea ca semn al forțelor oculte în romanele lui Ernesto Sábato

Raportarea lui Ernesto Sábato la tema orbirii oscilează între repulsie și fascinație, între dimensiunea ezoterică și banalitatea cotidiană, distingându-se net de abordările lui José Saramago, Elias Canetti sau Henry Bauchau. Autorul romanelor *Tunelul* și *Despre eroi și morminte* mizează, la fel ca Saramago, pe caracterul atipic, straniu și, într-o oarecare măsură, supranatural al orbirii, dar îl modelează într-o direcție proprie. Dacă la Saramago orbirea apare ca o epidemie colectivă, o pedeapsă de ordin divin, menită să afecteze întreaga umanitate, la Sábato ea este trecută printr-un filtru nihilist și ocult, căpătând forma unei construcții conspirative: o Sectă a Orbilor, care conduce din subteran lumea reală. În toate cele trei romane ale sale, autorul argentinian manifestă o adevărată obsesie pentru motivul orbirii. Corin Braga, în studiul intitulat *Ernesto Sábato. Orbire și incest*, se referă la orbire ca la *arhitema* prozei sabatiene (2011, p. 245). Această fascinație, aproape maladivă, se răsfrânge și asupra personajelor sale, care dezvoltă un complex psihologic centrat pe o lume secundară, tenebroasă și murdară: universul orbilor. Cel mai reprezentativ exemplu este Fernando Vidal Olmos (unul dintre protagoniștii romanului *Despre eroi și morminte*), care, în *Raport despre orbi*, formulează o teorie a conspirației ce vizează această Sectă a Orbilor.

O altă inovație adusă de Sábato constă în investirea motivului orbirii cu o dimensiune erotică. Astfel, fie că se exprimă prin repulsia generată de gelozie (*Tunelul*), fie prin mecanisme psihologice de mascare a incestului (*Despre eroi și morminte*), orbirea apare dublată de o intensă explozie a erosului, canalizat în scopuri imorale. În această direcție, studiul lui Corin Braga subliniază configurația triadică a relațiilor dintre personajele sabatiene. În *Tunelul*, aceasta este reprezentată

de Juan Pablo Castel, Maria Irribarne și de Allende, soțul orb al acesteia; în *Despre eroi și morminte*, ea apare sub două forme: relația dintre Bruno Bássan, Georgina Olmos și vărul ei, Fernando Vidal Olmos, respectiv cea dintre Martin del Castillo, Alejandra și tatăl acesteia, Fernando (*Ibidem*, p. 250). Triunghiurile amoroase stau sub semnul orbirii, în fiecare dintre ele având loc „o inițiere în orbire, în lumea nevăzătorilor” (*Ibidem*). În cadrul acestui scenariu inițiativ, personajele îndeplinesc roluri distincte: neofitul (Bruno, Martin, Juan Pablo Castel), „femeia meduzeică” (Maria, Georgina, Alejandra), cea care va juca rolul de intermediar, dar și de victimă de sacrificiu, și inițiatul (Fernando Vidal Olmos, Allende), personaj ce a intrat deja în contact cu universul orbilor, nefiind decât un agent al Prințului Întunericului și al Sectei (*Ibidem*).

Inițierea neofitului ia diverse forme. În cazul lui Castel – pictor anxios, gelos și antisocial –, întâlnirea cu Maria Irribarne la o expoziție îi declanșează o pasiune obsesivă, care îl aruncă într-o relație tumultuoasă și îl pune în contact cu soțul acesteia, orbul Allende. Într-o primă instanță, impresia pe care bărbatul i-o trezește poate fi interpretată ca un produs al geloziei acute de care pictorul dă dovadă. Tendința de a interpreta obsesiv fiecare gest și fiecare situație având-o în centru pe Maria Irribarne se transformă la Castel într-o veritabilă manie, un defect de caracter care, dublat de agorafobia sa declarată – „Am mai spus că am o părere proastă despre oameni” (Sábato 2016, p. 61) – devine motorul tuturor acțiunilor sale excesive. Castel afirmă că repulsia față de Allende derivă din neîncrederea generală pe care o nutrește față de oameni. În viziunea sa, soțul Mariei apare inițial ca fiind slab și emasculat (Hunter 2009, p. 669). Totuși, sentimentul pictorului depășește simpla rivalitate amoroasă și se manifestă ca o senzație de răceală și dezgust: „în fața lor am o senzație asemănătoare cu aceea pe care mi-o produc unele animale reci, umede și tăcute, cum sunt viperele” (Sábato 2016, p. 61). Pasajul sugerează că ostilitatea lui Castel are rădăcini mai profunde decât simplul fapt că Allende este soțul iubitei sale. Tocmai acest detaliu este valorificat de Fernando Vidal Olmos, care interpretează la rândul său mărturia lui Juan Pablo Castel ca dovadă a existenței Sectei orbilor, și nu doar ca solilocviul unui alienat.

În logica tipologiei propuse de Corin Braga, Maria îndeplinește rolul „femeii meduzeice”: ea catalizează manii și anxietăți, împingându-l pe Castel într-un abis mintal care poate fi interpretat ca formă acută de orbire psihologică. Adâncirea în această nebunie este văzută de Castel ca o călătorie obscură printr-un tunel întunecat, un mediu claustrofobic și constrângător, care continuă la nesfârșit, fără putința de evadare. Inițial, după întâlnirea cu Maria, bărbatul a crezut că a găsit o formă de salvare sau cel puțin o prezență care să-l însoțească prin acest subteran al inconștientului, pentru ca mai apoi să realizeze eroarea comisă și imposibilitatea oricărei ieșiri, totul nefiind decât o adâncire și o disoluție într-un spațiu al incertitudinii. Deznodământul acestei alienări mintale a pictorului este unul inevitabil: uciderea Mariei, transformată în victimă sacrificială pe altarul unei duble orbiri – cea concretă, reprezentată de Allende, și cea interioară, psihologică, a pictorului.

În partea a treia a romanului *Despre eroi și morminte*, intitulată *Raport despre orbi*, dimensiunea psihotică și delirantă a narațiunii atinge un nivel extrem. Discursul lui Fernando Vidal Olmos, antieroul textului sabatian, se configurează ca mărturie a unei sciziuni mentale, a unei nebunii care întrece orice limite și creează un întreg univers alternativ, centrat pe două elemente fundamentale: subteranul și orbii. Obsesia lui Vidal, prezentă încă din copilărie – când își găsea plăcerea în a orbi păsări – se amplifică progresiv, până la a-i domina întreaga existență.

Raportată la constructul sofoclean al orbirii, nebunia lui Vidal Olmos poate fi interpretată ca o orbire psihologică acută, atât de puternică încât se proiectează în exterior, supunând realitatea la o metamorfoză ce se intensifică treptat. Punctul culminant al acestei rătăcirii îl constituie catabaza: coborârea în catacombele Buenos Airesului, un „infern” al propriului subconștient, care capătă materialitate și substanță, devenind o lume palpabilă, dar confuză. În postura de antierou, Vidal se consideră singurul capabil să străbată acest Hades modern (Braga 2011, p. 246), marcat de pestilență și abjecție. Mai mult, bărbatul sesizează caracterul *supranatural*, atipic al realității alternative pe care a proiectat-o dinspre inconștient asupra lumii înconjurătoare, considerând-o un univers în care divinitatea de la suprafață, Dumnezeu, a dispărut, a adormit sau a fost învins de un demiurg negativ, Prințul Întunericului, liderul absolut al Orbilor și, în consecință, al lumii așa cum o cunoaștem noi: „Dumnezeu a fost învins înainte de Istorie de Stăpânul Întunericului. Și, învins, prefăcut în presupusul diavol, își pierde îndoit prestigiul, dat fiind că i se atribuie universul ăsta nenorocit” (Sábato 2013, p. 258). Se poate vorbi aici de o componentă transcendentă ambiguă a orbirii, tradusă într-o pseudoascensiune către singura divinitate accesibilă: Stăpânul Întunericului. Prin nebunia sa, Fernando atinge o formă extremă de clarviziune, sesizând „Adevărul” concentrat în Secta Orbilor. Mecanismul sofoclean, valorificat mult mai clar în lectura lui Saramago, apare în romanul lui Sábato supus unei problematizări radicale, care îi subminează coerența și autoritatea. În acest context se impun două întrebări majore: poate exista transcendență într-o lume secundară, ce substituie realitatea imediată? Și poate fi numită profetică o clarviziune născută din delir paranoic și psihotic, populată de viziuni schizoide, cu ființe supranaturale precum ciclopi și pterodactili orbi?

Singura modalitate de a răspunde afirmativ la aceste întrebări presupune acceptarea unui compromis: disponibilitatea de a traversa granița fragilă dintre realitatea romanului și ficțiunea generată de universul interior al lui Fernando Vidal Olmos. În acest cadru interpretativ, lumea secundară imaginată de protagonist îl transformă pe Vidal într-un anti-Oedip, un antierou aflat pe un traseu inițiativ ce culminează cu o formă de comuniune cu divinitatea – însă una paradoxală, configurată sub semnul coșmarului. Insistând asupra ipostazei de antiOedip a lui Fernando, se conturează și dimensiunea incestuoasă a traseului său. Raportul poliției cu care se deschide romanul consemnează moartea protagonistului, ucis de fiica sa Alejandra prin patru focuri de armă, după care trupul i-a fost incendiat. Incendiul are ca scop purificarea, iar relația tensionată tată-fică lasă loc ipotezei unei legături

de natură sexuală între cei doi. Mottoul cu care se deschide *Raport despre orbi* pare a fi un imn închinat nebuniei, având un vers care sugerează și existența incestului în spectrul larg al orbirii: „O, zei ai tenebrelor, ai incestului și ai crimei, ai melancoliei și ai sinuciderii!” (*Ibidem*, p. 247).

Corin Braga interpretează delirul lui Fernando ca pe un mecanism inconștient de mascare a realității incestului. Actul sexual din finalul *Raportului*, unirea cu oarba, apare sub forma unui *hieros gamos*, o acuplare cu Marea zeiță și o reîntoarcere disperată la origini – coincidență paradoxală între viață și moarte (Ilea 2013, p. 112) –, dar care, în esență, nu reprezintă decât „un fel de camuflare față de propria conștiință, a unui episod patibular mult mai monstruos, în care tatăl sfârșește prin a se culca cu propria fiică” (Braga 2011, p. 264). Prin urmare, dimensiunea incestuoasă a orbirii lui Vidal confirmă apartenența personajului la un parcurs oedipian.

În acest context, Ernesto Sábato își asumă o reconfigurare radicală a motivului orbirii. Prin dislocarea celor două componente fundamentale și plasarea celei transcendente într-o zonă de incertitudine raportată la cea psihologică, scriitorul argentinian sondează adâncimile nebuniei și ale pornirilor sexuale abisale, transformând conștiința umană într-un labirint obscur, un sistem de tuneluri din care nu există scăpare.

4. Banalitatea orbirii în romanul lui Elias Canetti

Publicat în 1935, romanul *Die Blendung (Orbirea)*, de Elias Canetti, a intrat în atenția internațională abia la aproape trei decenii după apariție, întârzierea receptării fiind determinată de contextul politic al vremii. Textul propune o perspectivă asupra conceptului de orbire vizibil diferită de cea formulată de Ernesto Sábato sau José Saramago. În timp ce autorii postbelici explorează dimensiuni alegorice, nihiliste și adesea supranaturale, Canetti optează pentru o direcție contrară: el ilustrează banalitatea orbirii cotidiene, prezentă în mecanismele și atitudinile societății moderne.

Elias Canetti explorează dimensiunea psihologică a orbirii până la cele mai profunde și complexe implicații, utilizând acest motiv ca mecanism de elaborare de pseudouniversuri, de edificii mentale care se hrănesc din obsesiile și dorințele cele mai intime ale personajelor (Canetti 2009, p. 559), amplificate până la grotesc. Fiecare personaj trăiește încapsulat în propria sa realitate, modificată și distorsionată, care nu coincide nici cu lumea obiectivă, nici cu percepția celorlalți. Din această perspectivă, realitatea imediată apare doar ca o materie brută, supusă permanent modelării și deformării prin intermediul minții umane.

Romanul urmărește degradarea psihică a renumitului sinolog Peter Kien, personaj ce trăiește izolat de viața agitată a orașului, închis în biblioteca personală, având un singur scop în viață: munca. Titlul primei părți a cărții, *Capul fără lume*, funcționează ca o metaforă a sinologului și a ascetismului său (*Ibidem*, p. 558), orientând lectura spre imaginea unui individ dezumanizat, a cărui existență se reduce la cercetare, în detrimentul oricărei nevoi fizice sau sociale. Încă din copilărie,

Kien manifestă o teamă profundă de a orbi, de a-și pierde cel mai prețios instrument al muncii sale: vederea. Ironia constă în faptul că, deși personajul continuă să aibă o vedere impecabilă pe tot parcursul romanului, el cade tot mai mult în nebunie, într-o orbire psihologică, adâncită odată cu fiecare eveniment neprevăzut ce perturbă rutina sa perfecționistă. Prin urmare, intervenția unui element străin în acest sistem ermetic va distruge edificiul din temelie și-l va arunca într-un vârtej al nebuniei, care se va încheia odată cu moartea sacrificială și purificatoare a protagonistului, prin foc. Căsătoria lui Kien cu menajera sa, Therese – la care a recurs pentru a-și proteja bunul său cel mai de preț, biblioteca –, reprezintă pârgchia care va răsturna viața protagonistului. Pentru a se opune schimbării, sinologul va dezvolta o serie de mecanisme de apărare, menite să apere buna funcționare a rutinei și, bineînțeles, cărțile. Lăcomia Theresei amenință însă acest univers, întrucât, odată devenită soția lui, aspiră să vândă biblioteca pentru a-și spori capitalul. Confruntat cu pericolul pierderii spațiului său vital, Kien recurge la orbire ca la o strategie de eludare din fața realității înconjurătoare. El preferă să închidă ochii și să aștepte ca toate elementele perturbatoare din viața lui – Therese și mobilierul achiziționat de ea – să dispară la fel de brusc precum au apărut. Astfel, Canetti reușește să formuleze o definiție a conceptului de orbire ce va funcționa ca o lege universală pe tot parcursul romanului său: „Orbirea este o armă împotriva timpului și a spațiului; existența noastră – o singură, imensă orbire, cu excepția puținului pe care-l aflăm prin simțurile noastre modeste – atât ca esență, cât și ca rază de acțiune. Principiul care domnește în cosmos este orbirea. Ea prilejuiește o concomitență a lucrurilor, care ar fi imposibilă dacă ele s-ar vedea reciproc. Ea permite curmarea bruscă a timpului atunci când nu-l mai putem înfrunta. Căci, de pildă, ce altceva sunt spori persistenți decât fragmente de viață ce se învăluiesc în orbire până la revocarea acesteia? Nu există decât un singur mijloc pentru a scăpa de timpul care este o curgere continuă: faptul de a nu-l vedea din când în când îl fărâmă în fragmentele pe care i le cunoaștem” (*Ibidem*, p. 77). Această definiție guvernează comportamentul și modul de raportare la lume al tuturor personajelor canettiene – Kien, Therese, piticul Fischerle, intendentul Pfaff și chiar și psihiatrul Georges Kien –, funcționând mai degrabă ca explicație, și nu ca justificare a felului în care acestea percep realitatea și o remodelează după bunul-plac.

A doua parte a romanului, *Lumea fără cap*, deplasează atenția dinspre individ spre colectivitate. Prin incursiunea protagonistului în oraș, Canetti sugerează că societatea nu este decât un conglomerat de indivizi bolnavi, o structură disfuncțională, care capătă concretețe doar datorită pluralității. Din acest punct de vedere, romanul intră în complementaritate cu *Eseu despre orbire* al lui Saramago. Dacă la autorul portughez accentul cade mai degrabă pe boala umanității în ansamblu, manifestată sub forma unei orbiri albe, uniformizatoare, care nu ține cont de individualitate (de aici și lipsa numelor personajelor), Canetti privilegiază perspectiva fragmentată a individului închis în propriile obsesii. Cei doi scriitori se completează astfel reciproc: ceea ce Canetti schițează ca diagnoză a alienării, Saramago amplifică până

la nivelul unei antiutopii radicale, care imaginează dispariția totală a umanității. Coagularea nebuniei colective și impregnarea realității cu alternative false, menite să mascheze adevărul până la punctul în care acesta devine inaccesibil, constituie o valorizare meticuloasă a componentei psihologice a conceptului de orbire, așa cum apare în tragediile lui Sofocle. În această logică, se impune apariția unei figuri mesianice, a unui *deus ex machina* capabil să readucă lumina și să restabilească ordinea. În economia romanului, acest rol este asumat de fratele sinologului, psihiatrul Georges Kien.

Fascinația lui Kien pentru nebuni îi permite să distingă cu precizie între cele două tipuri de nebunie existente: cea clinică și cea banală, cotidiană. Datorită experienței sale în domeniu și a conștientizării modului în care se manifestă orbirea în fiecare individ al societății, psihiatrul devine soluția problemelor din viața fratelui său. Dezvăluindu-i lui Peter realitatea așa cum este ea de fapt și „deschizându-i ochii” din orbirea în care trăia, Georges preia rolul profetic al lui Tiresias, cel care îl confruntă pe Oedip cu adevărul și îl orientează pe traiectoria transcendentală. Totuși, ironia lui Canetti transformă această promisiune de salvare într-o dezamăgire radicală. Deși Georges îl readuce pe Peter la contactul cu realitatea, îl repune pe picioare și-i redă biblioteca și apartamentul, scăpându-l de menajeră și de toate problemele care i-au perturbat echilibrul universului personal, orbirea sinologului recidivează odată cu dispariția fratelui său. Nebunia și obsesiile pe care psihiatrul credea că le-a îndepărtat revin cu o forță devastatoare, determinându-l pe Peter să își incendieze propria bibliotecă și să se sinucidă, lăsându-se pradă focului – gest ce poate fi interpretat fie ca o formă oedipiană de autopedepsire, fie ca un sacrificiu suprem pe altarul rațiunii și al cunoașterii.

Finalul romanului evidențiază scepticismul lui Canetti față de posibilitatea depășirii banalității cotidiene, generate chiar de om prin propriile construcții mentale. Prin excluderea dimensiunii transcendente din „mecanismul complet” sofoclean al orbirii, autorul sugerează că societatea modernă, în pofida progresului, este supusă unui proces ireversibil de degradare, condamnată să rămână în limitele unei cunoașteri iluzorii.

5. Orbirea și clarviziunea în romanul lui Henry Bauchau

În romanul *Oedipus on the Road*, Henry Bauchau reimaginează traseul parcurs de Oedip, însoțit de Antigona, de la Teba la Colonos, în urma exilului impus de fiii săi și de Creon. Textul se concentrează asupra dimensiunii spirituale a acestui drum, conceput ca o călătorie de transformare interioară, prin care eroul dobândește treptat statutul de profet. Modalitatea prin care Bauchau face posibil accesul lui Oedip la o formă de clarviziune este arta: protagonistul devine un rătăcitor care transfigurează drumul parcurs într-un proces de creație, un bard ce străbate Elada povestindu-și istoria celor dispuși să îl asculte. Prin urmare, autorul îi conferă lui Oedip o dimensiune orfică, apropiindu-l astfel de viitoarea sa ipostază de profet.

Transformarea interioară a lui Oedip este redată pe mai multe planuri. Un prim motor al acestei evoluții îl constituie întâlnirea cu asasinul Clius. În urma unei confruntări violente, care pune în pericol siguranța Antigonei și a lui Oedip, protagonistul reușește să-i câștige respectul, determinându-l pe Clius să li se alăture în peregrinările lor. Povestea vieții lui reprezintă un moment-cheie pentru evoluția ulterioară a lui Oedip. Născut într-un clan al dansului, care se afla într-un permanent conflict cu un clan al muzicii, Clius leagă o prietenie cu un membru al clanului rival, Alcyon, a cărui muzică este aproape tot atât de perfectă ca cea a lui Orfeu (Bauchau 2014, p. 45). Datorită acestei prietenii, Clius dezvoltă aptitudinile necesare pentru a stăpâni arta muzicii, încercând astfel să apropie cele două forme de expresie artistică, muzica și dansul. În ochii lui Oedip, Clius apare ca un catalizator al propriilor sale impulsuri creatoare. Întâlnirea cu el îi dezvăluie protagonistului vocația de cântăreț, marcând prima treaptă a drumului său spre desăvârșirea spirituală.

Pe parcursul călătoriei sale, Oedip își dezvoltă treptat tot mai multe aptitudini, cum ar fi capacitatea de a compune poeme și de a realiza sculpturi. În capitoul *The Wave (Valul)*, protagonistul simte impulsul de a sculpta, într-un perete de stâncă, o corabie aflată pe o mare tumultuoasă, avându-i ca vâslași pe el însuși, pe Antigona și pe Clius. Realizând această reprezentare în piatră, nu face altceva decât să ofere lumii o viziune alegorică a destinului său: valul simbolizează o putere supranaturală, care-l poartă prin lume sub imperiul unor intenții în aparență necunoscute, el nefiind decât o barcă din lemn în mijlocul unei mări agitate. Interpretarea relevă faptul că Oedip modelează materia lumii pentru a exprima esența ei ascunsă, privirea sa interioară permițându-i să vadă dincolo de aparențele accesibile ochiului exterior. În acest sens, orbirea devine un instrument creativ, un mijloc de cunoaștere. Prin intermediul orbirii, Oedip dobândește o legătură profundă cu elementele constitutive ale naturii. Un exemplu sugestiv este secvența în care eroul se apropie de un râu ieșit din matcă și, ascultându-i fascinat curgerea tumultuoasă, se dezbracă și se aruncă în mijlocul vâtorii, lăsându-se purtat de ape și conectându-se astfel cu natura.

Formația de psihanalist a lui Henry Bauchau devine evidentă în modul în care sunt integrate visele simbolice ale lui Oedip, care reflectă etapele cele mai profunde ale transformării sale interioare. Unul dintre cele mai relevante vise înfățișează o poartă păzită de o femeie în vârstă, pe care eroul o identifică cu Sibylla. Profetesa îl conduce pe Oedip spre clarviziune prin intermediul mediilor onirice, personajul autosondându-se, parcurgând prin beznă orbirii diferite etape de autocunoaștere și deschizând, într-un final, poarta spre transcendență. Căutarea de sine a lui Oedip este ilustrată printr-o povestire alegorică din trecutul său. Eroul relatează unui grup de bătrâni cum, pe vremea când era adolescent, a călătorit în Creta împreună cu un om de încredere al regelui Polybos și cum a intrat, dintr-o curiozitate maladivă, în Labirintul Minotaurului. În cheie psihanalitică, motivul labirintului trimite la sondarea inconștientului, a acelor coridoare întunecate și bânuite de o forță monstruoasă și necunoscută care amenință mereu să izbucnească și să-l aducă la pierzare pe cel rătăcit acolo. În cadrul incursiunii sale, Oedip se confruntă cu bestia,

dar nu reușește s-o ucidă, experiență ce sugerează că, în tinerețe, el s-a aflat în fața propriei sale identități autentice, dar a refuzat să o accepte, fiind copleșit de forța ei și incapabil să o depășească. Acest episod redă simbolic componenta psihologică a orbirii, pe care Oedip, ajuns acum la maturitate, reușește să o integreze în procesul său de transformare interioară.

Spre finalul romanului, Oedip este întâmpinat de toți oamenii Eladei ca un Mesia, un profet și un reprezentant al zeilor pe pământ, capabil de minuni și de a vedea mai departe de stratul superficial al realității. Totuși, desăvârșirea spirituală o atinge abia în momentul în care eroul se identifică pe deplin cu ipostaza de rătăcitor, care i-a definit întreaga existență. Doar atunci Oedip reușește să-și reîntregească ființa, să-și accepte destinul și să se ridice deasupra lui. Identificarea lui Oedip cu drumul și cu rătăcirea este observată și de Vlad Zografi în piesa *Oedip la Delphi*. În mod ironic, Zografi își investește personajul cu o atracție și o plăcere pentru praful ridicat de pe drum, aspect ce simbolizează că adevărata condiție al lui Oedip este aceea de nomad continuu.

Piesa lui Vlad Zografi se află într-o relație de complementaritate cu romanul lui Henry Bauchau, imaginând un episod anterior momentului în care Oedip devine regele Tebei. Autorul explorează călătoria eroului la oracolul din Delphi, pentru a-l chestiona cu privire la adevărata sa origine. Dar, odată ce profetesa i-a dezvăluit viitorul ce-l așteaptă, Oedip refuză să devină un pion în mâna destinului, corupând funcționarea oracolului și, în consecință, a întregii Elade. Prin refuzul de a-și asuma condiția și de a-și accepta destinul, protagonistul modifică radical cultul de la Delphi: de la un cult al viitorului se face trecerea la un cult al prezentului – „prezentul e o afacere mult mai sigură decât viitorul” (Zografi 1997, p. 79). Prin intermediul viziunilor Pythiei, Oedip ajunge să cunoască viețile tuturor oamenilor din Elada, devenind un lider spiritual al acesteia. Totuși, această cunoaștere universală este dublată de o ignoranță radicală față de sine însuși, orbirea psihologică dobândind astfel proporții hiperbolice. Cele două lucrări (*Oedipus on the Road* și *Oedip la Delphi*) construiesc astfel un diptic care revitalizează mitul lui Oedip, punând în lumină, pe de-o parte, orbirea psihologică a acestuia (la Zografi), iar pe de altă parte, clarviziunea la care va ajunge personajul odată cu acceptarea și îmbrățișarea destinului său fatal (la Bauchau).

6. Concluzie

Analiza celor cinci romane arată că motivul orbirii, moștenit din tragediile lui Sofocle, nu își pierde relevanța în secolul XX, ci se diversifică și se adaptează noilor contexte culturale. Saramago, Sábato și Canetti pun accentul pe dimensiunea psihologică și degradantă a orbirii: fie ca boală colectivă, fie ca univers ocult și halucinant, fie ca banalitate cotidiană, aceasta devine un simptom al fragilității și al crizei umane. În contrast, Bauchau deschide perspectiva către o posibilă depășire a condiției prin artă și clarviziune, oferind o variantă optimistă acolo unde ceilalți scriitori propun scenarii de prăbușire. Împreună, aceste lecturi rescriu modelul

sofoclean într-un registru modern, confirmând puterea arhetipală a motivului și capacitatea lui de a funcționa ca diagnostic al societății contemporane. Orbirea devine astfel nu doar o temă literară recurentă, ci și un instrument critic prin care literatura investighează limitele rațiunii, degradarea morală și, nu în ultimul rând, căile posibile de salvare a omului modern.

Referințe bibliografice:

- ADAMEK, Diana. *Melancolii portugheze*. București: Europress Group, 2007. ISBN 978-973-88128-5-7.
- BRAGA, Corin. *10 studii de arhetipologie*. Cluj-Napoca: Dacia, 2007. ISBN 978-973-35-2258-4.
- BRAGA, Corin. *Psihobiografii*. Iași: Polirom, 2011. ISBN 978-973-46-1906-1.
- BAUCHAU, Henry. *Oedipus on the Road*, trad.: Anne-Marie Glasheen. New York: Arcade Publishing, 2014. ISBN 978-1-61145-725-4.
- CANETTI, Elias. *Orbirea*, trad. și postf. de Mihai Isbășescu. Iași: Polirom, 2009. ISBN 978-973-46-5517-5.
- CHAGAS, Paulo C. The blindness paradigm: The visibility and invisibility of the body. *Contemporary Music Review*, vol. 25. Issue 1, 2006, pp. 119-130. ISSN 0749-4467.
- CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*, trad.: Laurențiu Zoncas. Iași: Polirom, 2009. ISBN 978-973-46-1286-4.
- HUNTER, Robert A. The Theme of the Sightless Asexual as seen in the novels *Santa* by Federico Gamboa and *El túnel* by Ernesto Sábato. *Hispania*, vol. 92. Issue 4, 2009, pp. 664-672. ISSN 0018-2133.
- ILEA, Laura T. *Littérature et scénarios d'aveuglement – Orhan Pamuk, Ernesto Sábato, José Saramago*. Paris: Honoré Champion, 2013. ISBN 978-2745325174.
- KEREN, Michael. The Original Position in José Saramago's *Blindness*. *The Review of Politics*, vol. 69, 2007, pp. 447-463. ISSN 0034-6705.
- KRABBENHOFT, Kenneth. Saramago, "Cognitive estrangement and Original sin?". In: *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 6, 2001, pp. 123-136. ISSN: 1521-804X.
- SARAMAGO, José. *Eseu despre orbire*, trad.: Mioara Caragea. Iași: Polirom, 2005. ISBN 973-681-723-7.
- SÁBATO, Ernesto. *Despre eroi și morminte*, trad.: Tudora Șandru Mehedinți. București: Humanitas Fiction, 2013. ISBN 978-973-689-605-7.
- SÁBATO, Ernesto. *Tunelul*, trad.: Tudora Șandru Mehedinți. București: Humanitas Fiction, 2016. ISBN 978-973-689-500-5.
- SOFOCLE. *Oedip rege, Oedip la Colonos, Antigona*, trad., note și indice de George Fotino. București: Editura pentru literatură, 1965.
- VON KOPPENFLES, Werner. "These irritant bodies": Blinding and Blindness in Dystopia. *The Cambridge Quarterly*, vol. 33, nr. 2, 2004, pp. 155-172. ISSN 1471-6836.
- ZOGRAFI, Vlad. *Oedip la Delphi*. București: Humanitas, 1997. ISBN 973-28-0772-5.

Primit: 09.10.2025

Acceptat: 11.12.2025