

Nicolae Manolescu

DESPRE
POEZIE

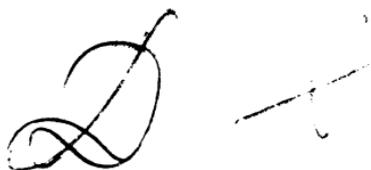


Nicolae Manolescu

DESPRE POEZIE

Nicolae Manolescu

DESPRE POEZIE



CARTEA ROMÂNEASCĂ

1987



*A gîndi poezia înseamnă
a nega poezia*

Maximă taoistă



CE ESTE POEZIA

„M. Jourdain :

«*Quoi ! Quand je dis, Nicole apportez mes
pantoufles*

*Et me donnez mon bonnet de nuit, c'est
de la prose ?*»

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*

1 „Poetic” și poetic

Mi s-a părut totdeauna că este mai simplu să facem deosebirea dintre poezie și non-poezie decât pe aceea dintre poetic și „poetic”; cred, cu alte cuvinte, că dificultatea principală nu constă în a spune ce este poezia în raport cu ce nu este poezia (bunul-simț și tradiția literară furnizându-ne, în această privință, criterii destul de precise, deși empirice), ci în a sesiza linia, uneori foarte subțire, care desparte „poezia” (cu ghilimele) de poezie (fără ghilimele). Am putea numi această din urmă împrejurare o proastă vecinătate, care mai curînd ne înșeală decât ne instruește. Pînă și un elev de liceu recunoaște o bucată poetică, pe care o confundă rareori cu una de proză: fiindcă el procedează spontan, bazat pe mult-putina lui experiență de lectură, ceea ce este, s-ar zice, de ajuns. În schimb, poeticienii preferă să nu acorde crezare evidențelor și încearcă, mai ales de la o vreme, să smulgă poeziei secretul ei la nivelul cel mai intim: acela al limbajului. Și, atunci, este firesc ca ei să se întrebe ce este limbajul poetic și în ce relație stă ei cu limbajul în general. Însă noțiunea de limbaj poetic este echivocă: privește cu un ochi spre domeniul limbii, al expresivității comune și al stilului individual, iar cu altul spre domeniul poeziei, al convențiilor literare și al scriiturii artiștilor. Devine de neevitat confuzia dintre limbajul poetic și poezie, dintre stilistic (sau „poetic”) și poetic. Această confuzie s-a născut odată cu abordarea lingvistică a poeziei.

Lucrurile n-au stat în toate epocile la fel. Din acest punct de vedere, putem grupa poeticile în două categorii

(precizând că termenul încaz de poetică, dacă ne referim la disciplina ca atare, nu acoperă întreg câmpul): nonlingvistice și lingvistice. În prima categorie intră estetele de tipul celui a lui Croce intitulată *La Poesia* (Laterza, 1930), în care autorul determină o funcție spirituală a omului, legată de intuiție și fantezie, capabilă să creeze poezia, sau de tipul *Principiilor de estetică* (Editura Fundațiilor, 1939) ale lui G. Călinescu, în care întilnim cunoscuta definiție: „Poezia este un mod ceremonial, ineficient, de a comunica iraționalul, este forma goală a activității intelectuale. Ca să se facă înțeles, poezii se joacă, făcând ca și nebunii gestul comunicării, fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii” (ediția 1968, p. 72—73). Limbajul nu este, în această perspectivă, decît instrumentul poeziei. Să amintesc și pe Charles du Bos (*Qu'est-ce que la littérature*, Plon, 1946) care, chiar dacă socotea că poezia este încarnare unei emoții într-un limbaj, îl identifica pe acesta din urmă cu Verbul divin (cap IV, *La littérature et le Verbe*). În a doua categorie, aflăm, mai întii retoricile clasice. Acestea căutau originalitatea poeziei în limbă, susținînd că limba poetică rezultă din împodobirea limbii folosite în proză. Criteriul lor era deci cantitativ și conducea la definirea limbajului poetic ca limbaj ornăt. În poeticile moderne, poezia este de asemenea privită ca un fapt de limbă, cu deosebirea că ele descriu o funcționare specifică a limbajului și adoptă un criteriu calitativ de distincție. Poeticile structuraliste au făcut să cadă complet în desuetudine esteticile nonlingvistice anterioare, fiind mai îndatorate retoricilor de odinioară. Dar ele, ca și retoricile, creează dificultatea de care a fost vorba la început și care constă în aceea că nu există nici un criteriu suficient de precis cu ajutorul căruia să putem deosebi faptul de stil de faptul poetic propriu-zis. Din această cauză, aproape tot ce este considerat caracteristic pentru limbajul poeziei poate fi considerat deopotrivă valabil (într-o măsură mai mare sau mai mică) pentru stilul poeziei. Voi da trei exemple.

S-a făcut mult caz de ambiguitatea care ar caracteriza poezia, mai ales după apariția celebrei cărți a lui

William Empson intitulată *Șapte tipuri de ambiguitate* (ediție românească, Univers, 1981). Dar e destul să vedem în ce constă, bunăoară, întiiul tip ca să ne convingem, că dacă, eventual, „mecanismele ambiguității se află la rădăcina poeziei“ (p. 35), ele caracterizează, în același timp, și anumite întrebări ale limbii uzuale : „orice nuanță verbală, oricât de vagă, care dă loc unor reacții alternative la aceeași expresie a limbii“ (p. 33). Empson însuși este conștient că „într-un sens suficient de lărgit, orice enunț în proză ar putea fi numit ambiguu“ (ibid.). N-ar trebui în acest caz să ne mulțumim cu constatarea că între poezie și proză este, cel mult, deosebirea dintre un fel sistematic și, respectiv, unul nesistematic de a uza de ambiguitate ? Că „poeticul“ e anticamera poeticului ? Criteriul e însă departe de a fi specific și ne întoarce la taxonomiile retorice de odinioară, care nu-și puneau întrebarea dacă aspectul cantitativ al lucrurilor poate pretinde să fie definitoriu. Oarecum imprudent, unul din poeticienii moderni acceptă fără greutate lecția retoricii : „Ceea ce putem reține din vechea retorică nu este conținutul ei, ci exemplul, forma, ideea și paradoxală asupra Literaturii ca ordine întemeiată pe ambiguitatea semnelor, pe spațiul îngust, dar vertiginos, care se deschide între două cuvinte cu același sens, între două sensuri ale aceluiași cuvânt : între două limbaje ale aceluiași limbaj“ (Gérard Genette, *Figuri*, ediție românească, Univers, 1978, p. 99).

(b) Al doilea exemplu decurge din acesta și el merită o discuție mai amplă : în ochii lui Genette (și ai altora), ambiguitatea este rezultatul utilizării unor figuri de limbaj, a tropilor. Poate fi acesta un indiciu satisfăcător pentru a tranșa între poetic și stilistic ? Este absolut evident că nu. Orice limbaj cunoaște atât figurile, cât și exprimarea literală. Dacă ne-am imagina o scală, pe care, la un capăt, am scrie limbajul matematicii iar la celălalt limbajul poeziei, am observa lesne cum descrește literalitatea și cum crește, proporțional, caracterul figurat al exprimării. Literalitatea este maximă (nu și absolută) în limba matematicienilor, mai scăzută în aceea uzuală, unde subiectivitatea vorbitorilor se poate manifesta liber, în sfârșit, ea tinde către zero în poezie. Dar

11 || literalitate || 0 || (zero)

regularitatea acestei descreșteri cunoaște prea multe excepții, ca s-o putem considera un indicator incontestabil. O mare parte a poeziei moderne nu este inteligibilă în litera ei, dar nu pare nici să trimită la vreun sens ascuns dincolo de suprafața verbală. Același lucru îl constatăm înscriind pe scala noastră valorile metaforice, despre care am notat deja că sînt, în principiu, invers proporționale cu acelea literale, crescînd așadar de la matematică spre poezie. Creșterea lor comportă tot atîtea excepții cîte comportă și descreșterea celorlalte: nu numai că există limbaj poetic care nu conține figuri, dar nu e sigur nici măcar faptul că poezia deține vreun avantaj, în privința figurilor, asupra limbii uzuale. Cine n-a auzit de vechea glumă a francezilor, care pretinde că se fac mai multe figuri de stil într-o zi de tîrg la Hală decît într-o adunare academică de poeți? Și, atunci, cum rămîne cu ambiguitatea datorată tropilor? Se exprimă poezia mai figurat, dacă mi-e permis comparativul, decît proza? Și de la ce punct înainte al poetizării avem dreptul să vorbim de poezie și nu de un limbaj oarecare, ceva mai colorat sau mai pitoresc?

De altfel, același Gérard Genette e de părere că limbajul poetic a evoluat de la figură la literalitate. El a distins (op. cit., p. 85—87) două mari etape în istoria poeziei, care ar fi fost călăuzită, la început, de un ideal retoric, și s-ar fi bazat pe figură ca „spațiu între linia semnificantului și cea a semnificatului“ (La Fontaine scrie: „Pe aripile timpului tristețea își ia zborul“ și înțelege probabil că „suferința nu dăurează veșnic“), pentru ca, apoi, să respingă retorica și să se dispenseze de figuri, literalitatea limbajului apărîndu-i ca însăși ființa ei și nimic nefiindu-i „mai antipatic decît ideea unei traduceri posibile, a unui spațiu între literă și sens“ (Breton scrie: „Roua cu cap de pisică se leagăna“ și înțelege pur și simplu că „roua are cap de pisică și se leagăna“). Mai mult: paralel cu această evoluție a poeziei, s-ar fi petrecut și una a înțelegerii poeziei, de la taxonomia figurilor numită Retică la explicarea mecanismelor de limbaj numită Poetică. Poeții moderni împărtășesc acest fel de a vedea lucrurile. Nu însă fără contradicții flagrante. „Poezia nu vorbește un

stinta legilor
' de clasificare

limbaj literal. Lumea nu este roz, soarele nu este negru, noaptea nu este verde. Dacă ar fi fost, poetul le-ar fi numit altfel“, afirmă într-un rînd André Breton (citatul la J. Cohen, *Structure du langage poétique*, ed. II, Flammarion, 1974). Și tot Breton îi adresează lui Saint-Pol-Roux, în legătură cu două versuri de Rimbaud, faimoasa apostrofă (reprodusă, între alții, de Genette în studiul menționat) : „Nu, domnule Saint-Pol-Roux, nu a vrut să spună. Dacă ar fi vrut să spună, ar fi spus-o“. Cele două fraze ale poetului se bat cap în cap. Afirmarea că modalitatea poetică de exprimare implică libertatea — în ochii modernilor, absolută — de a vorbi despre lume poate fi interpretată în sensul că poetul nu înfățișează lumea așa cum este, ci o reinventează *ad libitum*, așa cum îi apare lui, într-o clipă de inspirație sau de vis ; și, ca să-și atingă scopul, recurge la forța metaforizantă a limbajului. J. Cohen precizează referitor la acest aspect : „Poetul nu spune niciodată în mod direct ce vrea să spună, nu denumește niciodată lucrurile cu numele lor“ (op. cit., p. 134). Dar, în acest caz, întrebarea lui Saint-Pol-Roux trebuia pusă și o vom repeta ori de cîte ori vom citi versuri ca acelea din *Alchimie du Verbe* :

O saisons, o châteaux,
Quelle âme est sans défaut ?

care, chiar restituite contextului lor, rămîn la fel de misterioase. Dacă poetul nu spune ceea ce spune, înseamnă că el spune altceva decît spune și e normal să ne întrebăm ce anume. Iritarea lui Breton se dovedește lipsită de temeii. Ea ar avea unul doar în ipoteza, contrară, că poezia trebuie citită în literalitatea ei. J. Cohen precizează din nou : „Exigența literalității oprește procesul de descifrare în prima sa fază...“ (ibid.). Dar, în acest al doilea caz, poetul spune numai ceea ce spune iar poezia vorbește un limbaj literal : lumea este roz, soarele este negru, noaptea este verde.

Ciudat este că, deși și-au dat seama de imposibilitatea unei reguli, poeticienii au continuat să vadă în figurile de limbaj domeniul *par excellence* al poeziei. Impresia generală fiind că totdeauna figura semnifică mai mult

decît expresia literală, limbajul poetic a fost neconținut asociat de figuri, indiferent de absența unei soluții teoretice și chiar de tendința lui de a renunța la tropi. Argumentul clasic îl reia în același loc Genette (op. cit., p. 97) : „Cînd folosesc cuvîntul *voile* pentru a desemna o pînză de corabie, această semnificație este arbitrară (nu există nici un raport natural între cuvînt și lucru, care sînt legate între ele printr-o simplă convenție socială), abstractă (cuvîntul nu desemnează un lucru, ci un concept) și univocă (desemnarea acestui concept este lipsită de ambiguitate)... Dar dacă folosesc același cuvînt *voile* pentru a desemna prin sinecdochă (parte pentru întreg) o corabie, această semnificație este mult mai bogată și mai complexă : ea este ambiguă, de vreme ce se referă deopotrivă literal, la pînză, și, ca figură, la corabie... ; ea este concretă și motivată, de vreme ce alege pentru desemnarea corabiei un detaliu material al ei...”

Necesitatea de a face din figură elementul poetic fundamental l-a determinat pe Tzvetan Todorov să numească semnul poetic simbol, adică un semn *sui-generis*, în teritoriul căruia raporturile obișnuite apar schimbate : relația de simbolizare n-ar mai fi, ca aceea de semnificație, eterogenă și arbitrară, ci omogenă și motivată (*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, p. 134). În sfîrșit, J. Cohen afirmă răsplat, pornind de la un vers de Valéry : „Faptul poetic începe din clipa în care marea este numită *acoperiș* iar ambarțiuile *porumbițe*” (op. cit., p. 143). Nu este însă deloc limpede de ce, dacă figura deține această putere necunoscută expresiei directe, poezia se încapăținează atît de des să nu facă uz de ea ; și, în plus, mă văd nevoit să repet că, dacă avem în figură un mijloc relativ acceptabil de a recunoaște „poeticul”, nu avem și unul capabil să identifice poezia.

Al treilea exemplu ne este sugerat de afirmațiile lui Breton amintite mai înainte. Citindu-le cu atenție, remarcăm că ele nu răspund, în fond, la aceeași întrebare. Cea dintîi se referă la capacitatea metaforică a limbajului : întrebarea este dacă poezia spune ceea ce spune sau altceva decît spune. A doua are în vedere un eventual criteriu de adevăr al limbajului poetic : se întrebă

anume dacă poezia vrea cu adevărat să spună ceva sau doar ne dă iluzia comunicării. Specialiștii au separat de mult sferile acestor întrebări : una dintre ele ne apare legată de problema semnificației iar cealaltă de problema referinței ; prima stabilește o opoziție între un mod literal și un mod figurat de exprimare, în vreme ce a doua opune o funcție „descriptivă“ a limbii uneia „constructivă“. Ambele au dat poeticii de furcă. De caracterul semnificației m-am ocupat deja. Să mă opresc acum la acela al referinței.

Suprimarea ori suspendarea referinței în limbajul poetic nu merg fără greutate împreună cu considerarea poeziei ca fapt de comunicare : unde este comunicare, este mesaj și un întreg sistem de transmitere a acestuia. Nu este chiar o chestiune naivă aceea de a ști de ce limbajul poetic se comportă ca și cum n-ar urmări să asigure trecerea mesajului de la emițător la receptor, ci s-o împiedice. Ce fel de comunicare este aceea care încălcă nu doar regulile capabile a-i garanta o eficiență maximă, dar chiar și pe acelea care i-ar permite minima realizare a scopului ei fundamental ? De ce, cu alte cuvinte, ar formula Rimbaud enunțul din versurile sale de o asemenea manieră încît să nu-l înțelegem, în ciuda faptului că toate cuvintele și modurile combinării lor ne sînt familiare ? Referința limbajului poetic a reținut atenția lui R. Jakobson (*Linguistique et poétique. Essai de linguistique générale*, Minuit, 1971) care, interpretînd poezia ca fapt de comunicare, a opus o funcție poetică a limbajului, menită să evedențieze mesajul pentru el însuși, funcției referențiale, prin care mesajul este orientat către contextul extralingvistic. O cunoscută opinie a lui Tudor Vianu (care ia în discuție limbajul literar în general) distinge o „dublă intenție“ a acestuia, prin care „cine vorbește comunică și se comunică“ ; faptul lingvistic ca atare poate fi considerat, în același timp, „tranzitiv“ și social sau „reflexiv“ și individual. În fine, „opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii“ (*Arta prozatorilor români*, ed. II, BPT, 1966, p. 11 și urm.). În termenii lui Jakobson, aceasta revine la a afirma că limbajul literar privile-

giază funcția emotivă, centrată pe emițător, fără să mai fie necesar a identifica o funcție poetică specială. Dar direcția exprimării literare este aceeași la amândoi autori: o scădere a referențialității (pe care Vianu o numește tranzitivitate). Am putea ilustra această idee prin comparația dintre o fereastră și un vitraliu: în vreme ce limbajul în general este ca o fereastră deschisă spre lume, în transparența căreia privirea întâlnește lucrurile, poezia seamănă cu un vitraliu, care, punând între noi și lume o suprafață opacă de forme și de culori, nu lasă să treacă decît imateriala lumină a spiritului.

Ca și teza semnificației metaforice, teza referențialității suspendate a limbajului poetic implică un paradox. Celebra definiție jakobsoniană se află, de altfel, la originea considerării limbajului poetic ca un limbaj paradoxal: poezia este limbaj și deci comunicare, dar pare a nu voi să comunice nimic despre lume. Iată ceea ce s-ar putea chema o definiție prin negație: poezia nu este comunicare lingvistică la fel cu toate celelalte. Este ca și cum un botanist s-ar mulțumi să dea numele de plantă unei ființe care, avînd rădăcină, tulpină și frunze, nu se hrănește totuși prin fotosinteză ca suratele ei, fără să mai încerce să explice abaterea. Jakobson susține, cum am văzut, că funcția poetică a limbajului este inversul celei referențiale prin faptul că scoate în relief „latura palpabilă” a mesajului și nu obiectul desemnat de el. În schema lui, foarte populară astăzi, mesajul constituie un factor al comunicării, împreună cu emițătorul, codul, contactul, contextul și receptorul, fiecărui dintre acești factori corespunzîndu-i o funcție anumită, — emotivă (aceea legată de emițător), metalingvistică (de cod), fatică (de contact), referențială (de context), conativă (de receptor) și poetică (de mesaj) — în așa fel încît una ori alta din funcții să domine pe rînd comunicarea, fără ca vreuna să devină vreodată exclusivă.

Teza lui Jakobson comportă mai multe observații. Toți cei șase factori fiind indispensabili în procesul comunicării, funcțiile lor nu au o importanță egală: doar predominanța unora dintre ele se dovedește hotărîtoare în stabilirea tipului de comunicare. Funcțiile metalingvistică și fatică nu predomină niciodată cu adevărat;

nici un tip particular de enunț nu se poate construi pe baza reliefării acestora în detrimentul celorlalte. Predominanța lor este accidentală și privește condițiile „tehnice“ ale transmiterii informației, pretinzând doar un soi de verificare periodică, precum niște garnituri de robinete. La rîndul lor, funcțiile emotivă și conativă pot modifica aspectul comunicării, dar nu natura ei. Jakobson nu consideră colorarea emoțională a comunicării, ori, din contra, perfectă ei transparență drept esențiale în deosebirea dintre limbajul uzual și cel poetic, așa cum afirmă în schimb T. Vianu. Această deosebire, el o leagă de celelalte două funcții rămase în discuție, și anume poetică și referențială. El spune că o comunicare poate fi orientată fie către mesajul însuși (ca verbalitate), fie către context (realitatea extralingvistică). Este însă neclar modul în care funcția emotivă joacă un rol în comunicare și, mai ales, ce loc exact ocupă ea : căci, pe de o parte, emițătorul fiind un element extralingvistic, el trebuie raportat la funcția referențială, iar pe de alta, deoarece contribuie la distorsionarea mesajului, pe care-l poate face opac, emițătorul colaborează cu funcția poetică. Trecînd peste această dificultate, să vedem mai îndeaproape ce înseamnă că o comunicare se poate centra asupra unei realități verbale cum se întîmplă cu mesajul din schema jakobsoniană. De vreme ce scot în relief mesajul, *for its own sake*, înseamnă că nu mă preocupă decît literalitatea lui intrinsecă și nu la ceea ce se referă cuvintele. În acest caz funcția poetică este deopotrivă autoreferențială și nonreferențială : mesajul atrage atenția asupra lui însuși și totodată închide circuitul prin care se leagă de lume. Pe urmele lui Jakobson, poeticienii au accentuat cînd una, cînd alta dintre aceste accepții ale poeticului, de cele mai multe ori confundîndu-le pur și simplu. După părerea mea, de nonreferențialitate nu poate fi vorba, decît prin excepție. Cuvintele nu sînt sunete muzicale ori culori : ele au totdeauna un sens pe care combinarea lor în frază îl transformă într-o referință. Discriminarea acesta, între semnificație și referință, adică între cuvînt și frază, a introdus-o E. Benveniste în *Problèmes de linguistique générale* (Gallimard, vol. 1, 1966, vol. 2, 1974) și voi mai

avea prilejul s-o discut. Rămîne autoreferențialitatea. Ea ne apare, într-adevăr, ca intim asociată limbajului poetic. Însă trebuie să ne întrebăm din nou : nu cumva e vorba și de acela „poetic“ ? Desigur. Autoreferința se găsește din plin și în vorbirea curentă. E destul să folosim (cu intenție ori din nepricepere) cuvinte nepotrivite în context, să greșim intensitatea unei expresii, să pierdem șirul frazei și să repetăm de mai multe ori un cuvint ori o sintagmă, pentru ca săgeata, îndreptată cum e de obicei, spre realitate, să-și schimbe direcția și să indice aspectul verbal al comunicării, devenită subit autoreferențială, fără ca aceasta să însemne totuși că am încetat să vorbim ca toți oamenii și ne-am prefăcut în poeți. Limbajul uzual nu se poate da de trei ori peste cap ca să devină poezie. Aceasta se întâmplă numai cu șoricelul din poveste. Limbajul comun rămîne ceea ce este, chiar dacă se dă de mai multe ori peste cap. Mi se pare la fel de greu să stabilim un criteriu satisfăcător al poeziei pe baza autoreferențialității cum a fost să găsim unul pe baza semnificației metaforice. Ne lovim mereu de același prag : orice limbaj este, într-o anumită măsură, referențial și autoreferențial, literal și metaforic. Să nu fie poeticul altceva decit un grad superior al „poeticului“ ? Sint departe de a împărtăși acest punct de vedere.

2

Considerații

Acestea fiind spuse, pot să arăt care sînt premisele eseului meu despre poezie. Nu-mi stă în putere deocamdată să profit pe deplin de pe urma constatărilor anterioare ; sper să reușesc la sfîrșit. Mă voi mulțumi, în acest stadiu al discuției, cu cîteva observații generale și cu cîteva definiții fără acoperire, din care unele sînt banale.

Să spun, deci, că, intim asociată cu o limbă naturală, poezia nu poate fi definită doar ca un limbaj paradoxal, ~~Înțeleg să nu pierd din vedere cîștigurile pe care structu-~~ralismul și semiotica le-au adus în cunoașterea peziei ; dar, dacă nu revin la o abordare nonlingvistică a poeti-

cului, nici nu-mi joc cartea pe una strict lingvistică. Nu există nici un criteriu de a demarca poeticul de „poetic”, dacă rămânem în planul exclusiv al limbii: tot ce se petrece de o parte a imaginării linii care separă poeticul de stilistic, poemul de frază și de cuvânt, poezia de limbă, poate fi descoperit și de cealaltă parte a ei. „Frontiera care desparte opera poetică de ceea ce nu este operă poetică — afirmă însuși Jakobson în *Ce este poezia?* traducere românească în culegerea *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Univers, 1983, p. 692) — este mai labilă decât frontierele din organizarea internă a statului chinez de odinioară“. Ca să nu ne menținem în iluzia periculoasă că între limbaj în general și limbajul poetic în special este doar o diferență cantitativă ori de întrebuințare mai sistematică a aceluiași procedee, trebuie să admitem că există între unul și celălalt o discontinuitate de principiu, care ne obligă să privim constituenții comuni ai limbii și ai poeziei într-o perspectivă complet diferită. Poezia face apel la micro-structurile limbii ca la un material cu ajutorul căruia își construiește macro-structura proprie : și dacă nu există nimic în poezie care să nu fi existat mai înainte în limbă, nu e mai puțin adevărat că nu există nimic în limbă capabil să dea naștere de la sine poeziei. În același loc (p. 700), Jakobson scrie : „În cea mai mare parte, poeticitatea constituie o componentă a unei structuri mai complexe, dar o componentă care modifică inevitabil componentele celelalte și determină, împreună cu ele, natura întregului. Tot astfel untdelemnul nu este un fel aparte de mîncare, dar nici un adaos întîmplător, un element mecanic, ci unul care schimbă gustul întregii mîncări“. Dezavantajul acestei frumoase comparații este de a sugera că poeticitatea premerge poemului, așa cum untdelemnul premerge mîncării. Poeticitatea însă este intrinsecă poemului. Trebuie pornit invers : de la poem spre limbă, de la macro-structura poetică spre microstructurile lingvistice. E posibil să ne dăm seama, procedînd astfel, că poeții preferă anumite elemente și evită altele, ca orice meșteșugari cînd își aleg materialul : oricum ar fi, poeticul trebuie definit ca aparținînd poemului și nu limbii însăși. Nu poeticul face poezia, ci poezia face poeticul ; închiptuit

Înainte de a exista poemul, poeticul nu e decât „poetic”,
adică limbă și stil.

Ce anume ar trebui înțeles prin macrostructură în poezie? Folosind ca material limba, o poezie își posedă structura proprie, care dezvoltă un conținut și îndeplinește o funcție. De altfel, cum vom vedea, atât la nivelul cuvântului, cât și la acela al frazei (dacă adoptăm teza lui Benveniste), există un material, o formă, un conținut și o funcție specifică. Poezia este un edificiu cu mai multe nivele: din punct de vedere arhitectonic, ea are structuri de adâncime, pe care le împrumută din limbă, și o structură de suprafață, pe care n-are rost s-o căutăm în limbă. Este evident, în această ordine de idei, că poezia, ca macrostructură specifică dependentă de microstructurile lingvistice, deși ireductibilă la ele, nu poate fi străină de anumite operații prin care complexul ei material își primește finalmente forma poetică. Toate aceste operații au un singur scop: adaptarea materialului la exigențele poemului. Poezia nu este o pseudocomunicare, ci o comunicare de un alt fel decât aceea realizată de către limba însăși cu ajutorul cuvintelor și al relațiilor dintre ele. Întrevedem în acest proces două momente: unul, preliminar, în care poetul „prelucrează” limba, accentuându-i anumite proprietăți și distrugându-i altele; și al doilea, esențial, în care poetul construiește din elementele astfel obținute poemul său. Atât „deconstruirea” limbajului natural în care poetul scrie, cât și „construirea” aceluia poetic implică un număr de reguli și de convenții necunoscute vorbirii uzuale și care nu sînt de natură lingvistică, ci, așa-zicînd, literară. Am avertizat deja că ne vom reîntîlni în poem cu o parte a elementelor din limbă, însă modificate radical prin însuși faptul că aparțin poeziei și nu limbii. De exemplu, cu caracterul figurat al exprimării. Însă dacă o metaforă întrebuințată de vorbitorul care vinde sau cumpără ceva în Hală este o figură de limbaj, un mod de expresie plastică, perfect explicabilă în cadrul posibilităților pe care le oferă limba naturală (dovadă că ea este imediat înțeleasă), o metaforă întrebuințată de poet poate fi înțeleasă corect numai de către un cititor care posedă codul literar potrivit. Cu alte cuvinte, poetul se deosebește nu numai de vorbitorul

care nu recurge la figuri de limbaj, dar și, într-o măsură la fel de mare, de acela care recurge la ele, și aceasta chiar prin faptul că figurile poetului sînt rodul unei responsabilități specifice față de limbaj: vorbitorul din Hală poate urmări, cel mult, să emoționeze sau să placă, în scopul de a cumpăra sau vinde mai avantajos, sau în orice alt scop practic, nemijlocit sau mijlocit, conștient sau inconștient, în vreme ce poetul n-are alt scop decît crearea poemului său, ca „obiect” artistic, reglementat de coduri care nu mai sînt doar acelea ale limbii.

În fine, mă simt obligat să atrag atenția asupra unui anumit cerc vicios metodologic al eseului de față: avînd convingerea că mariajul fericit al poeziei cu limba este bazat pe divorțuri și pe reconcilieri inevitabile, mi-a fost cu neputință să definesc poezia fără să-o disting de limbă, deși am știut tot timpul că abia a o distinge limpede înseamnă a o defini cu adevărat; dovadă chiar faptul că, deși n-aveam cum să formulez de la început cu toată rigoarea esența poeziei, în deosebire de a limbii, a trebuit să apelez neconținut la ea și la chipul în care poemul deplasează constituentii limbii și influențează decisiv semioza și semantismul acesteia; așa încît n-am început cu poemul spre a coborî la limbă, cum ar fi fost normal din unghiul de vedere pe care l-am susținut, ci am străbătut drumul invers, de la cuvînt la frază și apoi la poezie; ceea ce însă ar putea avea avantajul de a reface implicit traseul clasic al poeticilor, care au fixat de obicei problema poeziei la nivelul cuvîntului și, mai rar, la acela al frazei. Toate acestea sînt valabile, se înțelege, pentru prima secțiune, teoretică, a eseului; cea de a doua, istorică, n-are nevoie deocamdată de nici o precizare.

3 *Trăi feluri de a motiva serumul lingvistic*

Premisa aproape generală a poeticilor din ultimele decenii a fost aceea că poeticul este un fapt de limbă și,

mai exact, unul de cuvînt. Toate noțiunile teoretice din domeniul poeziei au fost precedate de achiziții ale lingvisticii, stilisticii și semioticii. Cum însăși orientarea poeziei moderne a constat într-o trecere de la problematica versului (în forma lui clasică, părăsit de o sută de ani) la aceea a cuvîntului, în accepția lui fonologică și semantică, și cum, totodată, noile poezii au încetat a mai fi niște taxonomii, este perfect explicabilă această supremație a semnului lingvistic în cercetarea mecanismelor poetice. Iar trăsătura de departe cea mai izbitoare a poeziei a părut a fi modul în care se folosește de cuvinte : modificîndu-le atît în forma, cît și în conținutul lor. Limba naturală le-a apărut din ce în ce mai des poezilor ca insuficientă. Ei au descoperit instinctiv că nu pot recurge la ea asemenea vorbitorilor obișnuiți sau asemenea oamenilor de știință. Legăți fatal de o limbă naturală, poeții visează să-și aibă limba proprie. Mallarmé afirma că poezia „răscumpără defectul limbilor“. Care să fie acest păcat original care persecută pe poeții moderni și pe care ei ar dori să-l uite ? El constă în lipsa de motivare a semnului lingvistic, care (lucru știut de multe secole, dar care își datorează noua vogă lui Saussure) este arbitrar în raport cu obiectul desemnat. Roland Barthes a numit odată funcția poetică „o conștiință cratileană a semnelor“ iar pe poet „recitatorul aceluia mare mit secular care vrea ca limbajul să imite ideile și ca, împotriva precizărilor științei lingvistice, semnele să fie motivate“. Citatele din Mallarmé și din Barthes se află într-un studiu al lui Gérard Genette din *Figuri* (op. cit., p. 232—233), unde sînt indicate și principalele artificii la care limbajul poetic recurge în scopul de a motiva semnele. După părerea criticului francez, acestea ar fi în număr de trei : mai întîi, exploatînd „defectul defectului“, poetul alege acele cuvinte care conțin prin natura lor o oarecare motivație (onomatopee, armonii imitative, etc.) ; apoi, posibilitatea de apropiere a semnificatului de semnificant ; și, în fine, posibilitatea exact inversă de apropiere a semnificantului de semnificat. Doar ultimele două ar fi procedee majore, primul rămînînd periferic. Exemplele oferite de Genette descriu, pe de o parte, ceea ce Proust a numit „reveria cuvintelor“, felul

lor de a-și lăsa speculate valorile fonice spre a sugera mai bine obiectele desemnate, iar pe de alta, deplasările sensului unor cuvinte, adică figurile de limbaj cunoscute sub numele de tropi. Nu voi urmări analizele poeticianului francez, care mi se par dificile (datorită, mai ales, faptului că manipularea semnificațiilor unui text este adesea insesizabilă, semnificațiile fiind niște concepte care nu există în afara semnificațiilor verbali); voi propune o schemă întrucîtva mai simplă, dar care prezintă avantajul de a ține cont de structura însăși a cuvîntului. Vreau să precizez totodată că, deși nu cred că poeticitatea este problemă de cuvînt, voi începe prin a discuta operațiile care au loc la acest nivel deoarece mi se par instructive pentru limitele respectivei abordări, permițîndu-ne deopotrivă să aruncăm o privire asupra preliminarilor poetice.

Așadar, în ce constau operațiile de motivare a semnului lingvistic? Le-am grupat pe acelea care se referă la aspectul fonic, literal și tipografic al cuvîntului într-o clasă pe care am numit-o a /mimologismelor/ (Termenul a fost întrebuintat de G. Genette în *Mimologiques*, Seuil, 1981, dar într-o accepție restrînsă, asupra căreia autorul a revenit, lărgind-o, în *Palimpsestes*, Seuil, 1982). O a doua clasă cuprinde /agramaticalitățile/ adică procedeele de motivare care au în vedere morfologia și sintaxa sau, mai bine, cuvîntul ca „parte de vorbire” și, respectiv, ca „parte de propoziție”. Ultima clasă este a /tropologismelor/ operații asupra semnificației cuvîntelor. Aceste clase sînt dispuse în funcție de acele zone ale limbii naturale în care poezia poate proceda la motivarea semnelor. Succesul e condiționat de stabilitatea, mai mare sau mai mică, a respectivelor zone. Iată părerea, în această privință, a unui lingvist român: „...Limbajul poetic rezultă din remodelarea zonelor de variație liberă a graiului — scrie I. Coteanu în *Stilistica funcțională a limbii române, II, Limbajul poeziei culte*, Editura Academiei, 1985, p. 58 — și, cum cea mai liberă dintre ele este semantica, apoi, în ordine, sintaxa, iar cea mai puțin liberă-combinarea la nivel morfologic, este normal să căutăm specificul acolo unde teoretic bănuim că poate fi găsit. Prozodia, ca fonologie specială [...], are o situație mai

aparte“. Nu e nici o îndoială că semantica îngăduie cele mai importante exploits ale poeților, dar aceasta nu înseamnă că fonologia sau gramatica nu conțin la rândul lor unele procedee interesante pentru poezie. I. Coteanu nici nu discută aici situația fonologiei — o va face în alt studiu — ci pe a prozodiei. În ce mă privește, prefer să o amîn pe aceasta din urmă, fiindcă numai fonologia aparține, în sens strict, domeniului cuvîntului : prozodia nu e o „formă“ a semnului, ci una a „poemului“, și-și va găsi locul în altă parte.

4 *Mimologisme*

Mimologismele sînt cunoscute și limbii naturale, care, accidental, apelează și ea la acest procedeu de motivare. Ferdinand de Saussure a atras atenția că, dat fiind caracterul sistematic al limbii, este oarecum normal ca ea să schițeze gestul de a-și motiva semnele utilizate : „Nu că *lexic și arbitrar*, pe de o parte, și *gramatică și relativ motivat*, pe de alta, ar fi sinonime — afirmă autorul celebrului *Cours de linguistique générale*, ediția 1968, p. 180 — dar există ceva comun în principiul ca atare. Sînt ca doi poli între care se mișcă orice sistem, ca două curente opuse care-și împart mișcarea limbii : tendința de folosire a instrumentului lexicologic, semnul nemotivat, și preferința acordată instrumentului gramatical, regulii de construcție.“ Particularitatea limbajului poetic ar consta în aceea că tendința motivantă acționează pregnant și în lexic, prin adoptarea unor modalități specifice de construcție a cuvîntului și care împing neologismele de la periferia în care le ține limba naturală spre centru.

De acest fenomen s-a ocupat I. Coteanu într-un articol intitulat chiar *Reconstrucția poetică a cuvîntului* (publicat în *Studii și cercetări lingvistice*, 4, 1984). Ipoteza autorului este că poeții regîndesc raportul dintre corpul fonetic al cuvîntului și sensurile lui curente. Limbajul poetic ar urmări să estompeze semnificația, concentrînd atenția asupra învelișului sonor. Această constatare au făcut-o, după Jakobson, numeroși poeți-

cieni. Importantă, în articolul lui I. Coteanu, este descrierea căilor prin care se realizează efectul de literalitate poetică. Una din căi este, de exemplu, repetarea de mai multe ori a unui cuvânt, pină cînd „înțelesul lui devine difuz, ca și cum ceea ce știam că înseamnă ar aluneca alături, în căutarea altui suport fonetic“ (p. 279). Întîlnită întîmplător și în limba uzuală, această repetare este exploatată de poeți cu o necesitate inerentă scopului diferit al limbajului lor. I. Coteanu citează un poem al lui L. Aragon, *Persiennes*, care nu conține decît cuvîntul din titlu, repetat, la singular, de douăzeci de ori, pe spațiul a șapte versuri, utima dată cu semnul întrebării :

PERSIENNES

Persienne Persienne Persienne

Persienne Persienne Persienne

Persienne Persienne Persienne Persienne

Persienne Persienne Persienne Persienne

Persienne Persienne

Persienne Persienne Persienne

Persienne ?

Scopul repetării și al aranjamentului grafic ar fi, după părerea lui I. Coteanu, voalarea denotatului obișnuit al cuvîntului respectiv (jaluzele), care trezește, în schimb, imaginea materială a lamelelor de lemn specifice obiectului. Un efect similar obține Nichita Stănescu în *Lupta cu cinci elemente antiterestre*, în care se repetă fragmentele unui cuvînt trunchiat :

*Generalul mi-a spus că noi
nu ne putem lăuda cu victoria
din cea de a doua
din cea de a treia, a patra,
pentru că ea nu ține de domeniul
comunicării
de domeniul înțelesului
NȚELESULUI
ȚELESULUI
ELESULUI
LESULUI
ESULUI*

Bateria poemului pe loc mută, într-adevăr, accentul de pe „domeniul comunicării“ unei idei pe fonetismul cuvântului și, dacă sensul obișnuit se pierde, fantezia cititorului e stîrnită de materialitatea în sine a textului. Al doilea mijloc constă în „tratarea unui cuvînt ca și cînd ar fi obiectul însuși“ (p. 280), de pildă în *Conjurația poetică* de Șt. Aug. Doinaș :

Acolo —

fiuînd în locul păsării

cuvîntul pasăre se ouă în aer.

În sfîrșit, desemantizarea poate rezulta din inventarea unor cuvinte inexistente în limbă, a căror formă însă este capabilă să sugereze nemijlocit obiectele. În *Trei ipostaze ale mării*, același Șt. Aug. Doinaș vorbește de „etericul stirbol“, de „ronronțiul rumen“, de „candidul gril“ și de alte elemente pe care nu le aflăm în tabelul lui Mendeleev, deși poetul le însoțește de determinări precise, ca pe niște bune cunoștințe. Aceste formații nu sînt propriu vorbind cuvinte, notează I. Coteanu în concluzie, dar, dacă li se acordă totuși valori semantice, aceasta „înseamnă că într-o limbă dată poate exista o stare pre-lexicală, caracterizată prin aceea că secvențe cu prozodie identică celei din alte cuvinte sînt din acest punct de vedere cuvinte, dar, fiindcă suferă de incertitudine referențială, nu sînt cuvinte.“ Și : „Între conceptul de cuvînt și cel de non-cuvînt capătă deci contur o clasă de secvențe corect formate fonice, pasibile în orice moment de lexicalizare, deci *lexicabile*, un fel de *pre-cuvinte*“ (p. 281). Poezia modernă cunoaște foarte bine această tendință către o stare de semnificație (sau de referențialitate) difuză.

Se impun cîteva precizări. Substanțele subtile cărora Șt. Aug. Doinaș le dă un nume în poezia lui aparțin unui „tărîm de fulgurații“ pe care poetul îl întrezărește în reveria lui marină, dar numai, după cum adaugă, „prelungind văzutul spre invizibil“. Ele nu pot fi legate de obiecte din lumea noastră, căci nu există decît într-un regim semi-oniric. Poetul le-a inventat împreună cu

numele lor. Așadar, el ne propune un vocabular propriu, scutit de arbitrarul semnului lingvistic. Vorbind de prelexicalitate, I. Coteanu are desigur în vedere faptul că aceste cuvinte nu sînt încă adevărate cuvinte, din pricina sensului lor difuz, a unei referențialități imaginare. Termenul folosit de autorul studiului sugerează, pe lângă viziunea plină de poezie a unei proaspete lumi materiale, și convingerea romantică a unei dimineți a limbilor, de dinainte de constituirea lor ca instrumente convenționale de exprimare a realității. După părerea mea, poezia modernă recurge însă la acest procedeu nu atît din dorința de a restitui limbajul unui paradis prelingvistic, cît din aceea de a ne lăsa impresia că posedă mijloace de a „corecta“ limba naturală, motivînd-o în raport cu ideile și cu lucrurile. Toate aceste formații sînt, de altfel, construite pe baza unei limbi naturale date și mi s-ar părea mai normal să le considerăm *post-lexicale*. Postlexicalitatea este o imitare a lexicalității: are aparența limbii obștești, din care însă a evacuat sensurile, ca să-și aproprieze mai bine obiectele. Ca limbă privată, limba poeziei merge de la ceea ce, în franceză, se spune prin expresia *il fait semblant* pînă la ceea ce tot franceza numește *le faux semblant*, adică de la simularea exprimării dotate cu sens la completa înșelare a așteptărilor cititorului, deprins să caute, ori de cîte ori are de a face cu un limbaj, sensurile cuvintelor. La limită, poetul poate crea nu numai cuvinte izolate, dar un întreg limbaj, din care sensurile s-au evaporat, în pofida asemănării gramaticale cu limba naturală. E cazul poeziilor Ninei Cassian scrise în „limba spargă“ din *Lotopoeme*:

*Te-mboridez, guruvă și stelpică norangă,
te-mboridez să-ți calpeni introstul și să-ți gui
multebilara voșcă pe-o crepătură fangă
și să-ți jumizi firiga lîngă-un hisar mărui.*

Mimologismele nu sînt altceva, la urma urmelor, decît o speculare a laturii verbale a cuvintelor în scopul de a deplasa atenția de pe sens (obnubilat sau evacuat) pe formă. Pe lângă procedeele remarcate anterior (repetarea sau amputarea cuvintelor, invenția unor secvențe post-lexicale plauzibile, aranjamente grafice), există nume-

roase altele, cunoscute poetilor din toate timpurile, începînd cu folosirea unor cuvinte care conțin rudimente de motivare. În secolul XIII, trubădurul francez Daniel Arnault scria în *Onzième canzo* :

*En breu brisarat temp, braus
Eill bisa busina els francs...*

Aceasta înseamnă aproximativ : în curînd va veni anotimpul aspru și crivățul va sufla în crengi. Aglomerarea de consoane ocluzive și fricative încearcă să deștepte fonic suflarea înghețată a vîntului printre copacii desfrunziți. Cele mai numeroase experimente de acest fel le-au întreprins însă avangardiștii din acest secol, de la Hugo Ball și Christian Morgenstern pînă la M. Leiris (inventatorul unui „langage-tangage“) și Cummings, care, într-un poem intitulat *View no 2 Series III*, bazat pe reminiscențe din limbajul negrilor americani, pe onomatopee și pe grafii speciale, a creat o expresie integral mimologică :

*y gduh
ydoan
yannustan
ydoan o
yunnchstan an dem
y gduh ged
yunnuhstan dem doi dee
y yaduh ged riduh
y doan o nudn
Lisn bud LISN
dem
gud
am
bidl yelluh bas
tuds weer goin
'due SIVILEYE zum*

În acest poem este depășit pînă și nivelul fonematic propriu-zis, fiindcă efectele țin de fapt de rostirea sunețelor de către anumiți vorbitori de engleză. Cea mai cuprinzătoare definiție a mimologismelor o dă Genette

în *Palimpsestes* (p. 87) : „Ele desemnează orice fel de cuvint, de grup de cuvinte, de frază sau de discurs constituite printr-un oarecare procedeu de imitare, nu a unui alt idiom, ci a obiectului de care vorbesc“. O clasificare riguroasă trebuie să conțină următoarele două categorii de procedee : alegerea unor cuvinte în care „desemnarea“ obiectului este, în mod natural, o „imitare“ a lui (onomatopee, armonii imitative sau orice fel de selecție lexicală care ține cont de forma cuvintelor și nu de sensul lor) ; înlăturarea, parțială sau completă, a sensului din cuvinte obișnuite, în scopul de a permite să se constituie imaginea nemijlocită a obiectului, fie prin schimbarea aspectului lor fonc, literal sau tipografic (jocuri lexicale, tipografisme), fie prin aranjamente spațiale ale textului (calligrame, ideograme, grafeme), fie în cele din urmă, prin crearea de secvențe verbale noi, non-referențiale și difuze semantic, deși corect construite în spiritul unei anumite limbi naturale. Se poate observa că mimologismele sînt operații aplicate fonologiei cuvîntului, dar că, și voi dezvolta ideea mai tîrziu, respectivele procedee se justifică în virtutea unui anumit principiu prozodic (mai greu sesizabil în prima categorie, dar absolut evident în cea de a doua), care face din ele nu pur și simplu niște fapte de stil, ci fapte de poezie, căci presupun un element intențional de ordin estetic și un cod literar precis (cultivarea lor sistematică începe în prima jumătate a secolului XX și are caracter diferențial în raport cu poezia anterioară, bazată pe versificație și nu pe aspectul fonc al cuvintelor).

5

Agramaticalități

Agramaticalitățile sînt, în accepția curentă, greșeli de gramatică, abateri de la norma în uz. Sensul pe care-l voi lăa în considerare mai departe este intrucitva altul și nu se identifică nici cu acela din teoria transformățională,

unde este limitat la sintaxă. Am adoptat accepția pe care le-o dă M. Riffaterre (*Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983) : textul poetic fiind socotit capabil să-și genereze gramatica proprie, nu mai e cazul să ne preocupăm de deviația acesteia față de gramatica limbii ; agramaticalitatea poetică este aceea care creează cititorului sentimentul că o regulă a fost violată, fără ca respectiva regulă să fie totuși demonstrabilă. În plus, dacă în limbă exprimarea „inocență” poate fi, cel mult, de natură stilistică, rod al unei intenții personale a vorbitorului, când nu este pur și simplu o greșală, în poezie, agramaticalitatea este un element de expresie literară și este diferențiată nu numai la nivelul „individual” al folosirii limbii, ci și la acela „social” : în termenii lui Roland Barthes, voi spune că agramaticalitatea (ca, de altfel, și mimologismele și tropologismele) diferențiază nu atât (nu numai) *stiluri*, cât (dar și) *scriituri* : „Limba și stilul — observă Barthes în *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Gonthier, 1965, p. 17 — sînt forțe oarbe ; scriitura este un act de solidaritate istorică. Limba și stilul sînt obiecte ; scriitura este o funcție : este raportul dintre creație și societate”. Incorectitudinea stilistică poate fi emoțională, pitorescă, poate asigura limbajului pecetea individualității : agramaticalitatea poetică are totdeauna și o semnificație culturală, ca o marcă indelebilă a felului de a scrie al unei întregi epoci ; prima fiind doar o formă, a doua este și o valoare. Aceasta este chiar una din caracteristicile poeticului, surprins nu la nivelul general al limbii, ci la acela particular al artei cuvîntului : de a da formelor individuale de expresie chipul unor valori sociale.

Modificarea aspectului morfologic al cuvintelor în poezie nu este un procedeu frecvent, din rațiunea indicată deja de I. Coteănu, din cauza adică a stabilității acestui sector al limbii. Și, totuși, există cîteva operații destul de productive poetic în planul morfologiei. Iată două, care mi se par mai importante : schimbarea categoriei și schimbarea clasei gramaticale. În *Zoosophia* lui Ion Gheorghe (spre a o ilustra pe cea dintîi), întîlnim cîteva animale fabuloase sau reale, care și-au modificat sexul gramatical : cocora, tigra, leopardele și grifonul. Nu

are importanță că, în realitate, ele sînt și masculi și femele : limba română le-a fixat o unică formă pentru ambele sexe, care însă nu este aceea din versurile poetului. Această modificare morfologică reprezintă o încercare de motivare a cuvîntului, ca și schimbările fonologice înfățișate mai devreme. Fiind afectat aspectul morfologic al cuvîntului, nu e vorba de procedeul lexical anterior, chiar dacă nu se poate schimba morfologia fără să fie alterată fonologia cuvintelor. Pentru schimbarea clasei gramaticale, ne furnizează cîteva exemple vesele Nichita Stănescu, într-o poezie din *In dulcele stil clasic*, care evocă o „Doamnă Verde Camforă“ căreia, pretinde iubetul poet, i s-ar fi uscat „paispele cel de carate“ : un substantiv a devenit adjectiv și un numeral s-a substantivizat. Astfel de jocuri apar relativ rar în limba uzuală, și atunci doar ca mijloc de îmbogățire a vocabularului. În poezie, mai frecvente, ele țintesc să sensibilizeze morfologia cuvîntului. În *Slujbă*, Gh. Tomozei exploatează morfologia, ca să compună o grațioasă interogație lirică :

Ce-ți mai face dulcele, duduie ?

Se cireasă, se gutuie ?

Ochii ce amăgiră

se Bizanț, se Palmiră ?

Țițele, mie-mpotrive

se Ninive ?

M-aș tocni la dulcele

tău, neculcele.

Dar ce văd ? O lacrimă ?

se platină ?

se clatină ?

se platină ?

Am situat aceste inovații printre agramaticalități, deoarece poetul nu creează secvențe noi, fonetic plauzibile, capabile a motiva exprimarea prin întunecarea referinței (ca Nina Cassian în poemele scrise în limba spargă), ci schimbă, în același scop, clasa gramaticală a unor cuvinte existente în limbă.

A Din punct de vedere sintactic, efectul de expresie cel mai banal se obține prin enumerare, care însă poate merge pînă la aglomerarea haotică; nu numai că spiritul practic al limbii este astfel contrariat, dar poetul profită de mulțimea de alăturări, adesea neprevăzute, spre a sugera ideea că ordinea limbii nu reflectă ordinea lumii, ci își creează ordinea poetică proprie. Ar fi de remarcant că enumerarea devine relevantă, ca procedeu, abia atunci cînd indică o scădere pronunțată a rolului funcțional (sau economic) al elementelor aflate în joc. Poezia tradițională uzează și ea de enumerări, dar cu măsură, și, de obicei, ca să accentueze ideea poemului: procedeu e acolo pur instrumental. În poezia modernă, el poate fi uneori un scop în sine și devine cu atît mai sesizabil. Această proprietate se întîlnește și în cazul altor procedee sintactice (repetarea, bunăoară). Tendința de a se sluji în mod „logic“ de enumerare sau de repetare e bine marcată în poezia veche, în timp ce poezia mai nouă pare să nesocotească această logică, izvorîtă din caracterul mimetic al limbii, și să cultive respectivele procedee pentru valoarea lor poetică. Într-un pasaj din *Ulise*, Ilarie Voronca descrie o piață:

te oprești la vînzătoarea de legume

îți surîd ca șopîrle fasolele verzi
constelația mazărei naufragiază vorbele

boabele stau în păstaie ca școlarii cuminți în bănci

ca lotci dovlecii își vîră botul înaintează

amurgesc sfecele ca tapițerii pătrunjelul, mărarul

iepuri de casă ridichii albe pătlăgele

vinete înnoptează iată tomatele ca obrații transilvănencilor

Și așa mai departe. Absența punctuației creează de la început în aceste versuri impresia de oarecare hazard al enumerării. După ce întîiul vers conține referința precisă la locul pe care-l are în vedere poetul (piața de legume), ceea ce urmează nu mai pare să asculte de vreun criteriu de ordine și nici să vrea să sporească infor-

mația cu privire la obiectul descrierii. Nu remarcăm o ordine anumită. Metaforele nu sînt ierarhizate după însemnătatea lor în prezentarea tabloului real și nici nu acuză o creștere ori o descreștere de intensitate a descrierii : altfel spus, nu ne conduc spre o idee oarecare, în perspectiva căreia să fie silite a-și regla ritmul. Ele se succed absolut la întîmplare. Realitatea nu e nici mai bine, nici mai rău înfățișată : este pur și simplu „acoperită“ de cuvintele enumerate ca de un încîntător covor colorat. Enumerarea nu pare să țină cont decît de plastica în sine a comparațiilor, de splendoarea lor gratuită, devenind un limbaj nonreferențial, care se cuvine apreciat în el însuși și nu în măsura în care ne ajută să vedem mai clar obiectul de la care s-a pornit. Chiar împrejurarea că, în poezia modernă, enumerarea poate fi „abuzivă“, după ce, în poezia clasică, a respectat aproape totdeauna un principiu de verosimilitate, ne arată că ea depinde de o concepție despre poetic, de o convenție, și nu de inițiativa lingvistică, oricît de spectaculoasă, a unui poet. Adesea, în descrierea libertăților pe care poeții moderni și le-au luat în materie de nefuncționalitate a limbajului, critica a fost ispitită să aplice o măsură improprie. Lui Voronca, de pildă, i s-au reproșat cascadele de imagini, de felul celor din *Ulise*, ca o abatere de la necesitățile discursului informațional, ignorîndu-se însă tocmai faptul că necesitatea de care ascultă poezia lui nu mai este aceeași din poezia tradițională.

Un caz foarte interesant este al siluirilor sintaxei în poezia lui Góngora. Nu găsim la poetul spaniol doar enumerări, ci numeroase alte procedee : elipsa, paralelismul, corelația, tautologia, inversiunea, simetria etc. Unele din ele joacă, desigur, un rol și în sintaxa ritmică, așadar în prozodie, dar majoritatea pot fi privite și ca o tentativă a poetului de a crea o topică diferită de a limbii comune. Aproape nu ne întîlnim în versurile lui cu sintaxa spaniolă. Marele poem alegoric *Polifem și Galatea* se deschide cu o amplă invocație, în ale cărei fraze arbo-

rescente prea puține cuvinte se găsesc la locul în care s-ar cădea să fie (traducere de Darie Novăceanu) :

*Sonore, — aceste rime ce mi-au fost dedicate,
bucolică, dar cultă, de Talia, în clipă
de purpură — o, conte prea înălțate ! —
cînd ziua-n zori de roze văpăia-și înfiripă
acum, ca în Niebla soare aduci, cîntate
pe fluier le ascultă, de nu cumva aripă
de șoim, către Huelva, piaptănă vînt, ușure,
iar tu croiești cu pasul adîncuri de pădure.*

În notele ediției sale, traducătorul român a restabilit topica firească, spre a arăta cum a modificat-o Góngora. Transcrise în proză, versurile sună banal : „Aceste rime sonore, pe care Talia, cultă, deși bucolică, mi le-a dedicat“ ș.a.m.d. Tensiunea lirică provine din sintaxa barocă a poemului. Analizînd poezia barocă din secolul al XVII-lea, tributară gongorismului, Mihai Zamfir a notat în *Formele liricii portugheze* (Univers, 1985) faptul că jocul baroc este, înainte de orice, o savantă alternare sintactică. Autorul studiului citează o frumoasă poezie a lui Jéronimo Baía intitulată *Retrato*, a cărei primă strofă conține cîteva metafore înlănțuite în formă de scară coboritoare și se bazează pe această schemă : repetarea unui cuvînt cheie de la finele unui vers la începutul celui următor :

Vi Filis, a bela

Lume dos meus olhos

Olhos de minha alma

*Alma de meo corpo **

Iar în strofa a cincea, acest chiasm (repetare inversă) intraductibil : „Todo êle é nós cegos, / E nós, cegos todos“ („El tot te orbește, / Și noi, orbi toți“), în care observăm și o interesantă circularitate. Astfel de artificii sînt rare

* „Am văzut-o pe Filis, frumoasa / Lumină a ochilor mei, / Ochi ai sufletului meu, / Suflet al trupului meu.“

în afara perimetrului baroc, dar ne rețin cu atât mai mult atenția : indică limpede convenția care le face posibile.

6 Tropologisme

„Cu greu ne-am putea imagina o scriitură poetică din care metafora să lipsească“, afirmă autorii belgieni ai *Retoricii generale* (ediție românească, Univers, 1974, p. 133). Această părere este foarte răspândită, cum am mai avut prilejul să constatăm. Tropii sint considerați procedeul poetic prin excelență, căruia retoricile clasice i-au acordat o atenție specială și pe care poeticile moderne s-au străduit să-l reinterpreteze. Cu aceasta, ne găsim în cea de a treia clasă de procedee, din câte am dedus la început, și de departe cea mai importantă : /tropologismele. O voi examina deocamdată, ca și pe precedentele două, ca și cum s-ar dovedi în stare să ne spună ce este poezia, însoțind-o totuși de o presupuziție pe care am avut-o în minte și atunci când m-am referit la mimologisme și la agramaticalități : problema semnificației figurate nu epuizează poeticul, fiind doar o condiție preliminară a lui.

Ca bază de discuție, voi lua studiul deja citat al lui J. Cohen despre *Structura limbajului poetic*, foarte clar și, în multe privințe, definitiv. Lingvistul francez identifică fără ezitare poeticul cu figura de sens. Asupra premisei sale, diferită de a mea, voi reveni ceva mai departe. În ce constă ea ? Poeticul nu se realizează, afirmă J. Cohen, la nivelul obiectelor desemnate prin cuvinte (ca în distincția clasicistă dintre teme poetice și nepoetice) și nici la acela al fonologiei (mimologismele sint privite fără simpatie), ci la „un al doilea nivel formal, lexico-gramatical“, și anume acela al deplasării sensului în interiorul unei „structuri sintagmatice“ (p. 44), așadar la nivelul tropului. Spre deosebire de taxonomiile retorice de odinioară,

J. Cohen întreprinde un examen al tropilor pe paliere și pe funcții. Tropul se situează în planul semantic și are trei funcții : de predicație, de determinare și de coordonare. El este definit ca o deviere redresată. Este contribuția cea mai originală a lui J. Cohen, așa că o voi prezenta pe scurt. Devierea ca atare presupune un cod natural care reglează raportul dintre semnificați. O frază, corect construită din punct de vedere gramatical, dar care încalcă acest cod, trebuie considerată absurdă : „Se degajă dintr-o dată o lege generală privind combinarea cuvintelor în fraze. Această lege pretinde ca, în orice enunț predicativ, predicatul să fie pertinent semantic în raport cu subiectul“ (p. 103). Se înțelege că lucrurile stau la fel și în cazul determinării și coordonării. Dacă limbajul poetic nu contrazice această lege, deși el poate conține nonpertinente flagrante (ca în versul lui Apollinaire : „Les souvenirs sont cors de chasse“, în care amintirile sînt cornuri de vînătoare, printr-o împerechere de noțiuni incompatibile semantic), împrejurarea s-ar putea explica prin aceea că devierea respectivă de la codul limbii este redresată la nivelul exprimării poetice. Rolul de a o redresa revine metaforei. Spre deosebire de alți cercetători, J. Cohen nu socotește că metafora este pur și simplu o abatere (*écart*). El precizează cu grijă termenii : „Nonpertinența reprezintă o violare a codului cuvîntului, ea situîndu-se pe planul sintagmatic ; metafora reprezintă o violare a codului limbii și se situează pe planul paradigmatic. Există un soi de dominare a cuvîntului asupra limbii, aceasta din urmă admițînd să se schimbe pentru a da sens celui dintîi. Procesul întreg se compune din doi timpi inversi și complementari : 1) crearea unei devieri : nonpertinență ; 2) redresarea devierii : metaforă“ (p. 108). Astfel definită, metafora nu numai se deosebește de abaterile semantice (devieri sau nonpertinente), dar se opune tuturor celorlalte figuri (epitetul de natură, elipsa, inversiunea), în măsura în care acționează în alt plan decît ele. Mai mult : le oferă o rațiune : „Toate figurile au drept scop să provoace procesul metaforic. Strategia retorică urmărește să modifice sensul. Poetul acționează asupra mesajului ca să schimbe limba“ (p. 105).

Tezei lui J. Cohen i-au adus obiecții Gérard Genette, în recenzie pe care i-a consacrat-o în *Figuri*, și Paul Ricoeur în *Metafora vie* (ediție românească, Univers, 1984). Mă interesează aici îndeosebi obiecțiile acestuia din urmă. Paul Ricoeur este de părere că definiția metaforei conține la J. Cohen o gravă omisiune: cea a noii pertinente căreia îi dă naștere metafora. „Scopul poeziei — scrie el (p. 243) — pare mai curînd acela de a stabili o nouă pertinentă prin mijlocirea unei mutații a limbii“. Concluzia lui J. Cohen ar trebui, deci, răsturnată: poetul schimbă limba ca să acționeze asupra cuvîntului. Paul Ricoeur adaugă că „noua pertinentă“, absentă la Cohen, poate fi determinată numai dacă admitem în mod deschis că metafora aparține deopotrivă nivelului cuvîntului, la care o așează lingvistul francez, ca și majoritatea poeticienilor europeni, și nivelului frazei, între unul și altul fiind deosebirea pe care a remarcat-o E. Benveniste. Cuvîntul este un *lexem*, adică o diferență în codul lexical, și „în această primă calitate el este afectat de deviația paradigmatică pe care o descrie Cohen“, dar el este și „o parte din discurs, și poartă o parte a sensului care depinde de întregul enunț“ iar în această a doua calitate nu poate fi afectat decît de o „interacțiune“ situată în planul frazei: „Sensul metaforic este un efect al întregului enunț, dar focalizat asupra unui cuvînt pe care-l putem numi cuvînt metaforic. Iată de ce trebuie să spunem că metafora este o inovație semantică de ordin predicativ (noua pertinentă) și totodată de ordin lexical (deviație paradigmatică)“ (p. 246—247). Importanța acestui mod de a pune problema metaforei este capitală, deși nu pot deocamdată decît s-o constat. Voi reveni, de altfel, la ea, atunci cînd voi discuta teoriile care, mai ales de la o vreme, încearcă să vadă în poezie elementele de predicție și de discurs, în loc să-i lege destinul de acela al cuvîntului.

Se poate obiecta însă lui J. Cohen și faptul de a nu distinge (decît în trecere) între „poetic“ și poetic. Teza lui are în vedere stilul, nu poezia. De aici se desprind două consecințe. Una este că teoria autorului francez ne permite, la rigoare, să discriminăm cel mult, între o utilizare literală și una figurată a limbajului comun, dar nu și între limbajul comun ca atare și acela din poezie:

ne oferă un criteriu al „poeticului“, nu și unul al poeziei. Îmi vin în minte două personaje din *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare : bufonul, care vorbește exclusiv în dodii (sau în metafore) și sir Andrews, care nu înțelege cîtuși de puțin acest fel de a vorbi. Cuplul eroilor shakespearieni este instructiv pentru cele două întrebări care se pot da limbajului uzual. Este însă vreunul din ei poet ? Desigur, nici unul. Aici apare cealaltă consecință și ea are în vedere însuși principiul funcționării metaforei. O voi formula așa : dacă, în limbă, redresarea nonpertinenței, adică metafora, înseamnă pur și simplu o redresare a codului semantic violat, adică o nouă pertință care este tot de natură lingvistică, în poezie, ambele etape ale procesului antrenează cu necesitate și coduri nelingvistice. Remarca este foarte importantă, deși această importanță poate să nu pară deocamdată evidentă, fiindcă elementele intrate în joc rămîn neschimbate și nu avem, la prima vedere, nici un motiv să descriem metafora poetului altfel decît au făcut Cohen și Ricoeur în cazul metaforei stilistice ; dar e vorba de o altă perspectivă din care privim elementele respective în poezie.

Iată un exemplu care mi-a fost sugerat chiar de o observație fugitivă a lui Faul Ricoeur în legătură cu un aspect al teoriei lui J. Cohen. Există deviere și redresare, afirmă acesta din urmă, nu numai la nivel semantic, ci și la nivel fonetic. Rima și metrul sînt operatori înrudiți cu metafora. Vers înseamnă, etimologic, întoarcere, așa-dar versul este tot o *figură*, prin care se reduce o deviere comparabilă, la nivelul fonetic, cu aceea semantică redresată cu ajutorul metaforei. Numai că, obiectează Ricoeur, ne dăm seama mult mai bine de devierea pe care versul o comite (contrast între diviziunea semantică și aceea prozodică, artificialitate introdusă de către sintaxa ritmică în sintaxa obișnuită) decît de reducerea ei : „În acest caz — se întreabă autorul *Metaforei vii* — versificația oferă oare, la rîndul ei, un fel de reducere de deviație, care să diminueze conflictul dintre metru și sintaxă ?“ (p. 237) Răspunsul lui este negativ : „...Nu vedem unde este aici reducerea de deviație. S-ar părea că în plan fonetic deviația operează singură, fără reducere de deviație“ (p. 238). Dacă ar fi așa, teoriei lui J. Cohen

i s-ar răpi un întreg capitol. Dar dificultatea mi se pare înșelătoare. Să notăm că, atunci când a fost vorba de deviație și de reducerea ei pe palierul semantic, atât Cohen cât și Ricoeur au avut în vedere exclusiv factori lingvistici : stătea în puterea limbii să creeze o nonpertinență și s-o reducă apoi, creînd o pertinentă nouă. Dacă spun, cu Voronca, „pătlașelele vinete înnoptează“, încalc mai întii codul semantic care nu face nici o legătură imediată între leguma cu pricina și noapte (căci, evident, nu ne gândim că pătlașelele „se culcă“), pe care-l restabilesc, după aceea, înțelegînd că între semele (unitățile de sens) ale pătlașelelor există unul (culoarea vînată) care poate fi apropiat de întunericul nopții (și „realizez“ metafora). Dar, pe palierul fonic, Cohen și Ricoeur invocă versul, care nu este o noțiune lingvistică, ci una literară. Rezultat al unor aranjamente fonice, versificația nu ține totuși de limbă, ci de prozodie, care este o convenție artistică. Așa cum ordinea fonemelor într-un cuvînt seamănă cu ordinea cuvintelor într-o frază — fiind, ambele, o „formă“ — dar nu sînt identice, din motivele arătate de E. Benveniste, tot astfel sintaxa frazei seamănă cu sintaxa ritmică, dar nu poate fi confundată cu ea. Se situează pur și simplu într-un plan diferit. Așadar, dacă versul introduce în limbaj o abatere, făcînd să nu se suprapună decupajul ritmic peste acela semantic, și divizînd secvențele verbale altfel decît o face vorbirea naturală, și pe care apoi o corectează, în clipa în care ne dăm seama că s-a creat un mod de exprimare care-și are propria justificare, acest fapt nu poate fi explicat prin invocarea codului lingvistic ; pretinde un cod de altă natură, literară, în funcție de care sînt permise atât abaterile de la norma prozaică, cit și reducerea ei. Dacă nu invoc acest cod literar, versul îmi apare ca o simplă abatere.

Să ne întoarcem la metaforă și la interpretarea ei de către J. Cohen. Nonpertinența poate fi, după părerea autorului, de două grade, în funcție de modalitatea prin care este redresată. În „herbe d'émeraude“ (Vigny), în care smaraldul conține două seme, piatră și verde, redresarea este oarecum spontană, datorită asocierii pe care o putem stabili între verde și iarbă. Nonpertinența este

de gradul întâi. O nonpertinență de gradul al doilea descoperă J. Cohen în „bleu angelus“ (Mallarmé), unde predicatul nonpertinent albastru e nedecompozabil, ca orice culoare (culorile sînt semne primitive din punct de vedere semantic). Reducerea s-ar efectua, în acest caz, prin intervenția procedurii eunoseut sub numele de sinestezie, reunirea adică de senzații din registre diferite : culoarea și sunetul : vecernie albastră. Chiar dacă această interpretare nu e singura admisibilă (Genette crede că versul mallarméean este metonimic : dangătul de clopot în vecinătatea cerului albastru), ea indică una din acele împrejurări în care J. Cohen a trebuit să țină seama, ca să explice redresarea, de un cod literar : sinestezia este un procedeu literar întrebuintat de către simbolisți. E mai important, după părerea mea, să sesizăm că există nonpertinențe pe care limba nu le reduce spontan decît să distingem între grade de nonpertinență. Un cititor care n-are idee de sinestezie nu pricepe metafora lui Mallarmé. Putem imagina următorul criteriu : competența innăscută a vorbitorului e suficientă pentru a interpreta metaforele ca fapte de stil, dar nu și pentru a le înțelege ca fapte de poezie.

J. Cohen ne dovedește aproape fără să vrea valabilitatea acestui criteriu, atunci cînd nu acceptă metaforele acelei poezii moderne în care, judecînd doar prin prisma limbii, redresarea nonpertinenței nu pare a se realiza. În versul lui Breton „roua cu cap de pisică se legăna“, J. Cohen nu vede decît un enunț absurd. Nu e în discuție gustul lui : deși însuși apelul la această noțiune ne poate sugera o alunecare insidioasă a chestiunii din domeniul limbii în acela al artei. Ceea ce mi se pare de-a dreptul curios este că studiul lui J. Cohen își ilustrează teoria cu privire la metaforă prin descrierea felului în care, de la poezia clasică la aceea simbolistă, trecînd prin romantism, crește gradul de nonpertinență. Exemplele lui sînt statistice. Așa stînd lucrurile, devine frapantă insuficiența criteriului lingvistic ; i se adaugă fatal unul istoric și literar. În recenzia lui, Genette a atras atenția asupra inconsecvenței care constă în a defini, în același timp, devierea ca o opoziție între literal și figurat și ca una între figură și uzaj. Numai prima

este caracteristică faptului de limbă în realitatea lui intrinsecă ; a doua, dacă ne referim la uzajul poetic, are absolută nevoie de criterii literare (căci, în general, uzajul presupune criterii care transcend limba dinspre circumstanțele exterioare comunicării, fie ele sociale sau de altă natură).

7 Spetele metaforei

O concluzie mi se pare inevitabilă : înfățișată doar în termeni de semnificație, metafora nu devine automat o problemă de poezie ; rămâne una de limbaj. Ca să intereseze poezia, e necesar să fie luat în considerare uzajul : dar nu orice fel de întrebuintare a cuvintelor, ci numai aceea condiționată și reglată de codul literar. Poezia, ca activitate umană precisă, antrenează o competență specifică : orice poetică trebuie să conțină o dimensiune hermeneutică. Această idee este prea importantă ca să nu-i acordăm decît o atenție fugară ; cu atît mai mult cu cît, deși absolut evidentă, nu este de la sine înțeleasă. Poeticienii de azi, ca și retoricienii de ieri, s-au preocupat de spetele ori de funcționarea metaforei aproape exclusiv din perspectivă lingvistică : de exemplu J. Cohen, cînd a descris avatarurile metaforei de la poezia clasică franceză la aceea simbolistă. În ce mă privește, voi insista pe o perspectivă inversă : nu modificarea tipului de metaforă modifică poezia, ci modificarea poeziei, ca ansamblu de concepții și ca practică literară, modifică tipul de metaforă. Nu am reușit să descopăr dacă și în ce fel metafora face poezia, dar pot arăta în ce fel o anumită poezie întrebuintează anumite metafore.

Voi încerca să ilustrez această constatare în modul cel mai simplu cu putință, prin cîteva exemple alese din poezia tradițională și din cea modernă, fără a preciza acum accepția termenilor și fără a stărui asupra demarării lor riguroase, despre care va fi vorba în partea a

doua a eseului meu. Procedare empirică și nici măcar exhaustivă : prin două deosebiri, care mi se par sugestive, dar cărora le-am putea adăuga altele, voi schița un paralelism între metafora tradițională și cea modernă.

Prima deosebire poate fi formulată pe scurt așa : deplasarea de sens este, de obicei, mai mare în metafora modernă decît în aceea tradițională. În termenii lui J. Cohen, diferența constă într-un grad superior de non-pertinență. Constatarea a fost de atîtea ori făcută, încît aproape nu e nevoie să o mai argumentez. Hugo Friedrich o remarcă de la început în *Structura liricii moderne* (ediție românească, Univers, 1969) : „Dar și acolo unde, în lirica modernă, metafora mai amintește poate de una din funcțiile ei vechi, comparația, ea a suferit o transformare profundă : elementele presupuse comparabile — pretenție rezultînd din tonul și din structura metaforei — sînt de fapt complet neasemănătoare. Metafora devine cel mai fecund mijloc stilistic al fanteziei nelimitate a poeziei moderne.“ (p. 220). Există deci un ton și o structură a metaforei care influențează modul semnificării. Acestea trebuie privite în contextul poetic al fiecărei epoci. Poeții nu sînt liberi să deplaseze sensul cuvintelor : distanța dintre poli, ca și polii înșiși sînt rodul unei codificări relativ stricte ; dovadă nu numai similitudinea dintre metaforele pe care le observăm la un moment dat în poezia majorității poezilor, dar și rezistența cititorilor (care este și una a poezilor înșiși) la schimbări bruște. Inovația în materie este ea însăși o chestiune de cod, ca și cum „programul“ imaginației poetice ar fi conținut în „genele“ ei specifice și s-ar supune prea puțin factorilor de mediu. De la o comparație a lui Bolintineanu („ca un glob de aur luna strălucea“) la una a lui Voronca („fața de hristos chinuit a cartofului“) se scrie nu o istorie a limbii române, ci una a poeziei românești, caracterizată de o creștere a distanței dintre polii metaforici. Fără a înmulți exemplele (care sînt, în fond, foarte clare), să precizez că metafora din poezia românească a secolului XIX este de obicei un raport explicit de comparare a doi termeni apropiați semantic, ceea ce asigură deplasării de sens un caracter „logic“, în vreme ce metafora modernă învederează un

raport implicit, „alergic“ și chiar absurd între termeni din ce în ce mai depărtați semantic. Paul Ricoeur a observat că, pînă și în teoria metaforei, teza asemănării, în vogă odinioară, a reculat în fața tezei relației întimplătoare, ajungîndu-se la situația ca absurditatea să definească mai bine metafora decît analogia. Iar autorii *Retoricii generale*, citînd pe Du Marsais, care afirmase în studiul său că metafora silește un cuvînt să primească un înțeles care „nu e tocmai al lui“, atrag atenția că avangardiștii din prima jumătate a secolului XX au înlocuit de fapt pe „nu tocmai“ cu „deloc“. Întrebarea, nu o dată subînțeleasă sau exprimată direct, este cît de departe se poate merge pe această cale și dacă nu cumva nonpertinențele pe care le creează distanțele astronomice între sensuri devin neredresabile. Răspunsul nu poate fi decît unul singur: criteriul valabilității unei metafore nu e niciodată pur lingvistic, așa încît nu vom reuși să stabilim granițe convingătoare între ceea ce este permis și ceea ce nu este permis poezilor, dacă vom aborda metafora poetică doar din unghiul semnificației ei. „Permis“ sau „nepermis“ indică reguli și restricții retorice, nu lingvistice, așadar formulate în practica artistică și relativ independente de limbă. J. Cohen s-a izbit de această dificultate, dar nu și-a dat seama de ea: în concepția lui, enunțurile absurde ale unor poeți moderni nu constituie metafore, căci marea lor deviație nu poate fi redresată. Ceea ce-i putem reproșa autorului *Structurii limbajului poetic* este, pe lîngă caracterul subiectiv al discriminării (de ce am accepta metaforele simboliste, mult mai „ermetice“ decît acelea romantice, și nu și pe acelea ale avangardei? în ce punct ar trebui să oprim toleranța noastră față de abuzurile modernilor?), faptul de a nu fi remarcat că discuția nu are sens într-un plan lingvistic strict și că intervine totdeauna un cod retoric. Avînd în vedere acest lucru, deosebirea dintre naiva comparație a lui Bolintineanu și metafora mult mai savantă a lui Voronca nu este decît diferența dintre două retorici.

A doua deosebire dintre metaforele tradiționale și cele moderne face și mai clară natura ei retorică: poetul vechi înclină spre metafora topică, în vreme ce modernul

a descoperit savoarea celei atopice. Prin acești termeni încerc să cuprind, pe de o parte, toate acele figuri care își extrag predicatul nonpertinent dintr-un „depozit“ accesibil oamenilor cultivați ai fiecărei epoci, și pe de alta, metaforele în care predicatul este creația originală a poetului. Am vrut să evit, propunându-i, distincția, pe cât de răspîdită, pe atît de nestgură, dintre „figura de uz“ și „figura de invenție“. Metafora topică este de fapt simbolul sau alegoria care se bazează pe o mitologie sau, în general, pe o tradiție obștească. „Tropii unei națiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei națiuni de vînători ori de pescari“, spune foarte nimerit Eminescu. Metafora atopică, în schimb, conține un drum analogic nestrăbătut înainte de alt poet și care nu e repetabil, deși este, ca și cel dinții, prescriș în codurile literare ale epocii și ne apare ca înșolit, dar nu ca întîmplător. Se remarcă lesne că metafora topică are un precedent și este o asociație relativ stabilă, pe care contextul n-o poate influența în mod decisiv, în timp ce metafora atopică este fără precedentă și are un înțeles contextual.

Exemplele ne stau la îndemînă. Pentru a marca faptul că e vorba doar de tendințe și nu de exclusivități, le-am cules din opera aceluiași poet. În *Oul dogmatic*, Ion Barbu întrebuițează simboluri care provin din orfism și din creștinism. Cînd compară „nevinovatul, noul ou“ cu un „palat de nuntă și cavou“, el creează o metaforă topică a cărei înțelegere depinde de informația culturală a cititorului. Semantismul cuvintelor respective nu ne ajută să apropiem oul de un palat al nunții și al morții sau, dacă există puțința apropierii, ea trece printr-o interpretare filosofică a noțiunilor, de felul celei propuse de orfism, care vede în ou un simbol al începutului și al sfîrșitului. Poetul nu inventează simbolurile, ci le descoperă în fondul mitologic al respectivelor doctrine. O metaforă atopică întîlnim în primul vers al cunoscutei poezii din *Joc secund*: „Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste“. La ce s-a gîndit poetul cînd a folosit cuvîntul *creastă* însoțit de cei trei determinanți ai săi (*dedusă din ceas, adîncă și calmă*)? Nonpertinența se redresează doar cînd, în contextul poeziei, înțelegem că e vorba de o *ars poetica* iar *creasta* este poezia însăși.

Asocierea nu e neapărat mai izbitoare decît în cazul aceleia dintre ou și palat, dar pare, pe lîngă aceea, facultativă, rezultînd dintr-o invenție personală și nu din presuposițiile unei doctrine. Metafora nu e de același tip : absența precedentei influențează atît nonpertinența, cît și redresarea ei. Singurul punct de sprijin este contextual : numai gîndită ca o oglindire a lumii în spîrîr, ca o necontingență, poate fi poezia adîncă, senină și atemporală. Cum s-a operat aici redresarea ? Un element cultural a intervenit, de asemenea, și anume includerea poeziei într-o categorie literară (*ars poetica*), urmată de coroborarea întîiului vers cu motivul platonician pe care-l sesizăm în celelalte. Dar atît cuvîntul metaforic, cît și determinanții nonpertinenți au fost creați de poet. E instructiv să arăt și că, după ce G. Călinescu a interpretat poezia ca o artă poetică, și analiza lui a fost preluată de comentatori fără obiecții, Marian Papahagi a descoperit, confruntînd variantele textului, că, la origine, poezia a fost una ocazională și cu subiect erotic (*Critica de atelier*, Cartea Românească, 1983). Cum am explica metafora în cazul în care am accepta, împotriva prestigiului analizei călinesciene, că poezia a rămas ceea ce a fost de la început, adică o erotică ? Chestiune numai pe jumătate inocentă. În context schimbat, metafora însăși ar trebui citită altfel.

Observăm că între metaforele *topice* și acelea *atopice* nu este nici o diferență de funcționare din punctul de vedere al codului retoric presupus în deviație și în reducerea ei ; ar fi greșit să ne închipuim că numai cele dintîi, dat fiind apelul direct la locurile comune ale unei tradiții, sînt inexplicabile în planul limbii ; cele din urmă angajează în aceeași măsură anumite criterii de ordin literar. Deosebirea este că, într-un caz, poetul preia o analogie deja existentă (în principiul sau în forma ei concretă), iar în altul creează el însuși analogia ; dar, în amîndouă, semnificația figurată nu poate fi percepută decît la nivel retoric și pretinde un efort hermeneutic, altfel putînd rămîne obscură, cum s-a întîmplat o vreme cu o parte din metaforele lui Ion Barbu.

Am întreprins în capitolele precedente o critică destul de amănunțită a modului în care poeticele moderne concep de obicei limbajul poetic. Această critică a avut două obiective principale, care ne-au apărut împletite, dar care pot fi înfățișate acum și separat : primul obiectiv a fost ideea, moștenită de poeticieni din retoricile clasice, că tropul face poezia ; al doilea a fost acela că e suficient să explicăm felul în care ia naștere semnificația lingvistică într-o metaforă spre a avea criteriul poeticității. Numitorul comun al celor două teze pe care le-am criticat este presupuziția (declarată ori nu) că limbajul poetic este rodul unei întrebuintări date de poezi limbajului uzual. La aceasta, am răspuns că mimologismele, agramaticalitățile și metaforele pot produce o limbă poetică, dar că limbă poetică și poezie nu sint unul și același lucru. Există un statut al poeticeului care nu se află cuprins pe de-a-ntregul în „poetic”, cu alte cuvinte în distorsiunile stilistice suferite de limbă. Am sugerat deja și ideea centrală a eseului de față și anume că poezia nu este un efect al poetizării limbii naturale, ci, din contra, cauza care determină un aspect particular al acestei limbi. Și vorbitorii obișnuiți își poetizează uneori exprimarea ; între acțiunea lor și acțiunea poetilor nu este însă doar o diferență de grad, de intensitate sau de folosire mai sistematică a unor procedee. Poemul este o origine, nu un rezultat : dacă vorbitorii urmăresc să transforme și să îmbogățească limba, poetul urmărește să producă un obiect artistic, din care limba poate ieși schimbată, dar nu în chip superficial, ci la nivelul funcțiilor ei profunde. Limba este materia poeziei : poezia dă totdeauna limbii o formă specifică. Ceea ce vorbitorul nu face : exigențele lui rămân în planul expresivității limbii însăși. Forma pe care o construiește poetul este o valoare culturală în care se întîlnesc numeroase exigențe străine de limbă. Poemul nu este pur și simplu un limbaj mai expresiv, mai colorat sau mai pitoresc decât acela uzual : el este limbajul devenit operă literară.

Trebuie să ne ocupăm acum de el dintr-o perspectivă întrucâtva diferită de aceea pe care am constatat-o la J. Cohen sau la Genette. Se pune următoarea întrebare: dacă limbajul poetic este altceva decât un limbaj uzual înțesat de figuri de sens sau de figuri de stil (idee pe care retoricienii de altădată, ca și o parte a poeticienilor de azi, pariază fără să ezite), poate că el este totuși o figură sui-generis? Intuiția această a avut-o G. Călinescu în *Principiul de estetică*, atunci când a definit metafora drept „un poem mic, o structură cu o temă dominantă”: „Fata rumenă ca o garofiță (dintr-o poezie de D. Bolintineanu — N.M.) este de fapt nu o percepție din natură, ci o organizare lirică pe tema suavitate“ (ediția citată, p. 65). Dar dacă e așa, putem formula și reciproca: un poem este, în întregul lui, o metaforă mare. Ideea le-a trecut și altora prin minte. Paul Ricoeur citează pe M. C. Beardsley care a numit, ca și G. Călinescu, metafora „un poem în miniatură“ (*Aesthetics*, Harcourt, 1958) și, răsturnând ecuația, numește poemul „o metaforă mărită“ (op. cit., p. 375). Dar cel care, fără să recurgă deschis la această apropiere, a încercat să descrie poemul ca pe o structură verbală care-și generează sensul oarecum în modul în care o metaforă și-l produce pe al ei, este Michael Riffaterre în *Sémiotique de la poésie*. După ce observă că limba poeziei diferă de aceea curentă, fie că îi întrebuițează vocabularul și gramatica, fie că posedă un vocabular și o gramatică proprii, autorul scrie: „Oricare ar fi tendința preferată, un factor rămâne constant: poezia exprimă conceptele într-o manieră oblică. Pe scurt, un poem ne spune un lucru și semnifică un altul“ (p. 11). Iată deci poemul privit ca o metaforă sui-generis și nu ca o colecție de metafore furnizate de limbă. M. Riffaterre nu ignoră faptul că poezia a fost deseori abordată din acest ultim unghi de vedere, dar urmărește să dea un conținut mai precis celui dintii: „Propun — scrie el în același loc — să considerăm că diferența, empiric percepută, dintre poezie și non-poezie se explică în întregime prin felul în care un text poetic își generează sensul.“ Ca să poată oferi „o descriere

coerentă și relativ simplă a structurii de sens dintr-un poem“, M. Riffaterre pleacă de la premisa că noțiunile de metaforă, trop sau figură capătă o valoare utilă pentru poeticieni numai dacă ele implică „conceptul de text“ și „o teorie a lecturii“ : „Fenomenul literar nu este altceva decât o dialectică între text și cititor... Mi se pare că, în domeniul mai vast al literaturii, poezia este, în mod cu totul particular, inseparabilă de conceptul de text : dacă nu vom privi poemul ca pe o entitate finită și închisă, nu vom putea face niciodată deosebirea dintre discursul poetic și limba literară“ (p. 12).

Premisa este remarcabilă și plină de consecințe. Dar cum înțelege să procedeze M. Riffaterre ? El distinge, din capul locului, trei tipuri de oblicvitate în poezie. Cel 1 dintii — „deplasarea sensului“ — privește aspectul 2 semantic. Al doilea — „distorșiunea“, adică ambiguitatea, contradicția și non-sensul — are în vedere nivelul frazeologic. Ultimul — „crearea de sens“, adică valorificarea spațiului textual prin rime, simetrii etc. — aparține prozodiei. Sau, cel puțin, acestea sînt nivelele la care autorul pare a se fi gîndit, căci el se mulțumește să clasifice tipurile de oblicvitate. Vom discuta ceva mai încolo dacă această clasificare este infailibilă. Deocamdată, să notăm că principalul efect al exprimării oblice din poezie constă în subminarea reprezentării realității prin cuvinte, a mimesisului, cum spune Riffaterre : într-un poem, mimesisul este alterat, prin îndepărtarea de verosimilitate, deformat, cu ajutorul unui lexic sau al unei gramatici deviante, în sfîrșit, anulat, prin crearea de non-sensuri voite. Ar trebui, conform tezei din *Semiotica poeziei*, să distingem între un sens al informației directe, pe care îl procură limba, și o semnificantă (signifiance), care este modul oblic de exprimare propriu poeziei. Cititorul percepe, mai întii, modificarea mimesisului ca pe o abatere de la sensul limbii, dar își dă apoi seama că această „incorectitudine“ este intenționată și poate fi „corectată“ prin considerarea ei la nivelul superior al semnificanței textului poetic. În acest punct, teoria seamănă cu aceea a lui J. Cohen (menționat doar în

bibliografie, fără a fi citat direct), despre metaforă ca nonpertinență redresată. Dar dacă J. Cohen se referă la limba poetică, M. Riffaterre are în vedere poemul ca text transfrastic, ceea ce-i îngăduie, pe de o parte, să admită că „incorectitudinea“ pune la încercare, pe lângă o competență lingvistică a cititorului, și una literară (solicitându-i „recunoașterea“ unor coduri particulare), iar pe de altă parte, să lege „corectarea“ ei de întregul text (de fapt, ea se produce *numai după ce* cititorul ia act de finalul poemului) și să definească poeticitatea drept „o funcție coextensivă textului, legată de o realizare limitată a discursului și captivă între marginile stabilite de *incipit* și de *clausulă*“. Problema poeziei este net separată de problema limbii : „În timp ce unitățile purtătoare de sens (mimetic) pot fi sintagme, cuvinte sau fraze, numai textul în ansamblul lui constituie unitatea de semnificație (poetică)“ (p. 17). Descifrarea poemului nu e posibilă decât printr-o dublă lectură a lui. M. Riffaterre numește prima lectură euristică : ea constă în sesizarea sensului, de care cititorul este capabil grație „competenței sale lingvistice“, aceasta incluzând ipoteza că limba este referențială și că cititorul are aptitudinea înnăscută de a percepe incompatibilitățile dintre înțelesul cuvintelor (p. 16). A doua lectură este hermeneutică : ea este retroactivă și permite, pe măsură ce avansează în text, recuperarea elementelor deja străbătute și, la sfârșit, sesizarea semnificației ; acest lucru nu e însă posibil fără o competență literară.

M. Riffaterre analizează un poem al lui Théophile Gautier intitulat *In deserto* și scris după o călătorie în Spania. Poemul a fost ales pentru caracterul lui aparent „descriptiv“, ceea ce-l ajută pe autorul *Semioticii poeziei* să sublinieze felul în care orice poezie tinde să substituie reprezentării realității o idee nonmimetică, un univers propriu : „În poemul lui Gautier, deșertul este cu siguranță prezent, dar numai în măsura în care poate fi utilizat ca un cod realist însărcinat să reprezinte solitudinea și uscăciunea inimii care-l acompaniază, prin opoziție cu generoasele însuflețiri care dau naștere iubirii“ (p. 19).

Solitudinea e nemijlocit comparată cu deșertul sierrei spaniole ; dragostea este o oază de fecunditate sugerată prin tema lui Moise care lovește cu toiagul în stîncă și face să țîșnească apa. Ne aflăm în fața unei opoziții semnificative. Primul ei pol îl constituie ceea ce pare să fie o descriere a deșertului. Dar această descriere nu e fidelă. O subminează doi factori. Unul, perceptibil în timp ce citim prima oară textul, constă în aglomerarea de detalii vizuale, cu conotații dezagreabile, și care nu sînt numai decît tipice sierrei spaniole (în orice caz, cititorul nu e în măsură să le verifice verosimilitatea) ; al doilea, perceptibil abia la sfîrșit, constă în proiectarea ultimei părți a poemului, care nu mai e descriptivă, asupra celei dintîi, ceea ce-l determină pe cititor (la a doua lectură) să confere deșertului sensuri simbolice. Celălalt pol al opoziției este conținut în tema lui Moise : poemul încetează a mai fi privit ca o descripție, devenind expresia simbolică a iubirii care învinge solitudinea sufletească. Demonstrația lui M. Riffaterre vrea să arate cum (semiosisul) alterează treptat iar la urmă transformă complet mimesisul : semnificația poetică îi apare ca un efect al abolirii sensului mimetic. Și ea este o praxis de lectură, care îngăduie înțelegerea poemului ca o mare metaforă, ca o exprimare oblică a ideii, dar numai după ce a fost epuizat întreg conținutul referențial al limbii, adică inevitabilul ei sens mimetic.

De aici și pînă la definirea discursului poetic în general nu mai este decît un pas :

„Discursul poetic este echivalența stabilită între un cuvînt și un text sau între un text și alt text. Poemul rezultă din transformarea unei (matrice), o frază literală și minimală, într-o perifrază mai extinsă, complexă și nonliterală. Matricea este ipotetică, fiindcă ea reprezintă doar actualizarea gramaticală și lexică a unei structuri latente. Matricea se poate reduce la un singur cuvînt și, în acest caz, cuvîntul respectiv nu apare în text. Ea este permanent actualizată de către variantele succesive : forma acestora este guvernată de către o primă actualizare a matricei, numită (model). Matrice, model și text sînt variantele ai unei unice structuri. Semnificația unui poem, în același timp ca principiu de unificare formală și ca agent

de oblicvitate semantică, este produsă de către *ocolul* pe care-l face textul, silit să parcurgă toate etapele mimesisului, înaintînd din reprezentare în reprezentare [...] pînă la epuizarea paradigmei variațiilor posibile ale matricei“ (p. 33).

Terminologia e verificată pe exemplul (absolut uimitor) al unui celebru poem într-un vers scris în latină în secolul XVII de către ierusalimul Athanasius Kircher: „Tibi vero gratias agam quo clamore? Amore more ore re“ „Cum să-ți strig gratitudinea mea? — întrebă poetul pe Dumnezeu, care răspunde: Prin dragostea ta, prin felul tău de a fi, prin rugăciunile și prin actele tale“).^v M. Riffaterre indică *matricea* în ideea invocării grațitudinii divine, exprimată de prima jumătate a versului. *Modelul* îl oferă *clamore*, care poartă, în germene, întregă a doua jumătate a versului: fiecare cuvînt din cele care urmează, aflate toate în cazul ablativ ca și *clamore*, este „conținut“ formal în model. Enunțul tot pare un lexic specific de termeni înrudiți morfologic cu *modelul*, în loc să fie alcătuit din termeni diferiți și legați sintactic (cum se întîmplă în traducere, prin imposibilitatea echivalării). Această anomalie este mijlocul prin care unitatea semantică a enunțului este transformată în unitate formală: șirul de cuvinte devine o rețea de configurații, un „text“, un „monument“ de artă verbală. Independent de sensurile separate ale cuvintelor, diferitele condiții ale acordării grației divine invocate în text se strîng în jurul noțiunii de dragoste: ceea ce credinciosul săvîrșește și ceea ce îl definește sub raport moral este deci exprimat în codul *amore*. Așa încît textul, în complexitatea lui, nu e altceva decît o serie de modulări ale *matricei*: ea este aceea care declanșează devierea textuală, în timp ce *modelul* determină doar forma în care se prezintă această deviere.

Versul lui Kircher are, trebuie spus, un caracter excepțional: și nu numai fiindcă, de regulă, paronomăza nu atinge toți constituenții unui text (cum se petrec lucrurile aici), dar și fiindcă, în alte limbi decît latina, omonimia parțială este mai rar îngăduită. Putem însă încerca să descriem o structură de sens și pe un text de alt tip, în care agentul de unificare formală să fie sinonimia. Jocul

sinonimic poate uneori conduce la efecte similare cu acelea datorate paronimiei. Am ales, spre ilustrare, poezia *Decor* a lui G. Bacovia (căreia, pentru rapiditatea analizei, i-am numerotat versurile) :

1. *Copacii albi, copacii negri*
2. *Stau goi în parcul solitar :*
3. *Decor de doliu funerar...*
4. *Copacii albi, copacii negri.*

5. *În parc regretele plîng iar...*

6. *Cu pene albe, pene negre,*
7. *O pasăre cu glas amar*
8. *Străbate parcul secular...*
9. *Cu pene albe, pene negre.*

10. *În parc fantomele apar...*

11. *Și frunze albe, frunze negre ;*
12. *Copacii albi, copacii negri ;*
13. *Și pene albe, pene negre ;*
14. *Decor de doliu funerar...*

15. *În parc ninsoarea cade rar...*

Chiar de la prima lectură remarcăm că niște sintagme se repetă, într-o ordine anumită, și că reprezentarea peisajului de iarnă este puternic stilizată. Tabloul „descărnării“ naturii este realizat prin alternanța de alb și negru. Mimesisul este, la început, perceptibil. Primul vers poate fi citit referențial : copacii albi și copacii negri sînt copacii desfrunziți, ca și carbonizați, acoperiți de zăpadă. Reluarea schemei (în versurile 6 și 11) atacă însă impresia de descriere fidelă, fie și numai prin faptul că extinderea opoziției alb-negru la alte aspecte ale realității (penele păsării, frunzele) introduce un criteriu de similaritate artificială : intuiția e contrariată de codul coloristic foarte simplu întrebuițat de poet. Ne dăm seama că poetul nu descrie peisajul, ci îl organizează în funcție de două trăsături opuse, albul și negrul, care nu

au numaidecît corespondente stricte în realitate. Imaginile din natură ne parvin, deci, printr-un fel de grilă. Strofa finală ne îndepărtează și mai mult de mimesis, oferindu-ne un tablou în „raccourci“. Sîntem confrunțați cu un cifru, cu o ordine particulară a cuvintelor, nu cu „logica“ unui peisaj adevărat. În limba naturală, există o strînsă legătură între înlănțuirea cuvintelor și realitatea desemnată : în fapt, semantismul limbii este acela care organizează, în mintea noastră, realitatea ; ceea ce numim realitate nu e decît o proiectare a cuvintelor asupra planului obiectelor. Orice perturbare a acestei proiecții ne izbește ca o încălcare, nu a regulilor limbajului, ci a regulilor după care se structurează lumea însăși. Un enunț ne apare absurd nu cînd (fiindcă) este incorect construit, ci cînd (fiindcă) este „rupt“ de obiectele la care se referă. Bacovia, orice poet, procedează ca și cum ar organiza realul în raport cu un cod lingvistic propriu, diferit de semantismul natural al limbajului. Acest cod e reglat de semioza propusă de M. Riffaterre. *Matricea* (sau „ideea“) din poezia *Decor*, cheia codului, ne este dată, mai întîi, incomplet, în titlu, și, apoi, în versul 3, reluat identic de 14 : *decor de doliu funerar*. Întreaga desfășurare a textului are drept scop stabilirea acestei teme a morții, cu ajutorul unor variații, care au ca model versul 1, adică opoziția sumară alb-negru, aplicată succesiv și altor constituenți ai poeziei.

Acum, putem reciti textul. Mimesisul este, din capul locului, alterat de simplitatea *modelului*, care e o selecție în varietatea elementelor naturale impusă treptat și altor elemente. Alb-negrul se opune culorii : e aspectul nuda unei lumi crepusculare și ne sugerează impresiunile de pe o placă radiografică. Decorul de doliu (*matricea*) ia naștere prin deposedarea obiectelor de atributele lor reale și variate. Copacii sînt *goi*. Goliciunea se opune înveșmîntării în același fel în care lipsa culorii se opune culorii. Parcul este *solitar*, deci, nepopulat, pustiu, gol. Alb-negrul, goliciunea și solitudinea comportă seme comune : și ele sînt negative, indicînd o absență. Versul 5 — izolat în context — introduce o perspectivă etică asupra tabloului abia schițat : regretele, plînsul se datorează dispariției vieții din natură. În strofa a doua,

și face apariția „pasărea cu glas amar“ și cu „pene albe, pene negre“. Glasul amar este un variant al plînsului din versul precedent : pasărea nu cîntă cu bucurie, ci cu jale. Repetiția are în vedere atît stratul lexical (se reiau sintagme), cît și stratul semantic (se reiau seme ale cuvintelor). În versul lui Kircher, repetarea era paronimică : aici ea este sinonimică. Bacovia procedează, ca și poetul latin, prin derivare, dar nu paronimică și fonologică, ci sinonimică și lexicală. Parcul din această strofă este *secular* : ceea ce vrea să însemne bătrîn, apropiat de final. Semele conținute de matrice se răspîndesc în trupul poeziei ca niște microbi și contamineză întregul text. În loc ca fiecare element consecutiv al poeziei să ne furnizeze o informație nouă, la nivelul sensului mimetic, el repetă informațiile anterioare. Se produce o saturare sinonimică a textului, care pare a se întoarce neconținut la „tema“ lui. Ca și rimele, în ordine prozodică, aceste sinonime se „referă“ neconținut unele la altele, ca într-un acord muzical, „corporalizînd“ textul. Versul 10 — din nou, în poziție izolată — precizînd atitudinea poetului față de o realitate care, golită de viață, a căpătat aspect fantomatic. Fantomele sînt singurul cuvînt care nu posedă o determinare explicită în text : dar ele conțin o calificare negativă prin însăși natura lor, asociată tot ideii de moarte. Strofa a treia reia toate elementele și toate opozițiile de pînă acum, ca într-un fel de tablă de materii a poeziei. Nu întîmplător, matricea este repetată și ea, în versul 14, ca spre a sprijini varianții printr-un *memento*. Această tablă de materii subliniază caracterul de paradigmă al textului, impunîndu-l de o manieră neechivocă : toți constituenții sînt „convocați“ și co-prezența lor distinge poemul de un enunț oarecare. În orice enunț, secvențele care se înlănțuie sînt diacronice, limbajul fiind diacronic în uz ; poemul e sincron, în el, părțile alcătuitoare sînt neconținut „de față“. Versul ultim pare să restabilească, pentru o clipă, mimesisul suspendat, referindu-se la peisajul invernă, după ce varianții succesivi ai frazei matriciale deplasaseră treptat înțelesul lingvistic primar (natura sub zăpezi) spre o semnificanță poetică (moartea). Dar „realismul“ imaginii din acest vers 15 este înșelător : noi nu mai putem citi acum versul ca pe un

enunț descriptiv, căci întregul material lingvistic a fost puternic tematizat : și, de aceea, ninsoarea ne apare ca un lînțoliu care îmbracă corpul inanimat al naturii.

Recapitulînd datele acestei analize tehnice, să spun că cele mai importante sînt următoarele : debutînd ca o descriere a unui peisaj de iarnă, poezia lui Bacovia tulbură imaginile mimetice printr-o ordine (opoziții, repetiții) care organizează tabloul în funcție de o matrice sau de o idee (*decor de doliu*), cu ajutorul unui model (*copacii albi, copacii negri*), repetat în variante (*pene albe, pene negre, frunze albe, frunze negre*) ; semantismul limbii naturale e treptat destrămat și textul primește o semnificație proprie, poetică (moartea), independentă de sensurile parțiale, și care devine din ce în ce mai evidentă pe măsură ce-și instalează paradigma specifică și-și derivează din ea constituenții.

Această interpretare, în fond elementară, a lăsat pe dinafară o mulțime de considerente de alt ordin, cum ar fi, bunăoară, acelea referitoare la frecvența temeii morții în poezia bacoviană, asociată adesea cu iarna și cu zăpada. Acest fapt nu e atît de ne semnificativ pe cît ar părea, fiindcă nu e „inocent“. Lectura noastră din Bacovia nu ajunge pur și simplu la tema cu pricina, ci, într-un fel, pornește de la ea : cerc vicios inevitabil, cîtă vreme noi nu citim niciodată de fapt prima oară un text (aceasta e o situație pur teoretică). Diagnosticul critic seamănă cu cel medical : e nevoie de anamneză pentru a descifra simptomele. *Decor* e un simptom, *Nevrcză* * altul, într-un volum, *Plumb*, pe care ele ni-l reamintesc în întregime. Și exemplele s-ar putea înmulți. Inchiderea textului asupra semnificației lui poetice se petrece așadar atît

* În plus, descoperim în această din urmă poezie și sugestia unei analogii între mecanismul poetic (așa cum îl vede Riffaterre), în care mimesisul e înghitit de semiotic, și mecanismul nevrotic, în care obsesia înghite realitatea. Interesant este și că, descriind ninsoarea, tirgul-cimitir și plînsul iubitei care cîntă la clavier un marș funebru, poetul exclamă la un moment dat : „Iar eu nedumerit mă mir : / de ce să cînte-un marș funebru...“ Intuim aici o ciudată tentativă a textului de a-și pune în chestiune tematizarea antimimetică, ca și cum textul însuși ar cunoaște o clipă de îndoială în privința demersului său deviant.

la nivelul unor poezii, cît și la nivelul volumului din care ele fac parte, ca să nu mai spun că, la rîndul lui, volumul din 1916 poate fi considerat ca participînd la un text încă și mai extins, care este opera bacoviană în ansamblul ei, care, și ea, poate fi raportată la poezia simbolistă și așa mai departe, la infinit. Între aceste „texte”, virtual încastrate unul în altul, ca păpușile rușești, există nesfîrșite relații și o analiză a unuia singur ține de fapt cont, chiar dacă nedeclarat, de solidaritatea tuturor. Căci, dacă nu admite decît în mod provizoriu și înșelător mimesisul, referința la realitate, orice poezie presupune, în mod constant și esențial, referința la alte texte: de n-ar fi așa, probabil că ne-ar fi greu sau imposibil să descifrăm maniera în care poezia tematizează realitatea, rescriind-o în termeni de limbaj.

9 Critica poeziei ca semiotică

Înainte de a-mi spune punctul de vedere asupra teoriei lui Riffaterre, sînt necesare cîteva precizări. La drept vorbind, autorul *Semioticii poeziei* definește poezia prin prisma unor interacțiuni specifice. Cea mai importantă pare aceea dintre mimetic și nonmimetic. Spre deosebire de majoritatea poeticienilor contemporani, care, pe urmele lui Jakobson, au văzut în poezie un „discurs opac”, „fără referință” (de exemplu Tz. Todorov, *Littérature et Signification*, Larousse, 1967, J. Cohen, op. cit.), Riffaterre este de părere că semnificanța poemului, diferită în principiu de sensul lingvistic, nu se realizează decît după ce textul parcurge întreaga sferă mimetică asociată limbajului uzual. În aceste condiții, referința nu e obnubilată, ci doar suspendată: oblicvitatea semantică a poemului menține tot timpul treaz în mintea cititorului, chiar dacă împingîndu-l într-un plan secund, sensul nemijlocit al informației lingvistice. Poeticitate nu înseamnă dispariția sensului, ci interacțiunea dintre el și

semnificanță. Acest fapt se oglindește în lectură : noi simțim poezia ca un fenomen de limbaj și „așteptăm” totdeauna un sens, dar așteptarea ne este permanent frustrată prin constituirea semnificației, care suspendă sensul. Cele două lecturi examinate de Riffaterre se află ele înseși în interacțiune, permițind dezvăluirea dialecticii subtile dintre informație și semioză.

Într-o recenzie la ediția americană a *Semioticii poeziei*, Jonathan Culler a obiectat împotriva combinării de către autor a descrierii proceselor obiective prin care ia naștere semnificația unui text cu interpretările de ordin formal ale poemelor : „Am fi tentați — scrie Culler (*The Pursuit of Signs*, Cornell University Press, 1981, p. 94) — să afirmăm că M. Riffaterre arată de fapt cum un grup particular de cititori sofisticati interpretează poezia, dacă el n-ar respinge explicit o astfel de noțiune, atunci când spune că cititorii nu au libertatea de a citi poezia cum vor, căci semnele poetice alcătuiesc niște *patterns*, care nu pot fi trecute cu vederea”. Obiecția conține un grăunte de adevăr, cum se va vedea mai departe, dar mi se pare că ea își face o iluzie când presupune că cineva care descrie modul în care se produce înțelesul poetic are dreptul să spere la obiectivitate. În realitate (și în această privință sînt de acord cu M. Riffaterre), înțelesul poetic neputînd fi niciodată epuizat de o primă lectură euristică, perspectiva unei hermeneutici secunde ne conduce fatalmente la interpretări subiective. Altfel spus, o anumită competență literară a cititorului este totdeauna implicată în descifrarea textului poetic. Împrejurarea că semnele poetice ne îngrădesc opțiunile personale nu ne poate determina să renunțăm cu totul la ele și să privim poezia ca pe un limbaj abordabil exclusiv ca pură obiectivitate. În fond, însăși natura dublă a limbajului poetic este responsabilă de interacțiunea dintre o primă lectură, care descrie textul, și o a doua, care-l interpretează. J. Culler adaugă că transcenderea mimesisului de către semioză apare la Riffaterre drept „un efect necesar al limbajului poetic, în vreme ce el este de fapt o convenție de interpretare” (p. 96—97) : bunăoară, *In deserto* de Gautier n-a fost citit de către contemporani ca o metaforă a aridității sufletești, în opoziție cu generozitatea iubirii, pen-

tru că n-a fost socotit o poezie lirică, ci una epică, așadar, pentru că i s-a aplicat o grilă caracteristică standardelor de lectură ale epocii. Dar schimbarea astăzi a unghiului de vedere nu sprijină obiecția lui Culler, ci constatarea lui Riffaterre și anume că nu putem ignora dubla față a lecturii când ne referim la dubla față a poeziei : orice descifrare a mecanismelor textuale obiective este în același timp și o interpretare subiectivă a lor, căci orice efect de limbaj poetic ne apare în același timp ca o convenție artistică. Este aici un argument greu de răsturnat că semnificația poetică, spre deosebire de sensul lingvistic, antrenează și o competență literară.

Mai importantă este remarca pasageră a lui G. Genette din *Palimpsestes*, care, într-o altă ordine de idei, și anume referindu-se la intertextualitate, atrage atenția că, deși consideră semnificația drept coextensivă cu textul poetic, în fapt Riffaterre analizează producerea ei pe microstructuri lingvistice în loc să o lege de întregul text. Aceasta revine la a părăsi perspectiva globală asupra poemului — ca unitate minimală de sens poetic — și a ne întoarce la poeticitatea în sine a unora dintre elementele sale. De altfel, Riffaterre consacră capitole separate „producerii semnului“ și, respectiv, „producerii textului“, în pofida faptului că vede în textul însuși un semn. Se redeschide, în acest mod, calea spre analiza stilistică pe care *Semiotica poeziei* a condamnat-o din capul locului. Ezitarea lui Riffaterre între textul poetic ca semn sui-generis și semnele (cuvintele) din care el se compune își află explicația într-una din presuposițiile de bază ale studiului său. Este suspect chiar faptul de a vorbi de o „semiotică“ a poeziei. Semiotica fiind știința semnelor, adoptarea unei atari perspective implică inevitabil ideea textului-semn și creează datele confuziei cu semnele propriu-zise.

Dar este cu adevărat poemul un semn ? Într-o notă la primul capitol, M. Riffaterre pare să-și pună el însuși întrebarea. După ce distinge sensul de semnificație („Din punctul de vedere al sensului, textul este o succesiune liniară de unități de informație ; din punctul de vedere al semnificației, el este un tot semantic unificat“, p. 13), el precizează : „Orice semn al textului se va revela per-

ținent în privința calității sale poetice din clipa în care va realiza sau manifesta o modificare continuă a mimesisului“ (ibid). Nota cu pricina trimite la acest pasaj : „Ar rămâne totuși de explicat relația dintre aceste categorii, cărora le aparțin majoritatea semnelor (ideolectice și contextuale — N.M.) și poemul ca întreg. În plus, definirea însăși a semnelor din această ultimă categorie (poemul-semn — N.M.) pare să pretindă o cunoaștere preliminară a ceea ce face dintr-un text o unitate structurată și închisă, de unde un anumit risc de circularitate“ (p. 211). Riscurile sînt, în realitate, două. Dacă un semn este, cum afirmă Peirce (citată de autor), „ceva a cărui cunoaștere ne permite să cunoaștem ceva mai mult“*, atunci poemul nu poate fi semn, deoarece (e teoria lui Riffaterre însuși) într-un poem nu cunoaștem nimic mai mult (deși nici mai puțin) decît poemul însuși : un poem nu trimite la un „dincolo“, el este o structură „suficientă“ ; nu este un limbaj prin care descoperim realitatea, ci o realitate formulată într-un limbaj. Celălalt risc constă în faptul de a lega soarta poetului de aceea a cuvîntului, căci, în limbă, numai cuvîntul este semn. Toate poeticele au avut de furcă, într-o măsură mai mică sau mai mare, cu această identificare. Maria Corti propune noțiunile de hipersemn și de hipersemnificație, ținînd cont de faptul că textul are un sens global și o unitate transfrastică (*Principiile comunicării literare*, ediție românească, Univers, 1981). Mi se pare însă că noua terminologie nu ne scoate din impas. Pentru mine adevărata problemă nu este aceea a denumirii, ci aceea a interpretării textului poetic, în care nu pot vedea un semn atîta timp cît definesc semnul în funcție de cuvînt. Poezia nu e cuvînt : există totdeauna în poem o transcendere a cuvîntului. A spune hipersemn, cu Maria Corti, înseamnă a ne amăgi cu iluzia unei soluții, indicînd pe de o parte, caracterul transcendent al textului în raport cu cuvîntul și menținînd pe de alta poeticul în sfera semiotică.

* A sign is something knowing which known something more.

Cei dinții care au fost interesați să scoată poezia din țarcul cuvintului și s-o raporteze la alte nivele ale limbii au fost poeticienii americani. Ei s-au referit la poezie (la operele de ficțiune, în general) ca la un *act de vorbire* (*speech act*), lipsit de forță ilocuționară, adică pragmatică. Austin, Ohmann și Searle sînt unanimi în această convingere care-și are originea în faimoasa definiție a lui Wittgenstein : „meaning is use“ (cf. antologia *Poetica americană*, Dacia, 1981). Problema a fost ridicată și de Paul Ricoeur în cartea lui, cu privire la metaforă. Teza metaforei ca interacțiune, pe care o susține filosoful francez, constă tocmai în încercarea de a defini respectivul trop nu în raport cu cuvîntul, cum s-a făcut de obicei, ci în raport cu enunțul. Metafora devine astfel un fapt de predicatie, un enunț concentrat, care cuprinde deopotrivă elemente figurate și elemente literale ; cuvîntul joacă rolul unui „focar“ (*focus*) în jurul căruia se stabilește o „ramă“ (*frame*) (op. cit., p. 209). Din acest unghi, metafora se opune alegoriei, care conține exclusiv termeni figurați (op. cit., 268). Se observă numai decît că opinia lui Ricoeur despre interacțiunea dintre figurat și literal are o strînsă legătură cu teza lui Riffaterre a interacțiunii dintre mimetic și non-mimetic. Întreaga problematică a motivării cuvîntului în poezie, care reprezintă o preocupare devenită clasică a poeziei europene, este transferată în felul acesta asupra frazei (a enunțului predicativ) și, odată cu acest tranfer, este repusă în discuție și problematica referinței limbajului poetic, exclusă, în principiu, atunci cînd poeticul era privit ca o semnificație specială a cuvîntului.

10 Semioticul și Semantical

Cel care probabil a sugerat lui Paul Ricoeur această radicală modificare de optică este lingvistul francez Emile Benveniste. În *Problèmes de linguistique générale* (și, mai ales, în volumul al doilea, Gallimard, 1974), el

disocia în limbă două domenii și două feluri de operații, după cum ne referim la cuvânt și, respectiv, la frază : „...Trebuie să trasăm o linie capabilă să departajeze două specii și două domenii ale sensului și ale formei, în ciuda faptului că — iată încă unul din paradoxurile limbajului — exact același element se află și de o parte și de cealaltă a acestei linii, posedînd însă fiecare un statut propriu. Limba cunoaște două maniere de a fi limbă în sens și în formă. Am definit-o deja pe prima : limba ca *semiotică* ; e necesar s-o justificăm pe a doua, pe care o vom numi limba ca *semantică*“ (II, p. 224). Ideea lui Benveniste sugerează că existența acestor două cîmpuri introduce în faptele de limbă o *dicontinuitate* ; nu mai avem, între cuvînt și frază, similaritățile care au reținut pe Saussure și pe emulii săi și care au creat atîtea confuzii. Dar să urmărim mai îndeaproape clasificarea lui Benveniste.

↳ Domeniul semioticului este domeniul cuvîntului. Unitatea de bază este, în acesta, semnul lingvistic, care are un sens și o formă proprie. Sensul constă în capacitatea semnului de a se integra în unități de ordin superior iar forma, în capacitatea lui de a se disocia în constituenți de ordin inferior (aceste definiții se află deja în primul volum al *Problemelor*, Gallimard, 1966, p. 127). Altfel spus, sensul unui cuvînt este noțiunea pe care o implică limba ca ansamblu de procedee de comunicare înțelese de către un ansamblu de vorbitori. Forma, la rîndul ei, este fie materia elementelor de limbă, cînd sensul a fost pus în paranteză, fie aranjamentul acestora. La nivel semiotic, problema esențială a limbii este aceea a semnificării. Faptul de a semnifica nu vrea să însemne altceva decît că semnificarea este ființa însăși a limbii. O limbă care nu semnifică nu este nimic. Semnificarea pretinde existența semnelor : și orice semn intră în relație cu alte semne (și nu cu lucrul denotat de el), avînd o valoare generică și conceptuală și admițînd opoziții de tip binar. Semiotic este sinonim cu intralingvistic și paradigmatic.

↳ Domeniul semanticului este domeniul frazei. Unitatea de bază este semantică, ceea ce ne conduce în sfera limbajului în uz și în act, mediînd între om și om și între om și lume. Emile Benveniste scrie : „În trecerea de la

semiotic la semantic se schimbă radical perspectiva : toate noțiunile pe care le-am discutat revin în atenția noastră, dar *altele*, și aflate în raporturi noi. Semioticul se caracterizează ca o proprietate intrinsecă a limbii, semanticul rezultă dintr-o activitate a vorbitorului care pune limba la treabă. Semnul semiotic are o existență în sine, bazată pe realitatea limbii ; dar el nu comportă aplicații particulare. Fraza, expresie a semanticului, nu este decît particulară ; cu fraza, avem de-a face cu lucruri din afara limbii ; și în vreme ce semnul are ca parte constituentă semnificatul, care îi este inerent, sensul frazei implică referința la situația discursului și la atitudinea vorbitorului“ (II, p. 225). În aceste condiții, sensul și forma primesc valori deosebite în cuvînt și, respectiv, în frază. Sensul semiotic fiind paradigmatic, acela semantic este sintagmatic : pe de o parte, substituie, pe de alta, conexiune. „Plecăm de la principiul — precizează Benveniste (II, p. 226) — că sensul unei fraze este altceva decît sensul cuvintelor care o alcătuiesc“. Semnul semiotic (cuvîntul) avînd doar sens, fraza are referent („starea de lucruri“ care o provoacă), ceea ce face ca o frază să nu fie niciodată aceeași, ea existînd doar pe durata rostirii, ca un eveniment volatilizabil (*évanouissant*). (Sensul) unui cuvînt în frază constă în aceea că el se integrează într-o sintagmă particulară și are o funcție propozițională. Forma frazei este, spre deosebire de a cuvîntului, imprecisă ca dimensiune. Prin natura ei, fraza nu poate fi considerată o clasă formală, alcătuită din unități, numite eventual frazeme, așa cum cuvîntul, care este o clasă formală, se alcătuiește din foneme. Esențialmente, fraza este un predicat iar realizarea ei practică este ilimitată. Frazemele, dacă le-am putea izola, nu s-ar opune unele altora, ca fenomene, ci s-ar înălța. Nefiind o clasă formală, fraza nu e în stare să se integreze, asemenea cuvîntului, în unități de ordin superior : un discurs conține mai multe fraze consecutive relativ independente. „Fraza — conchide Benveniste (I, p. 130) — creație nesfîrșită, varietate fără umite, este viața însăși a limbajului în acțiune“.

De aici decurge o consecință foarte importantă : semnul (cuvîntul) și predicatul (fraza) epuizează posibilită-

tile de exprimare ale limbii; cel dintâi ca *ființă* a ei, cel de al doilea ca *viață* a ei. Să-l cităm încă o dată pe Benveniste : „Sfera noastră de preocupări este limbajul obișnuit, comun, cu excluderea expresă a limbajului poetic, care-și are legile și funcțiile proprii“ (II, p. 228). Unde vom situa, în acest caz, poeticul ? Să revedem edificiul limbii așa cum îi apare lingvistului francez : „La bază se află sistemul semiotic, organizator al sensului conform criteriului semnificației, fiecare dintre semne avînd o denotație conceptuală și incluzînd într-o subunitate ansamblul constituentilor lui paradigmatici. Pe această temelie semiotică, limba-discurs își clădește semantica proprie, care este o semnificare a intenționatului (*intenté*) produsă prin sintagmatizarea cuvintelor, în care orice lucru nu reține decît o unică parte din valoarea pe care a avut-o ca semn“ (II, p. 229).

Este evident că, deși lingvistic, „enunțul“ poetic nu-și află locul la nici unul dintre aceste două etaje ale limbii. Am admis, ca ipoteză empirică, faptul că poemul nu pare construit în vederea unei funcționări normale a semnelor lingvistice, că el se comportă ca și cum ar urmări să perturbe și, la limită, să blocheze procesul de comunicare cu ajutorul limbii. Ar fi totuși absurd ca poemul, a cărui formă a fost de atîtea ori descrisă, să nu aibă nici un înțeles. Chiar dacă înțelesul poetic ridică enorme dificultăți teoretice, nu putem evita să ne punem problema lui. „De cîte ori n-am fost tentați — observă Benveniste (II, p. 224) — să ocolim, să ignorăm sau să expulzăm sensul. Dar, orice am face, acest cap de meduză ne cade neconținut sub ochi, în miezul limbii, fascinîndu-i pe aceia care-l privesc.“ Dacă poeticul nu se lasă de de-a-ntregul prins în plasa de forme și de sensuri pe care o subîntinde limba, aceasta nu înseamnă că el nu are formă și sens. Felul în care a procedat Benveniste spre a deosebi cuvîntul-semn de fraza-discurs ne sugerează o cale anumită de a defini poeticul : să încercăm deci să descoperim sensul și forma poetică la un etaj superior celor două etaje ale limbii, deși în strînsă legătură cu ele ; arătînd ceea ce este comun între poetic, pe de o parte, și semiotic și semantic, pe de alta, precum și discontinuitatea

care-l separă de ele; pe scurt, determinînd originalitatea, de alt ordin, a poeziei, care posedă legi și operații specifice.

11

Poeticul

Voi începe prin a propune o clasificare și o terminologie, pe cît de simple, pe atît de utile. De cîte ori avem de-a face cu un limbaj, avem de-a face cu patru „straturi“ obligatorii în care se dispun componentele lui: o materie (sau o substanță), o formă (sau o structură), un conținut (sau un sens) și o funcție (sau o semnificație). Nu are nici o importanță dacă optăm pentru una sau pentru alta din aceste serii terminologice: în fond, ele sînt sinonime.

Materia luată în sine, este neutră sau indiferentă, simplu repertoriu de elemente fizice care pot sluji în principiu mai multor scopuri. De îndată ce un anumit scop este pus în fața ei, intervine un criteriu formal, o ordine sau un număr de aranjamente posibile, pe care-l putem numi formă. Dar, acolo unde este formă, este și conținut: structura generează spontan un sens intrinsec. În sfîrșit, raporturile dintre formă și conținutul ei dezvoltă o funcție de comunicare. Această „trecere“ de la un strat la altul este similară în toate limbajele naturale și convenționale și la toate nivelele lor (cuvînt, frază, discurs poetic).

Materia cuvîntului constă într-un anumit număr de fenomene, mai mult sau mai puțin diferite de la o limbă la alta, dar incapabile în ele înseși să ne „spună“ ceva. Ca s-o facă, fonemele trebuie să conlucreze prin intermediul unor operații particulare, să devină niște secvențe verbale stabile, pe care le numim lexeme. Un lexem este o asociere de foneme care are un conținut. Acest conținut nu este un obiect, un aspect al lumii, ci un concept sau o noțiune, un „abstract“ de realitate, o etichetă pen-

tru varietatea obiectelor cuprinse în ea. Între semnifican-
tul verbal (secvența fonematică) și semnificatul concep-
tural, raportul este arbitrar, așa cum a remarcat Saussure,
în măsura în care nimic nu obligă secvența respectivă
de foneme să exprime un anumit concept și nu altul (mai
bine zis, nu e obligatoriu ca un concept să prefere cutare
alcătuire verbală), în afară de evoluția istorică a limbii ;
dar dacă toate cuvintele dintr-o limbă naturală sînt re-
zultatul evoluției istorice a limbii cu pricina, noi nu pu-
tem ști cum și din ce motive ele au căpătat forma inițială
din care provine cea actuală. E posibil ca un cuvînt să fi
fost, în prima clipă, motivat în raport cu denotatul lui și
să fi devenit arbitrar cu timpul, prin modificări succesive
de rostire a sunetelor sau de alt fel ; dar n-avem dovezi
suficiente ca să afirmăm că toate cuvintele au parcurs
acest drum. Unitatea formală care este cuvîntul are va-
loare de semn și posedă o funcție sau, în alți termeni,
semnifică. Semnificația este „înțelesul“ secvenței verbale
alcătuite din foneme. *Un cuvînt este un semn care ex-*
primă lumea în termeni de concept. Cu ajutorul morfolo-
giei, toate cuvintele unei limbi se constituie în paradigme
complexe, bazate pe opoziții, după cum a remarcat Ben-
veniste, care a examinat această proprietate a semnelor
lingvistice de a intra în relație cu alte semne lingvistice
și nicidecum cu conceptele pe care le denotează, în ca-
drul aceluși domeniu al limbii pe care el l-a botezat se-
miotică. Există discipline speciale ale lingvisticii care se
ocupă de aceste straturi ale cuvîntului : fonologia, lexi-
cografia, morfologia și semiotica (identică la alți cercetă-
tori, care nu împărtășesc schema lui Benveniste, cu se-
mantica).

Nivelul următor este fraza. Autorul *Problemele de
lingvistică generală* a semnalat că între cuvînt și frază in-
tervine, pe lîngă unele similarități, o „ruptură“. Materia
frazei sînt lexemele, care însă, spre a deveni utile la
acest al doilea etaj al limbii, trebuie să capete o formă
proprie : structura frazei este de natură sintactică, ceea
ce vrea să spună două lucruri : că o frază este, formal,
o succesiune sau o conexiune de cuvinte și, apoi, că ea
este, fundamental, un predicat, o determinare sau o atri-
buire. Asemănarea dintre nivelul cuvîntului și acela al

frazei constă în faptul că, așa cum cuvîntul reprezintă o unitate și în același timp un element al ordinului semiotic (Benveniste, II, p. 219), tot astfel și fraza reprezintă o unitate și un element de ordin semantic. O frază este un enunț predicativ. Dar similaritatea este „ruptă”, cînd constatăm că fraza, spre deosebire de cuvînt, este imprecisă și instabilă formal; în plus, ea nu implică relații binare paradigmatiche, ci relații sintagmatice, este o înlănțuire de semne și nu o integrare de foneme (cum era cuvîntul). Benveniste notează că fraza e nedecompozabilă, în sensul că nu comportă frazeme identificabile, adică subunități de tipul fonemelor. Putem totuși preciza că, în ciuda evidenței acestei deosebiri, fraza are totuși o materie, care sînt lexemele (cuvintele). Ca predicat, fraza are un conținut propriu și anume un referent. Aici apare o nouă discontinuitate între nivelele limbii: cuvîntul fiind intralingvistic, fraza este translingvistică: ea referă la o situație și la un locutor deopotrivă de reali. Spre deosebire de cuvînt, care e dat de către limbă, fraza este o ocurență, un eveniment, o construcție datorată activității vorbitorilor în procesul de comunicare. *O frază este un act predicativ care exprimă lumea în termeni de referent.* Funcția frazei este referențială, manifestare a referentului real prin intermediul unui enunț. Abia cu fraza spunem ceva despre lume, „traducem” deci noțiunile abstracte furnizate de cuvinte în propoziții concrete. Cu fraza, afirmă Benveniste, este atins pragul superior al limbii, dincolo de ea, putem avea asociații de fraze, care însă nu vădesc nici o funcție integratoare.

Poeticul se situează la confiniile limbii. Prelungind ideea lingvistului francez, voi spune că între limbă și poezie apare o nouă discontinuitate, care face, uneori, ca aceleași elemente să pară, privite din perspectivă diferită, altele. *Materia poeziei* nu este nici cuvîntul, nici fraza, ci limba ca atare. Nu doar din rațiuni de simetrie afirm acest lucru, dar și pentru că socotesc că majoritatea poeticilor au greșit, fie, de obicei, prin reducerea poeticului la cuvînt, fie, mai rar, prin identificarea lui cu enunțul frazeologic. Ca materie, limba nu este mai caracteristică pentru poezie decît sînt fonemele

pentru cuvînt sau lexemele pentru frază : pur și simplu unele nu pot exista în absența celorlalte.

Poezia începe cu o structurare a materiei ei lingvistice, care comportă două operații specifice : o anumită „descompunere“ a elementelor de limbă și subordonarea la un „gen“ (cf. între alții Paul Ricoeur, op. cit., p. 343). Această formă a poemului nu trebuie confundată nici cu un semnificant verbal și nici cu un enunț sintactic. Așa cum am arătat de mai multe ori, deși operăm cu noțiuni asemănătoare, ele trebuie considerate dintr-un unghi diferit. Poemul nu e un semn (sau un macrosemn) și nu aparține domeniului numit de Benveniste semiotică : forma și conținutul lui ascultă de reguli sensibile diferite de ale cuvîntului. Caracterul paradigmatic al textului poetic (definit de Riffaterre) este unul sui-generis și insuficient spre a comite respectiva identificare ; ar fi să ignorăm anomaliile frapante pe care poemul le invederează în raport cu semnul. În același fel abordînd lucrurile, nu e corect nici să ne referim la forma poemului ca la o sintaxă : ea este o sintaxă sui-generis, o prozodie. Prozodia este o fonologie și o sintaxă ritmică în care criteriul principal nu este de natură strict lingvistică, ci literară. Aceasta face ca poemul să se comporte ca o unitate formală de tip particular, ca un „text“ : care nu e la fel de stabil ca semnul, dar nici la fel de labil ca fraza. Remarcăm că o parte din proprietățile poeziei sînt comune cu proprietățile cuvîntului și altă parte cu ale frazei. În orice caz, poezia evidențiază cu multă claritate acele trăsături ale discursului pe care Paul Ricoeur le înfățișează în legătură cu metafora, ca pe rezultatul unei interacțiuni care operează în interiorul a șase cupluri (op. cit. p. 115 și urm.) : eveniment-sens (orice discurs se produce ca eveniment și se lasă înțeles ca sens) ; funcție de identificare-funcție de predicție ; locuționar-ilocuționar ; sens-referință ; referință la realitate-referință la locutor ; paradigmatic-sintagmatic. Ricoeur nu are în vedere problema specială a poeziei, dar respectivele interacțiuni, surprinse de el în sfera limbajului uzual, sînt cu atît mai izbitoare în sfera poeticului. Nu pot intra în toate detaliile acestei delicate discuții, dar trebuie să menționez că textul poetic se

lasă definit doar prin prisma jocului foarte complex dintre elemente care aparțin, unele, domeniului semiotic al cuvintului, și, altele, domeniului semantic al frazei; și, totodată, ceea ce reprezintă un lucru nou, prin prisma jocului dintre textul poetic și alte texte poetice. Intertextualitatea, necunoscută limbii, conține un indiciu irefutabil că „descompunerea” elementelor dintr-un text poetic urmează de aproape regulile subordonării lui față de un gen literar sau față de literatură ca ansamblu particular de concepte și convenții specifice.

Mergînd mai departe cu paralelismul acesta relativ, ar trebui să descoperim un conținut al poemului, produs de însăși forma lui prozodică și intertextuală. Acest conținut nu poate fi (fără să recădem în planul limbii) nici un semnificat, ca acela al cuvintului, nici un referent, ca acela al frazei. A fost numit, uneori, conotat, pentru că limbajul poetic a fost simțit ca un limbaj de gradul al doilea, fiind constituit de limbă, care este o materie ce posedă semnificați și referenți. Paul Ricoeur a recomandat o cale sugestivă de a stabili referentul metaforei, împotriva tuturor celor care (numeroși și importanți : Umberto Eco, bunăoară) au negat că metafora ar avea unul. El a vorbit de referent suspendat sau dublat și a afirmat că referința metaforei „constă în esență din a face să corespundă metaforizării sensului o metaforizare a referentului” (op. cit., p. 355). Bazîndu-se pe un studiu al lui Nelson Goodman (*Language of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, 1968, apud Ricoeur, p. 356 și urm.), Ricoeur a desfășurat următorul „lanț” terminologic : referință inversată-exemplificare-posesie literală a unui predicat-expresie ca posesie metaforică de predicate non-verbale. Luînd cazul unui tablou în care culoarea cenușie pare să indice tristețea, autorul *Metaforei vii* scrie : „A poseda cenușiul, pentru o figură pictată, este tot una cu a spune că el este un exemplu de cenușiu ; dar a spune că acesta este un exemplu de cenușiu înseamnă a spune că cenușiul se aplică la... aceasta, deci denotează ceva. Relația de denotație este

inversată : tabloul denotă ceea ce descrie ; dar culoarea cenușie este denotată de predicatul cenușiu. Dacă deci a poseda înseamnă a exemplifica, posesia nu diferă de referință decât prin direcția sa..." (op. cit., p. 361). Într-o exprimare mai nesofisticată, aceasta revine la a afirma, aparent tautologic, că poemul are un referent „poetizat“ : așa cum și metafora are unul „metaforizat“ : acest referent la naștere, pe de o parte, din suspendarea celui real, fiind el însuși imaginar : poemul trimite la o stare de lucruri, ca și fraza, dar care nu e niciodată identificabilă în realitate ; pe de altă parte, referentul poemului rezultă din dedublarea celui real, fiindcă nu trimite nemijlocit la un locutor (poetul), ci la persoana gramaticală care, în poezie, spune eu (sau lasă să se creadă acest lucru). Conținutul poemului este așadar „lumea“ sau „universul“ lui : o lume sau un univers de gradul doi, imaginare sau fictive.

În sfârșit, trebuie să găsim în poezie și o funcție, similară cu semnificatia, la nivelul semnului, și cu referința, la nivelul frazei. Voi numi această funcție expresie. Dau termenului o accepție complet diferită atât de aceea curentă, cât și de aceea care ar corespunde unei poetici a expresivității. Nu poate fi vorba nici o de accepție hjelmsleviană, deși, ca și autorul *Prolegomenelor*, am distribuit elementele limbajului în patru straturi și am recurs uneori la aceiași termeni. Expresia este, conform schemei mele, funcția poetică, adică faptul că un poem este unul și același lucru cu producerea unei entități singulare, a unui text unic și irepetabil. Ceea ce conduce la această unicitate este, aparent paradoxal, tocmai structura prozodică și intertextuală a poemului, care aparține totdeauna unui gen, fiind însă un specimen, o ocurență, care apare o singură dată. Expresia poemului nu este referențială, așa cum este sensul frazei. Dar — și insist asupra ideii — ea nu este nici nonreferențială. Mai bine ar fi s-o socotim autoreferențială, cum a indicat Jakobson, în măsura în care pune în evidență lumea ca limbaj. Starea de lucruri la care se referă

expresia și prin intermediul căreia dă naștere lumii proprii poeziei este limba : poezia nu imită lumea reală, ci creează o lume în termeni de limbaj. Expresia reintroduce, astfel, referința în poezie (chiar dacă este una fictivă) și ne îngăduie să luăm în considerare problema adevărului poetic, pe care poeticile moderne tind să o excludă în principiu. Se înțelege că pretenția dintotdeauna a poezilor de a deține adevărul nu ne mai apare ca un abuz : doar că acest adevăr nu este acela al limbii întrebuintate de poeți, ci unul al textului poetic, al acelei conlucrări dintre o formă prozodică și intertextuală și un conținut imaginar, capabilă să producă expresie poetică, adică un mod prin care lumea devine limbaj.

12

Scurtă recapitulare

Să recapitulăm pe scurt. Domeniul poeticului (diferit și de acela semiotic și de acela semantic) este un text, o unitate formală de sine stătătoare, care poartă un conținut imaginar și dă naștere unei expresii. Distingem în el (și mă voi ocupa pe rând de fiecare) următoarele componente : forma textului, pe care am definit-o, pe de o parte, drept o ordine anumită a limbii (prozodia), iar pe de alta, drept o relație între structuri asemănătoare, relație de subordonare față de un gen (intertextualitatea); conținutul textului, adică universul lui intrinsec și fictiv, inexistent înaintea și în afara formei proprii, prozodice și intertextuale; în fine, expresia, care este funcția textului, ceea ce face din el un poem concret, singular și nerepetabil, manifestare a adevărului particular al poetului. O imagine clară și coerentă a structurilor de adâncime și a celor de suprafață, a edificiului cu mai multe etaje care este poezia; am încercat să surprind în tabloul de pe pagina alăturată :

LIMBA		POEZIA	
Domeniul semioticului		Domeniul poeticului	
CUVINTUL		POEMUL	
Materie : foneme		Materie : limbaj	
Formă : semnificant real		Formă : — prozo- die și intertextualitate	
Conținut : semnificat conceptual		Conținut : referent fictiv	
Paradigmă		Paradigmă	
Semn		Text	
Sintagmă		Predicat	
Materie : lexeme		Materie : lexeme	
Formă : enunț sin- tactic		Formă : enunț sin- tactic	
Conținut : referent real		Conținut : referent real	
Funcție : semnificație		Funcție : expresie	
Structură de adîncime		Structură de suprafață	
STRATURII			

Ordinea capitolelor care urmează poate fi „citită“ pe coloana din dreapta a tabloului, de sus în jos ; nu va lipsi decât materia (limbajul), de care a fost mereu vorba pînă acum ; mă voi ocupa de prozodie, intertextualitate, conținut și expresie.

13

Prozodie

E de la sine înțeles că nu voi discuta, în acest capitol, decât acele aspecte ale prozodiei care fac din ea o „formă“ a poeziei, garantîndu-i o evidență specifică, și nicidecum ansamblul problemelor legate de versificație. Și nici chiar pe acestea toate. Mă voi limita la ritm, a cărui importanță nu mai trebuie dovedită. Voi încerca să răspund la două întrebări principale. Mai întii, la aceea dacă există o certitudine prozodică, în condițiile varietății limbilor și culturilor lumii, capabilă să fie sesizată de un cititor care n-are acces direct decât la foarte puține dintre ele. Apoi, la întrebarea dacă, date fiind schimbările survenite în prozodie în decursul vremii și mai ales tendința „eliberării“ poeziei de constrîngerii, în epoca noastră, putem vorbi de o universală obligație formală sau numai de una accidentală și la care poeții au putut, în unele împrejurări, să renunțe.

Referitor la întiiul aspect, Ezra Pound scrie : „Au existat o tradiție poetică babiloniană și una hitită despre care nu știu aproape nimic. Știu că zeul Mithra era adorat cu ajutorul unui pur aranjament de vocale. Știu că se făceau versuri în Egipt și în China, bănuim că se făceau și în Uruk. Există o metrică japoneză pe care n-o pot sesiza și există cu siguranță una aglutinantă care întrece capacitatea mea de înțelegere“. (*Au coeur du travail poétique*, L'Herne, 1980, p. 103—104). Edgar Papu oferă în cartea lui despre *Evoluția și formele genului liric* (Editura Tineretului, 1968) cîteva mostre de poezie

arhaică sincretică și care, semănând cu o liturghie de un fel anume, posedă puține din mărcile în funcție de care identificăm de obicei poemul. Obținerea evidenței formale a poeziei nu rezidă totdeauna într-o decizie lăsată de text la latitudinea cititorului : nu e de ajuns că noi vrem să considerăm poezie o liturghie arhaică, întretesută cu factori religioși, morali, filosofici și practici ; se prea poate ca, procedind așa, să-i alterăm de fapt caracterul original, ceea ce face ca lectura noastră să nu aibă decît o valoare relativă. Dacă M. Riffaterre are dreptate să observe că lectura poeziei comportă două momente calitativ deosebite, deși inseparabile — unul euristic, prin care sesizăm înțelesul natural al cuvintelor, și unul hermeneutic, prin care textul e perceput ca o „variație sau modulație a unei unice structuri continui“ (op. cit. p. 17), singura în stare să-i constituie semnificația poetică — atunci textele redactate în alte coduri prozodice decît al nostru nū ni se impun cu evidență drept poetice.

Aceste cazuri sînt extreme și, practic, destul de rare. Există însă altele, mult mai frecvente, în care sesizarea efectului prozodic este posibilă numai parțial și după ce au fost depășite obstacole serioase. Este mai ales situația poeziei care își pierde, prin traducere sau prin adaptare, o parte din elementele necesare identificării „formeii“ ei. Nu mă refer la dificultățile legate, în sens strict, de trecerea de la o limbă la alta, ci de acelea legate de schimbarea codului prozodic. Europeanii cunosc de multă vreme acele poezii chineze și japoneze numite *haiku*, sub forma unor scurte texte de numai trei versuri. Dar, în original, aceste texte presupun și un număr fix de silabe : 17. E greu de crezut că renunțarea la una din cele două mărci formale ale *haiku*-ului reprezintă doar o pierdere neglijabilă. Alt exemplu : în vechea poezie persană, foarte riguros codificată prozodic și stilistic, „clișeele se supun principiului Unității“, natura fiind evocată ea însăși ca o „scriere cifrată“, în care fiecărei „lumi“ îi corespund o literă și o cifră anume, așa încît adevărul, binele, sufletul sau fizicul sînt notate totdeauna cu aceeași literă din alfabet și posedă aceeași valoare numerică : „Gura iubitei poate fi asemuită cu litera

mim, dar *mim* este în același timp hieroglifa Creației ; buclele și părul ei seamănă cu litera *gim*, dar *gim* e simbolul sufletului“ (Grete Tartler, în prefața antologiei *Primii poeți persani*, Univers, 1983). Poezia europeană a folosit și ea caligrame sau grafeme menite a „spatializa“ textul. Rămîne totuși întrebarea dacă noi, neavînd reprezentarea grafică a literelor arabe, intuim suficient de corect forma poeziilor lui Rudaki. Ca să nu mai spun că poezia persană recurge la alternări ritmice și la grupări de silabe cu neputință de reprodus. Situația este oarecum aceeași cînd traducem versurile latine, al căror accent este calitativ. Ce mai înseamnă pentru un nevorbitor de latină scandarea ? Desigur, în astfel de împrejurări, nu se pune problema de a admite că există o evidență prozodică, fiindcă orice cititor cultivat își dă seama că structura poeziei se poate realiza în mai multe feluri ; e vorba de faptul că noi nu avem intuiția formei respective ci, cel mult, ideea ei generală.

Să ne întoarcem la poezia europeană, al cărei cod ne este familiar. Chiar și în acest caz se ridică unele dificultăți, căci universalitatea regulilor e departe de a fi indiscutabilă. Timp de secole, poezia europeană a fost guvernată de un sistem precis și complex de reguli metrice și de unul, nu mai puțin strict, de figuri de sens. Prozodia a făcut, în toată această perioadă, pandant Retoricii. Granița care separă Retorica de Antiretorică, dacă acceptăm împărțirea lui Genette, la care m-am mai referit, trece prin vecinătatea celeilalte granițe, care desparte poezia în vers regulat de poezia în vers liber. Sistemul retoric și sistemul metric s-au prăbușit amîndouă, cum se știe, pe la sfîrșitul romantismului, din cauze probabil diferite și de care mă voi ocupa în alt capitol al cărții. Această împrejurare a pus capăt unei ordini foarte stabile și foarte clare în aprecierea naturii poeziei și a determinat o îndoită schimbare de criteriu. Poeticile moderne s-au născut tocmai din necesitatea descoperirii unui nou criteriu, atunci cînd nu s-a mai dovedit eficientă opoziția dintre *vers* (înțeles atît ca succesiune regulată de silabe, cît și ca un mod esențial figurat de exprimare) și *proză* (înțeleasă, la rîndul ei, ca o formă neregulată și esențial nefigurată de limbaj).

În adîncul acestei opoziții observăm un fapt deosebit de important și anume acela că poezia, ca limbaj normal și oblic, s-a opus multă vreme prozei, ca limbaj normal și direct, în virtutea unui principiu de echivalență. Păreră cea mai răspîdită în epoca veche a fost aceea că poezia exprimă același lucru ca și proza, dar într-un mod diferit : se presupunea că e de ajuns să renunțăm la constrîngerile prozodice și să descifrăm figurile pentru a obține o „traducere“ perfectă a poeziei în proză. Fapt e că o asemenea încercare avea mari sorti de izbîndă dacă era aplicată unei fabule și chiar unei poezii lirice tradiționale. Abia declinul versificației și al retoricii a scos la iveală particularitatea limbajului poetic pe care modernii o consideră hotărîtoare : intrăduciibilitatea în proză. Acest nou principiu, de neechivalență, nu a devenit pur și simplu dominant în secolul XX, dar ne-a obligat să recitim întreaga poezie anterioară ca pe una ce nu poate fi redusă la proză ; a fost nevoie să se găsească un alt mijloc de a concepe (și defini) poeticul.

Am reamintit aceste lucruri, îndeobște cunoscute, și la care voi reveni dintr-o perspectivă istorică în partea a doua a eseului, ca să arăt că modificarea interpretării fonice și prozodice a poeziei poate atrage o schimbare a criticului poeticului. Există numeroase mărturii că părăsirea regulilor clasice de versificație a creat un fel de criză a poeziei înseși, care s-a trezit privată de unul din mijloacele cele mai sigure de a se autoidentifica. Numai cînd și-a creat o compensație suficientă, a ieșit poezia din această criză.

Înainte de a descrie acest proces, aș vrea să reiau cea de a doua întrebare de la care am pornit. Mi se pare a nu exista îndoială că, schimbîndu-se în timp, și uneori în chip radical, prozodia nu este un factor facultativ în poezie, ci unul constitutiv, o „formă“ inevitabilă. „Prözodia este articularea sonorității integrale a unui poem“, scrie Ezra Pound (op. cit., p. 424). Iar Valéry : „...Versurile, aceste discursuri atît de diferite de discursurile obișnuite, care sînt bizar ordonate și nu răspund nici unei necesități decît poate aceleia pe care și-o creează ele înseși“ (*Cahiers*, CNRS, XI, p. 1324). Nu e întîmplător

că formaliştili ruşi, care au inovat cel mai mult în materie de interpretare a poeticului, s-au arătat interesaţi de prozodie. Un articol al lui O. M. Brik despre *Ritm și sintaxă (Ce este literatura? Școala formală rusă, Univers, 1983)* susține ideea că „toate epocile cunosc două atitudini posibile față de poezie : unii poeți reliefează aspectul ritmic, alții pun accentul pe aspectul semantic“ (p. 126). Pușkin pretindea că Derjavin exagerase exigențele ritmice, Nekrasov remarcă aceeași exagerare la Pușkin, pentru ca simboliştili să-i reproșez lui Nekrasov exagerarea contrară. O. M. Brik conchide : „Versul se supune nu numai legilor sintaxei, ci și acelorale sintaxei ritmice... Această coexistență a două legi care acționează asupra acelorăși cuvinte constituie particularitatea distinctivă a limbii poetice“ (p. 128). La rîndul lui, I. Funeriu (în *Versificația românească, Facla, 1980*) consideră că limbajul poetic tradițional este dublu determinat, intenției stilistice trebuind să-i adăugăm una prozodică. Dar oare această din urmă *necessitas metrica* lipsește din poezia modernă? După părerea mea, nu lipsește, dar apare prin jocul unor alte procedee decît în poezia clasică.

Toți cercetătorii au subliniat relația strînsă dintre ritm și poezie. E destul să amintesc de opinia futuriștilor ruși, citată de O. M. Brik în articolul său, conform căreia poetul nu-și gîndește poemul mai întîi în proză, căutînd apoi cadența potrivită, ci, din contra, el posedă inițial „imaginea nedefinită a unui complex liric înzestrat cu funcție fonică și ritmică, și numai după aceea articulează această structură tradițională în cuvinte cu înțeles“ (ibid.). Altfel spus, poetul ar avea în minte o structură ritmică și nicidecum o informație lingvistică pe care ar dori s-o transmită. Din acest unghi, ritmul nu apare ca un element adăugat comunicării prozaice, ci ca unul constitutiv poeziei, o marcă specifică și o sursă de plăcere estetică. O structură ritmică poate fi adesea memorabilă în ea însăși și se poate conserva independent de calitatea și de înțelesul versurilor. G. Călinescu a semnalat acest fenomen la Bolintineanu. El a comparat calvacada din *Mihnea și Baba* cu o „orchestrație de tipul Berlioz“, afirmînd că autorul este „întîiul versificator

român cu intuiția valorilor acustice ale cuvîntului, care caută cuvîntul pentru ceea ce sugerează dincolo de marginile lui noționale și face din vers o singură arie“ (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. II, Minerva, 1982, p. 237, 239). Deși s-a observat adesea că ritmul există pretutindeni în natură, el trebuie totuși socotit în poezie ca un factor artificial. Noi nu ne exprimăm ritmic în toate ocaziile. Dovada o găsim în aceea că proza (și în general limba naturală) fiind poliritmică, poezia presupune de obicei o anumită regularitate. Această regularitate nu înseamnă că putem reduce versul la ritm. O. M. Brik consideră că versul este motivat atît semantic, cît și ritmic: „Lipsind versul de valoarea lui semantică, l-am rupe de suportul lingvistic și l-am transforma în element muzical... Și invers: schimbînd cuvîntele, putem lipsi versul de trăsăturile sale poetice, obținînd o frază cu caracter de limbă vorbită“ (op. cit., p. 130). Esențial ar fi așadar echilibrul care se stabilește, în poezie, între sintaxa limbii și sintaxa ritmică, și nu absența celei dintîi sau arbitrariul celei din urmă. I. Funeriu a atras atenția că sintaxa ritmică nu trebuie considerată ca o siluire a normei ortoepice, prin repetarea mecanică a accentului, ci doar ca o regularitate care pretinde accentuarea numai a anumitor silabe. Trohaicul, de pildă, este ritmul rezultat din accentuarea silabelor impare: necesar nu este ca toate silabele impare să primească accent, ci doar ca toate accentele să cadă pe astfel de silabe. Cînd cuvîntul permite mai multe accente, poetul operează substituiri ritmice iar abaterile de la rostire, ivite din diverse pricini, sînt de obicei redresate în cuprinsul aceluiași vers. Mi se pare justă și concluzia lui J. Hrabák (*Introducere în teoria versificației*, ediție românească, Univers, 1985, p. 27): „Intonația versului este dată de însași forma lui, în vreme ce înfonația prozei este dată de construcția frazei“. Există deci o așteptare, un impuls metric, care face ca o secvență verbală să fie simțită ca vers.

Cea mai extinsă și mai temeinică cercetare a acestei probleme o găsim în studiul lui Mihai Dinu intitulat *Ritm și rimă în poezia românească* (Cartea Românească, 1986). Autorul a formalizat cu mijloace matematice rit-

mul și rima. Ne interesează aici doar acele constatări ale sale care introduc mai multă rigoare în chestiunile respective. După părerea autorului, nici teoria „idealistă”, care consideră ritmul ca o realitate abstractă și exterioară expresiei lingvistice, nici teoria „materialistă”, care vede în el o ordonare a cuvintelor limbii, nu sînt pe de-a-ntregul acceptabile. Îmbrățișează în consecință teza „dualistă” conform căreia ritmul este deopotrivă o necesitate abstractă și o adecvare la realitatea intrinsecă a unei limbi date. Ar exista mai multe „nivele” la care trebuie abordată problema ritmului. La cel mai înalt, textul poetic ni se înfățișează ca nedecompozabil, ca un „fapt de conștiință și de sensibilitate indivizibil, în sinul căruia nu se pot opera disocieri” (p. 62 și urm.). Nivelul următor evidențiază două regularități: o succesiune temporală de unități și o asemănare formală a acestora. Abia la al treilea nivel, această regularitate dezvăluie o ritmicitate propriu-zisă, o periodicitate anumită, binară, ternară sau cuaternară, pe care Mihai Dinu o numește *arhetip ritmic*. Arhetipul generează la nivelul al patrulea *matricea* sau *prototipul* ritmic, valabil în principiu pentru toate poeziile de un fel anume. Poemul concret (nivelul al cincilea) cunoaște doar variante — rezultate din transformări precise — ale acestei „transcendențe” ritmice, în funcție de materialul lingvistic particular cu care operează. În fine, al șaselea nivel este acela al imanenței textului, al cuvintelor care-l compun. Această organizare piramidală îngăduie rezolvarea multor probleme litigioase legate de ritm și îndeosebi explicarea amestecului de regularitate și de excepție din aproape orice text poetic, care nu mai este totuși interpretat ca poliritmic, ceea ce ar face cu neputință distingerea poeziei de proză. Poliritmia e doar o aparență legată de nivelul al cincilea, în ordinea în care le-am enumerat, în vreme ce, la nivelul imediat anterior, se vedește cea mai perfectă regularitate. De asemenea, sînt lămurite existența piciorului metric (analizabil doar la nivelul al patrulea) sau definiția însăși a versului *, lăsată în sus-

* Versul este acea secvență verbală care se încheie cu cuvîntul purtător al ictusului forte, în timp ce ictusul comun imediat următor aparține în mod obligatoriu altul vers (p. 46—47).

pensie de majoritatea specialiștilor. M. Dinu reușește să determine și o lege precisă de succesiune. *

Ce concluzie se poate desprinde de aici? Poezia are în ritm cel mai de seamă aliat în statornicirea formei ei diferite de aceea a prozei sau a exprimării uzuale. Ritmul poetic este o necesitate artificială, o marcă specifică, pe care n-o întâlnim, decît accidental, în afara textului poetic. Această constatare ne-ar fi de ajuns, dacă nu s-ar ivi problema poeziei moderne, care pare a renunța la constrîngerile autoimpuse în aceea tradițională și a asculta de observația lui Pound: „Lucrul poate da naștere, din sînul său, unui ritm mai frumos decît acela al metrilor dinainte stabiliți“ (op. cit., p. 218). Cîm stau, cu adevărat, lucrurile e greu de spus atunci cînd versului clasic îi este preferat versul liber. Și, în primul rînd, ce înseamnă vers liber ?

Vladimir Streinu i-a consacrat un amplu studiu acum două decenii (*Versificația modernă*, EPL, 1966), în care deosebește în fapt trei categorii de versuri care nu respectă regulile tradiționale: versurile neregulate sau imperfecte (frecvente, de exemplu, în *La Fontaine*); versurile liberate, ale romanticilor; și versul liber modern. Cel din urmă este definit ca „rînduri de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sînt aplicate ad libitum“ (p. 22). Nu sînt însă deloc conșinș că versul liber este neprozodic. Cum l-am mai distinge de proză? Înainte de a căuta un criteriu formal, trebuie să precizez că însăși clasificarea lui Streinu mi se pare nesigură. Și ea nu ia în considerare toate elementele necesare care structurează poezia. Ritmul nu este unicul factor de reglare, chiar dacă rămîne cel mai important. Vers neregulat și vers liberat sînt noțiuni de mică utilitate. Dacă avem în vedere, pe lîngă

* Desemnînd prin $u_1, u_2 \dots u_n$ unitățile metrice constitutive, prin l_i lungimea unității u_i și prin a_i rangul, numărînd de la stînga la dreapta, condiția necesară și suficientă ca unitățile u_i și u_{i+1} să se succedă nemijlocit este ca numărul $(l_i - a_i + a_{i+1})$ ce reprezintă distanța dintre silabele lor accentuate să fie divizibil cu 2, 3 sau 4, după cum ritmul versului este binar, ternar sau cuaternar (p. 152).

ritm, măsura, rima și pauzele, putem alcătui o schemă intrucitva diferită de aceea a lui Streinu și mai lesne maniabilă. Avem două mari clase. Când sint respectate toate aceste patru condiții, putem vorbi de vers regulat sau clasic. Versul neregulat este rodul încălcării uneia dintre ele, și anume a măsurii; versul alb este acela fără rimă; cînd ritmul e variabil, dar pauza finală e marcată, putem vorbi de vers liber; în sfîrșit, în absența și a pauzei de după ictușul forte (sau chiar a acestuia), ne aflăm în fața poemului în proză Cea mai delicată definiție rămîne, neîndoielnic, aceea a variabilității ritmice. După trei sute de pagini de exemple și analize, Streinu ajunge la concluzia că versul liber „a fost în realitate o iluzie revoluționară“, el neposedînd „o definiție și o estetică proprie“ (p. 301). Concluzia mi se pare exagerată. Cum să evităm, totuși, teza lui M. Bordeianu (*Versificația românească*, Junimea, 1974) privitoare la poliritmie, care ne răpește și ultimul argument în favoarea caracterului prozodic al versului liber? O soluție matematică, totuși parțială, a descoperit Mihai Dinu. După părerea lui, versificația clasică românească a fost greșit condiționată de regularitatea revenirii ictușilor: e mai indicat să o definim în funcție de invariabilitatea modulului ritmic, care reprezintă „cel mai mare divizor comun al distanțelor dintre oricare două silabe accentuate ale versului și cunoaște numai trei valori posibile: 2 pentru ritmurile binare (trohaic, iambic), 3 pentru cele ternare (dactilic, amfibrahic, anapestic) și 4 pentru ritmurile cuaternare (peonic)“ (op. cit., p. 297). Prin laborioase calcule statistice, se poate ajunge la concluzii utile privind anumite dominante ritmice, în condițiile unei variații derutante a ritmului. Comparînd probabilitatea producerii unor ocurențe ritmice, în unele poezii de Eminescu, Arghezi și Ioan Alexandru, autorul notează, că, în vreme ce poetul *Freamătului de codru* respectă foarte riguros norma prozodică în vigoare în secolul trecut, Arghezi și Ioan Alexandru se abat de la ea. Într-un procent însă diferit: și care face ca „versurile ritmicește libere“ din *Duhovnicească* să fie „încă tributare cadențelor binare ce domină poezia noastră clasică“, în timp ce în *Ascensiunea* lui Ioan Ale-

xandru „ne întâlnim cu o versificație eliberată cu adevărat de cătușele subconștiente ale cadențelor clasice“ (p. 315). Mihai Dinu aduce în discuție și fragmente de proză : acela din *Amintirile* lui Creangă i se pare a conține „un fel de grad zero al unei scriituri total dezbrăate de prejudecăți sau obsesii ritmice“ (ibid). Nu e greu de sesizat faptul că analiza aceasta ne oferă un răspuns satisfăcător la întrebarea asupra evoluției versului de la norma strictă de odinioară la aparenta lipsă de normă din poezia contemporană, ajutându-ne să deosebim versul regulat de acela liber, dar ne lasă *sur notre soif* în ce privește puțința de a demarca versul liber de proză. Cred că dificultatea provine din neluarea în considerare decît a ritmului, ca și la Streinu, acolo unde intră de fapt în joc și alți factori (măsura, structura strofică etc.). Nu vreau să stărui, nefiind scopul meu lămurirea acestor spinoase chestiuni, așa că mai voi mărgini să conchid că, situat între versul regulat și proză, versul liber nu implică o destrămare a prozodiei. El presupune, contrar avizului lui Streinu, anumite norme prozodice, legate, bunăoară, de faptul că, recitat mai deseori decît citit, cel puțin la început, e perceptibil prin pauze în rostire, care-l marchează cu oarecare claritate. „Nu e inteligent să ignorăm faptul — notează Pound în același loc — că în Grecia, ca și în Provence, poezia și-a atins cele mai înalte calități ritmice în cursul acelor perioade în care arta versului și arta muzicii se aflau strîns unite, cînd exista o necesitate sau o urgență foarte precisă, inerentă cu tot ce producea poetul“. Versul liber nu e decît expresia slăbirii acestei urgențe. Prozodia clasică fiind una a urechii, el cîștigă teren atunci cînd poezia începe să fie citită cu voce tare. Versul liber reprezintă ecoul unei epoci de tranziție între o prozodie a auzului și una a văzului : reglat încă de sonorități muzicale, începe să se ajute de forme grafice. Nu prozodia ca atare dispăre, ci acel capitol istoric al ei care condiționa forma poetică de rostire, de sunet și de ureche. Reforma prozodică de la sfîrșitul veacului trecut, care a dat mai întii naștere versului liber, îi apare iluzorie lui Streinu tocmai fiindcă el refuză s-o lege de cea mai puternică tendință a poeziei moderne și anume aceea de a înceta treptat să

se mai caracterizeze exclusiv prin factori de temporalitate muzicală, preferându-le spațialitatea plastică.

Această tendință se vedește deja în simbolism (cu toată aplecarea lui spre muzicalitate) și devine perfect clară în futurism, în dadaism și în celelalte școli poetice de avangardă, triumfând în *visual poetry* și în letrism. O nouă accepție a prozodicului este acum posibilă. Și nu ne mai apare deloc paradoxal faptul că ea s-a făurit în poezia simboलिष्टilor, cu toată predilecția lor pentru esența muzicală a lirismului : semnul unor timpuri literare noi îi cucerise și pe ei. Din Verlaine, Streinu citează numeroase versuri libere. Dar cel mai radical este Mallarmé, care în bizarul lui poem din 1897 intitulat *Un Coup de Dés n'abolira jamais le Hasard* a atribuit, cel dintâi, tiparului (ca spațiu grafic) un rol central în poezie. Iată ce scrie el în prefața poemului (*Oeuvres complètes*, Pléiade, 1961, p. 424) :

„Într-adevăr, «alburile» capătă importanță și ne frapază mai întâi ; versificația le impune, ca o tăcere împrejur, de obicei în așa fel încît o bucată, lirică sau numărînd puține picioare, ocupă, la mijloc, abia o treime a foii : nu depășesc această măsură, chiar dacă o dispersez. Foia de hîrtie intervine ori de cîte ori o imagine, de la sine, apare sau dispare, înlănțuindu-se cu altele, și, cum nu e vorba, la fel ca întotdeauna, de trăsături regulate sau de versuri — mai degrabă, de subdiviziuni prismatice ale ideii, ca și de momentul de apariție pe care-l prelungește interacțiunea lor printr-o exactă regie spirituală — textul se constituie în locuri diferite, mai aproape ori mai departe de firul conducător latent, după cum o cere verosimilitatea. Avantajul, dacă mi-e îngăduit s-o spun, literar, al acestei distanțe repetate, care separă mental grupurile de cuvinte sau cuvintele unele de altele, pare să fie acela de a grăbi și în același timp de a încetini mișcarea, scandînd-o, în funcție de o viziune simultană a Paginii : aceasta va fi considerată ca unitate, așa cum a fost, altundeva, Versul...”

Pentru prima oară un poet vrea să exploateze întregul spațiu al paginii și nu numai linearitatea exiguă a versului, ca un actor căruia nu-i mai ajunge scena și coboară în sală. Soarta poemului devine, de aici înainte, aproape

indisociabilă de o sofisticată strategie tipografică. O nouă poezie nu va întârzia să ia naștere din aranjamentele grafice ale lui Mallarmé.

La ele se vor referi, de altfel, în mod explicit, trei poeți brazilieni, Augusto de Campos, Décio Pignatari și Haroldo de Campos, care vor publica în 1958 în revista *noigrandes* un *Plan pilot pentru poezia concretă* (reprodus de R. Kostelanetz în antologia lui *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Prometheus Books, 1982). Alți precursori ai concretiştilor sînt Pound, Joyce, Apollinaire, cummings și Mario de Andrade. Manifestul din *noigrandes* afirmă că poezia concretă este o poezie „conștientă de spațiul grafic ca de un agent structurant“ și citează deviza autorului *Caligramelor*: „E timpul să ne deprindem inteligența să înțeleagă sintetico-ideografic în loc de analitico-discursiv“. Poemul concret este, după părerea lor, o comunicare nonverbală, un „obiect în și despre sine“ și nu „un interpret al unor obiecte din afara lui“. Sînt criticate, ca naive, celebrele caligrame ale lui Apollinaire, care ar impune poemului o structură exterioară, un tipar străin. Superioare ar fi efectele grafice obținute de cummings, care „țișnesc“ de-a dreptul din cuvintele înseși, ca lava din craterul vulcanului. În poemul *Bright*, de exemplu, cummings alcătuiește, repetînd cîteva cuvinte simple, precum *bright, star, big, soft, calm, holy, deep, alone, yes, who*, un fel de tapiserie contrapunctică, menită a sugera strălucirea cerului în timpul unei nopți înstelate; în loc să aranjeze însă cuvintele în formă de stea, cum ar fi procedat Apollinaire, el rezolvă mult mai subtil ideograma, plimbînd o literă capitală în cuvîntul-temă (*bRight, Bright, briGht, brighT* etc.). Grupul de la *noigrandes* a avut emuli în belgianul Paul de Vree, autorul conceptului de *poezie vizuală* și în boliviianul-elvețian Eugen Gomringer, ale cărui *Konstellationen* au intensificat la maximum tipografismul. Între alți, afini, sînt numiți letristii (Isidore Isou, R. Altman).

Cel mai bun studiu despre concretism este, probabil, acela semnat de Rosmarie Waldrop în 1976 (*A basis of Concrete Poetry*, apud R. Kostelanetz). Premisa teoretică este foarte clară: „În mod obișnuit, noi nu vedem cuvîn-

tele, ci le *citim*, ceea ce vrea să spună că privim *prin* ele, la semnificația, la conținutul lor. Poezia concretă este, înainte de toate, o revoltă contra acestei transparențe a cuvintului — așa cum este, de altfel, întreaga poezie. Aș putea cita expresii ca «un poem nu trebuie să semnifice, ci să fie» și altele similare. În timp ce poezia în general folosește aspectele materiale ale cuvintului ca funcție în procesul de «informație» poetică, în poeme *despre* cutare subiect («sunetul trebuie să pară un ecou al sensului»), poezia concretă face din sunetul și din forma cuvintului domeniul ei explicit de investigare. Poezia concretă este o poezie *despre* cuvinte“ (p. 76). Rosmarie Waldrop insistă asupra faptului că poezia concretă nu rupe aspectul fizic al cuvintului de înțelesul lui, lucru, de altfel, imposibil, căci cuvintele nu sînt sunete sau culori, și dimensiunea semantică face parte integrantă din ele. Autoarei studiului i se pare că poeții concreți au interpretat corect cele trei laturi ale cuvintului (verbală, vocală și vizuală), ei evacuînd nu sensul, ci referentul. Ca unitate *verbivocovizuală*, poezia lor explorează elementele limbajului însuși în loc să folosească limbajul spre a explora realitatea din afara lui. Aproximarea de pictura nonfigurativă a unor Mondrian și Klee se impune de la sine. În fine : „Care ar fi avantajul unor asemenea sintaxe spațiale? Avantajul constă cu siguranță în complexitatea ei potențială. Are nevoie de cititor ca s-o activeze. Absența contextului și combinația non-liniară permit cuvintelor să-și realizeze pe deplin înțelesul lor lexical, fără să excludă nici o posibilitate. Cititorul e liber să-și construiască propriile contexte“ (idem).

Deși poezia concretă a reprezentat o experiență oarecum periferică, ea a avut totuși o mare importanță în conștientizarea prozodiei moderne. Evoluția, pe care am semnalat-o mai înainte, de la oralitate la scris, generează, în practica literară, o reconsiderare a unității fonice în poezie : locul versului (ca structură ritmică) este luat de cuvînt (ca structură fonică și grafică). Ceea ce ritmul și versul reprezintă pentru cei vechi reprezintă pentru cei noi imaginea și cuvîntul. Sediul operațiilor prozodice se

mută așadar din vers în cuvânt, din sunet în literă. Nu mi se pare deloc întâmplător că literalitatea câștigă teren în epoca modernă: în sens propriu, ea este un apel la literă. Jocurile concretiștilor ne semnalează așadar o adâncă prefăcere în expresia poetică: poeții par să ia act de „sensibilitatea” fizică a cuvintelor și să prefere a o exploata pe aceasta în detrimentul caracterului instrumental. Cuvântul ca realitate fizică începe să-i intereseze mai mult decât cuvântul ca vehicul. Și dacă, în poezia veche, sonoritatea a jucat totdeauna un rol, pe care nu-l putem ignora, abia conștiința acestei noi sensibilități a permis poeților accesul la resursele fonice ale limbajului, dezvăluindu-le raportul dintre semne și sensurile lor.

14 Intertextualitatea

Noțiunea de intertextualitate datează numai de vreo douăzeci de ani, iar accepțiile ei continuă să fie pe cât de numeroase, pe atât de neclare. Un lingvist român, E. Vasiliu, scrie într-un studiu (*Intertextualitate: câteva disocieri necesare*), menit să prefăteze un număr din S.C.L. (1,1985) consacrat acestei probleme, că înțelesul noțiunii este destul de vag spre a putea înlocui cu succes „concepte deja existente în diverse discipline constituite sau de a determina o reorganizare a sistemelor conceptuale cu care aceste științe operează în prezent” (p. 8). Nu-i împărtășesc scepticismul, deși sînt sensibil la argumentele la care recurge. Din punctul meu de vedere, intertextualitatea este indispensabilă, fiind una din trăsăturile specifice ale poeticului: așa cum poezia nu poate fi definită formal în absența prozodiei, ea nu se poate dispensa de considerarea intertextualității. Ca operă literară, orice poem este totdeauna prozodic și intertextual.

Nu mă preocupă acum mulțimea unghiurilor din care intertextualitatea a fost abordată. Unele discuții mi se par de-a dreptul oțioase, bunăoară aceea de a ști

^{1) p. 16} Dacă intertextualitatea trebuie legată de producerea, de receptarea ori de mecanismele intrinseci ale textului. Nu avem cum să distingem în fapt perspectiva hermenetică a interpretului de aceea care descrie pur și simplu textul, așa cum am arătat mai demult, într-o altă ordine de idei, când am susținut că lectura poeziei este totdeauna o interpretare. Pe de altă parte, o anumită intenție a poetului de a insera textul său într-o clasă preexistentă de texte nu este relevantă decât în măsura în care textul conține explicit sau implicit respectiva referință; mai mult, indiferent de intenție, poezia este totdeauna intertextuală într-un fel ori altul. Întrebarea chiar aceasta este: în ce fel sau în câte feluri?

Cea mai completă descriere a fenomenelor de intertextualitate ne-a dat-o Gérard Genette în *Palimpsestes*. Autorul francez adoptă pentru ansamblul procedeelelor termenul de *transtextualitate*, care însă nu pare a se fi impus. O primă formă ar fi intertextualitatea în sens restrâns, definită ca o relație de coprezență efectivă; citatul, plagiatul și aluzia. Situația citatului nu are nevoie de lămuriri suplimentare. Celelalte sînt însă echivoce. Aluzia este un citat neliteral, un fel de referință implicită. Prefer s-o numesc citat virtual. Plagiatul este un citat nedeclarat și nu ar trebui să ne rețină, în măsura în care nu reflectă o conștiință artistică, ci o falsă memorie sau, ceea ce e mai grav, o intenție de înșelare. Dacă nu putem dovedi că înșelarea funcționează ca procedeu literar, plagiatul nu devine o categorie estetică, mai ales în epoca modernă. A doua categorie stabilită de G. Genette este, în termenii săi, paratextualitatea adică toate acele „indicații” — titlu, subtitlu, glosă, prefață etc. — care pot furniza informații despre text. În vecinătate, se află architextualitatea, care grupează indicații de ordin generic: precizarea de pildă că textul e un „roman” sau un „poem”, o „satiră” sau o „meditație lirică”. A patra categorie, G. Genette o numește metatextualitate cu alte cuvinte, relația critică. Metatextul ar fi „neficcional prin esență”. La autorul francez, el apare ca un fel de caz particular al paratextualității. Mai interesant ar fi să-l considerăm un caz particular al intertextualității restrînse, căci singura relație critică evi-

dentă și intrinsecă este autocitatul din asa-numitele arte poetice. A cincea și ultima clasă este hipertextualitatea: „derivarea” unui text din altul, prin imitație sau transformare, în regim ludic, satiric sau serios. G. Genette descoperă șase tipuri de hipertextualitate, în funcție de combinarea celor două serii de criterii: mai întâi, imitația ludică (pastișa), satirică (șarja) și serioasă (forgeria), apoi transformarea ludică (parodia), satirică (travestirea burlescă) și serioasă (transpoziția). O situație scutită de ambiguități nu au decît tipurile inițiale din fiecare subclasă, adică pastișa și parodia, pe care însă cred că trebuie să le redefinim. După părerea mea, pastișa este raportul cunoscut sub numele de à la manière de... și nu e obligatoriu ludică. Este un exercițiu bazat pe afinitate stilistică. Parodia, cu un grad de prelucrare mai ridicat, conține contraste mai puternice între textul prim și cel secund, mergînd pînă la șarjă. G. Genette descrie șarja ca pe un procedeu separat, identificînd-o, oarecum curios, în textele à la manière de... Travestirea burlescă, la rîndul ei, îi apare ca o șarjă extinsă la un text întreg. Însă aici ne lovim de un criteriu neîntîlnit în clasele precedente, acela al extensiunii procedurii. În fine, forgeria și transpoziția reprezintă o reluare a unor teme, personaje, scheme etc. Criteriul este unul de „conținut”. O oarecare dificultate rezultă și din împrejurarea că nu numai hipertextul, dar și intertextul și celelalte pot avea caracter ludic, satiric sau serios, ceea ce ar înmulți subcategoriile lui G. Genette, deși nu știu cu cît folos.

În ce mă privește, voi adopta un punct de vedere diferit. Considerînd poezia ca formal intertextuală (păstrează acest termen) prin însași natura ei literară, voi defini intertextualitatea drept subordonarea textului față de un gen și voi distinge două modalități prin care se manifestă această însușire: o modalitate generală și una particulară. Generală este acea intertextualitate pe care E. Vasiliu a numit-o vagă: „A spune deci că orice obiect din sfera culturii se caracterizează prin intertextualitate nu spune mai mult decît o banalitate de tipul «orice obiect care cade sub simțuri este de natură materială»” (ibid.). Într-o primă considerare a ei, termenul definește un obiect poetic în măsura în care el este, în cel mai general înțe-

les, un obiect care aparține poeziei. Banalitatea este inevitabilă. Am semnalat, în capitolul despre prozodie, o însușire asemănătoare. Textul cade sub „simțuri“ ca poetic numai dacă, într-o anumită manieră, el se definește prin raportul cu alte texte de același fel. Acest raport e perceptibil în mai multe feluri, de obicei indirecte : ceea ce G. Genette numește paratextualitate și arhitextualitate nu e altceva decât indicarea sferei de apartenență a textului poetic la poezie. Jocul titlurilor sau al substituirilor, precizările generice sînt indicii de intertextualitate care fixează un raport de la operă la noțiunea generală de poezie (și firește, de literatură). Spre deosebire de limbă, poeticul presupune acest raport și indicii care-l marchează. Trebuie să mă refer la M. Bahtin (*Problemele poeziei lui Dostoievski*, ediție românească, Univers, 1980), căruia i se datorează o sugestie oarecum asemănătoare. Opunînd „polifonia“ textului literar „monologismului“ lingvistic, criticul sovietic consideră că acesta are o semnificație în plus provenită din existența în el a mai multor „voci“. Alți comentatori au atras de asemenea atenția că în poezie referința este dedublată : cel care spune „eu“ este, în același timp, autorul și personajul său liric. Polifonia sau dedublarea constituie un indice de literaritate sau de poeticitate la fel cu indicii generici, și nu întimplător M. Bahtin a fost invocat ca un precursor al intertextualității. Intertextualitatea [particulară], la rîndul ei, leagă o operă de alte opere, este un raport între „indivizi“ artistici. Ea cuprinde o parte din fenomenele de hipertextualitate și pe acelea de intertextualitate restrînsă de la G. Genette. E vorba, mai exact, de o coprezentă a două sau mai multe texte, prin urmare de un raport direct, realizat în trei feluri : prin reluare textuală, fără prelucrare (citatul, autocitatul) ; prin prelucrare textuală (pastișa și parodia) ; și prin împrumutarea unor motive, scheme etc. Primele două au fost, de la început, identificate de Julie Kristeva ca „permutare de texte“ (*Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968). Permutarea este realizată prin includere sau prin substituire, după cum avem o reluare simplă sau o prelucrare. Trebuie să recunosc că al treilea fel (împrumutul) suscită o obiecție majoră : nu

e un fapt de intertext la propriu, fiindcă tema sau motivul sînt așa-zicînd infratextuale, așa încît ar fi probabil mai logic să le includem în categoria intertextualității generale, unde însă nu-și găsesc fără dificultate locul, cîtă vreme ele nu învederează un raport de la particular la general. Oricum ar fi, „împrumutul“ nu poate fi omis din tabloul intertextualității.

Intertextualitatea generală pune, cel mult, probleme de natură istorică. Mă voi ocupa de unele dintre ele în a doua parte a eseului meu. Mi se pare că este îndeajuns de clar rolul pe care-l joacă apartenența unui text poetic la poezie ca să nu intru în alte detalii. Scopul meu nefiind analitic, nu am de ce să dau exemple. Intertextualitatea particulară pretinde, în schimb, unele precizări mai ales în primele ei două accepții (inclusiunea și substituirea).

1) Citatul (și cel virtual), ca procedeu de includere, implică atît o conștientizare a tehnicii poetice, cît și, mai ales, o atitudine față de tradiție. În poezia veche nu avem citări deliberate, ci numai reminiscente. Excepțiile sînt rare și condiționate. Versul lui Vasile Fabian Bob din *Moldova la anul 1821* („S-a întors mașina lumii“) reapare într-un celebru hemistih eminescian („S-a întors mașina lumii, s-a întors cu capu-n jos“), dar nu trebuie să uităm caracterul special al *Epigonilor*, care conțin un tablou comentat al poeziei anterioare. E firesc ca Eminescu să se refere, în aceste condiții, la versuri ale poezilor pe care-i caracterizează : „Daniil cel trist și mic“ e un citat rezumativ al unor versuri din Daniil Scavinschi pe care tînărul Eminescu le putuse citi în *Lep-turariu* : „Daniil Scavinschi cel mititel de statură / Pe care plăcu naturii a-l lucra în miniatură“. Aceeași explicație o are și versul „acel rege-al poeziei, veșnic tînăr și ferice“ în care Alecsandri e portretizat cu ajutorul unor adjective folosite predilect de el însuși. În *Lautréamont et Sade* (Minuit, 1963, p. 99), căutînd izvoarele *Cintecelor lui Maldoror*, Maurice Blanchot scrie că „pentru Lautréamont, Baudelaire nu e numai o sursă de principiu, dar și un focar de reminiscente“ și arată ce a devenit un pasaj baudelairian („Oui, quel est le plus profond, le plus impénétrable des deux : l'océan ou le

coeur humain ?“) sub pana confratelui mai tânăr („Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes, / O, mer, nul ne connaît tes richesses intimes“).

Citările intenționate sînt însă frecvente în poezia mai nouă. Motivul nu ne interesează deocamdată și nici sfera procedurii, la care mă voi referi în partea a doua, istorică, a eseului meu. Așa încît voi da doar cîteva exemple. Felul în care Ezra Pound a prelucrat, în primul său *Canto*, *Odiseea* l-a frapat pe W. C. Williams, care, definind maniera, ne sugerează totodată și insolitul tehnicii (*Selected Essays*, Random House, 1954, apud *Ezra Pound*, Les Cahiers de l'Herne, 1965, vol. 2, p. 369) : „Primul *Canto* ne vorbește despre coborîrea lui Ulise în regatul umbrelor. Efectul particular provine din faptul că Pound se folosește aici de o versiune englezească a unei traduceri a *Odiseii* datînd din secolul XVI — și astfel *Odiseea* devine una din legăturile care vor menține unitatea poemului său. El întrebunțează un poem, niște cuvinte și niște expresii deja transformate prin uz — nu o idee. Se servește în mod obiectiv de poem“. Și apoi, subliniind frecvența citatelor în grecește, Williams precizează : „O critică a *Cantosurilor* lui Pound n-ar avea obiect mai bun decît studierea lor în legătură cu tendința principală a literaturii contemporane — și anume trecerea de la cuvîntul considerat ca simbol la cuvîntul considerat ca realitate“. Aici e, într-adevăr, un aspect esențial. Intertextualitatea urmărește să stabilească nu numai un raport tematic sau ideologic între *Cantos* și *Odiseea*, ci mai ales unul concret, material. Pound scrie poemul său cu *expresii homerice*. *Odiseea* nu reprezintă pentru el o sursă de inspirație, ci un material obiectiv, o țesătură din care introduce în *Cantos* fragmente întregi. Caracterul intertextual atrage atenția asupra expresiei poetice în alt fel decît agramaticalitățile sau semantismele specifice : acestea, cel puțin într-o anumită măsură, angajau competența înnăscută a vorbito-rii respectivei limbi (deși, cum am spus deja, nu se mărgineau la ea) ; intertextul nu mai este însă deloc o problemă lingvistică, ci integral una culturală. Dacă eu, care înțeleg perfect româna, n-am citit pe Caragiale, nu sînt conștient că în versurile din *Cinci cîntece pentru*

eroi civilizatori Ion Stratan întrebuițează un procedeu artistic (citind sintagme caragialiene) :

Mărturisesc. Am scris totul

În beții, lupanare. Sint Mațe-Fripte.

Privesc la comédie, plîng.

Curat murdar. Căldură mare.

Ratez, cu alte cuvinte, efectul. Nici unul dintre celelalte aspecte ale poeticului nu este, ca intertextualitatea, condiționat exclusiv de codul estetic; și, probabil, de aceea ea este atât de cultivată de postmoderni. Ei nimeresc în felul acesta doi iepuri dintr-un foc : creează un text, care-și are structurile literale proprii, alfabetul înconfundabil, și indică totodată alfabetul genetic al textului, tradiția lui. Altfel spus, referentul nu este doar suspendat, ca de fiecare dată cînd e vorba de poezie, ci substituit printr-un referent sui-generis care este literatura anterioară evocată prin citare. Caracterul autosemñificant al expresiei poetice se manifestă în aceste împrejurări în stare aproape pură : intertextualitatea particulară ne confruntă cu o limită a poeticului. În poemul din care am reprodus cele patru versuri, Ion Stratan își teoretizează singur procedeu, susținînd ideea că poezia în general nu e altceva decît o memorie foarte încărcată, care-i ține la dispoziție imagini de-a gata (că niște timbre poștale), așa încît un limbaj propriu nu mai este de închipuit :

Aici lucrurile se încurcă. Memoria memoriei

Îmi dă claie peste grămadă, de furcă, doar timbre

Pentru fiecare cuvînt, doar imagini și scene,

Desene fluturînd sfișiate în vîrf de antene.

Nu se poate vorbi. Se poate descrie. Cam una la mie

Atît a rămas din referențialitatea naturală a limbajului : cam unu la mie. Restul e citat sau referință culturală, la Caragiale, Hölderlin, Arghezi, G. Coșbuc etc., sau la texte de folclor militar, la dictonuri latine (ori

apocrife) și la cele mai neprevăzute clișee verbale. Iată această *Poveste a vorbei postmodernă*:

Sus se văd zeii jucînd la zaruri necazuri și haruri.
Am cîștigat datorii. Să trăiesc printre vii.
Să sugrum șarpele, să lupt cu gemenii. Ah, să-mi ajut
Fără voia mea semenii. Am dat poartă-n casă
Prin care să-mi treacă mireasă. Și eu să stau lingă pat
Orbit și legat. Să urc bolovanul pînă la capăt
Pe-o stradă. Să urlu, să cînt, să mor să nu cadă.
Sugrum hidra lingă un zid. Zeii întrebă: Nu-i mort,
n-a murit?

Atunci feciorul este un stupid. Și ne-njură?
Grozav, coane. Parol, rezon, coane. Ce ură!!!
Să-i dăm al bețiilor dar! Să ne-asculte, să-i dăm viziere
Panașe pentru mințile-i lașe! Să-l avansăm soldat.
La instrucție să-l punem să alerge după plutonul de execuție,
Să-l împușcăm! La oase debile să-i punem ghiulea
Să voteze, de vrea, prin vot secret cu bile.

Mai știi și eu la ce gîndeam?
Ce-i pasă păsării de ram? De rupe din
Codru-o rămurea, ce-i pasă codrului de ea?
Ave moriturus. Imperatores te salutant.
Măcar muream singurul. Astăzi sau mîine
Dar singurul, prostul. Nu ca un cîine,
Frosteste, făceam. Urechea, firul de microfon
Urca din amvon în amvon.
Și munceam. Mușchii creșteau din prea plinul

Indatoriri. Umflau Zepelinul
Eram din ce în ce mai roși și mai roșii
La cîntat s-au lepădat de mine cocoșii. [...]

02 Autocitarea este o referire a poemului la scriitura sau la scrierea sa. Scurtele texte, intitulat aproape fără excepție *Poem*, ale lui Bogdan Ghiu (citez după culegerea *Cinci*) au, toate, același conținut: „Vai, / nu pot continua (nici un pic) / acest poem / atît de minunat“. Autocitarea epuizează poemul. Dar nu numai atît: „Aici e un ocol al locului / Imposibil să faci poemul perpen-

dicular / și să poți cobori / Ceva a fost strivt sub scris / și se vede, / (și ai vrea să țîșnească pînă la tine. / Scriu direct sub piele“. În acest exemplu, se remarcă foarte limpede paradoxul autocitării, care presupune două texte într-unul singur, ca două suflete într-un trup. *Locul* acestui poem ciudat este un *ocol* : nici o perpendicularitate, căci nu poți atinge direct poemul, care *este*, fiindcă îl citești, și totodată *nu este*, fiindcă ceea ce citești este o referire la poem, nu poemul însuși. Poemul, despre care vorbește textul, a fost strivt sub cel scris. Poetul scrie textul direct sub pielea textului.

12) Să trecem la intertextualitatea particulară ca substituție. G. Genette scrie : „Contrar parodiei, a cărei funcție constă în a deturna litera textului, și care își creează ca o compensație obligația de a o respecta, pastișa, care imită litera, își face un titlu de onoare de a i se îndatora cît mai puțin cu puțință“. În realitate, pastișa și parodia sînt foarte greu de deosebit, tocmai din cauză că fiecare dintre ele conține, ca factor de compensare, mijlocul propriu celeilalte. În ochii lui Genette, parodia schimbă litera și păstrează sensul, iar pastișa, invers. Termenii nu sînt însă totdeauna folosiți în această accepție. Blestemele lui Topîrceanu rețin din Arghezi, pe care-l parodiază, titlul, tema, cadrul compozițional și relația dintre elementele umane (somatice) și cele cosmice ; dar mută totul într-un registru burlesc, realist, modern și derizoriu, acolo unde Arghezi preferase grotescul, romanticul, biblicul și seriosul. Ce a modificat în fapt parodiatorul ? Mai mult sensul decît litera. Acesta e de altfel scopul tuturor Parodiilor originale. Să punem față-n față prima strofă din Viața la țară de Al. Depărățeanu și din parodia lui Topîrceanu :

*Locuința mea de vară
E la țară...
Acolo eu voi să mor,
Ca un fluture pe-o floare
Beat de soare
De parfum și de amor.*
(Depărățeanu)

*Locuința mea de vară
E la țară...
Acolo era să mor
De urît și de-ntristare
Beat de soare
Și pirlit îngrozitor.*
(Topîrceanu)

Ce constatăm? Depărțeanu se referă la existența rurală ca la un ideal în perspectivă (verbul la viitor) și exprimă dorința de a-l realiza, în vreme ce Topirceanu se referă la ea ca la un fapt consumat (verbul la trecut), care i-a lăsat cea mai deprimantă amintire. Sensul este așadar complet răsturnat, ceea ce poetul reia fiind litera originalului. Mi se pare că aceasta este accepția cea mai naturală a parodiei, accepție la care Genette renunță fără altă rațiune evidentă decît aceea de a obține o clasificare perfect coerentă. Parodia are o funcție critică, putînd fi batjocoritoare, sadică, violentă. Și întrucît este o operație aplicată asupra înțelesului poeziei, parodia e foarte răspîndită în poezia tradițională. Pastișa, în schimb, e o operație care vizează stilul sau scriitura. Distincția lui Genette are dezavantajul de a opune transformarea, niciodată radicală, imitației, niciodată fidelă. Nu e suficient acest plan de discuție. Acela al conținutului intervine cu necesitate. Pastișa acordă o atenție neglijabilă conținutului. Ea este o rescriere, cu apăsarea pe specificul textual al modelului, și se apropie de citat. E așa-zicînd un citat deformat, prin îngrosare sau subțiere. Ea se întîlnește mai des în poezia modernă tocmai fiindcă presupune o conștiință netă a scriiturii. (Să mai spun că nu intră în vederile mele imitarea neconștientă, care e o formă a plagiatului, și nu are semnificație artistică, ci cel mult istorică: epigonismul).

Definind astfel noțiunile, ne dăm seama că pastișa prezintă un interes mult mai mare pentru poezia post-modernă decît parodia. Faptul poate apărea surprinzător, dacă ne gîndim că elementul parodic a fost și continuă să fie considerat ca esențial pentru o parte a poeziei noi. Nu e însă vorba decît de o folosire imprecisă a termenilor: adesea, prin parodie se înțelege pastișa. Voi da în încheiere un exemplu (care este uimitor, dar totodată extrem de semnificativ pentru poezia actuală) de intertextualitate: poemul *O seară la operă* (din volumul *Poeme de amor*) de Mircea Cărtărescu. Poemul se deschide cu un *Argument* în care autorul invocă posibilitatea (cu totul teoretică, dar în legătură cu care statisticienii au făcut unele speculații) ca prin

combinarea întâmplătoare a unor cuvinte, infinit repetată, să se obțină un sonet shakespearean. Mircea Cărtărescu se amuză să considere poemul său ca un rod al unui astfel de hazard probabilistic. Nucleul este compus dintr-un duet susținut de *Maimuțoi* („în accepția autorului, acest personaj reprezintă spiritul de imitație al artistului tânăr“, notează Mircea Cărtărescu, fără să se refere la M. Butor, care a folosit exact același simbol în titlul unei cărți și, încă, mărturisind a-i fi fost sugerat de o poveste din *Halima*) și *Femeie*. E de fapt o poezie de dragoste pe două voci. Lucrul surprinzător este că declarațiile reciproce ale personajelor nu sînt originale, ci reiau stiluri clasice ale poeziei, cum spune autorul într-o notă, de la Văcărești și Conachi la Blaga și Arghezi, trecînd prin Bolintineanu și Macedonski. Fiecare strofă (sau grup de strofe) este, în aceste circumstanțe, pastișa unui alt stil poetic, relativ ușor de identificat :

Maimuțoiul : — amar dă inima mea
ce poci să mai spui dă ea
că nu-i chip să ție-n sine
nice vorbă, nici suspine [...]

Femeia : pa, pa, vu, ke, ga, di,
ke, ga, di, vu, ke, zo, ni,
voi să fiu amurezată
voi să fiu și dezmiardată
de-un hultan de beizdă
cu ochi lungi de peruzé [...]

Maimuțoiul : dă-mi-te-ndată, gingașe vergină,
cu pasul ușor,
de gânduri duiioase mintea-mi este plină
peptul de amor.

Femeia : dac-aș fi o hurioară
cu costița de eben
te-aș purta ca pe-o comoară
caigé, pînă-n eden [...]

Maimuțoiul : ...și stelele dacă vreodată de diamant luceau
pe boltă
și-n suflete era extază, și-n suflete era recoltă
arată-ți trupul de nenufar, să te incit cu lira
mea

Femeia : iubitule, mi-e groază-n astă seară
și chiar la tine-n brațe mi-este frig
visez că fug și că nu pot să strig
în sala vastă cu figuri de ceară [...]

Cel mai simplu lucru pe care-l putem spune în legătură cu un astfel de text este că, în concepția postmodernă, nu există un grad zero al scriiturii poetice : o memorie împovărată cultural prefăce spontan o poezie de dragoste într-o istorie lirică sui-generis a poeziei românești pe această temă. În literatura noastră, exemplul este probabil unic, dar îi găsim echivalente în altele, de n-ar fi decât să ne amintim de T. S. Eliot sau de Ezra Pound. Intertextualitatea își atinge aici apogeul, ca mijloc formal al poeticului.

15

Universul

„Putem reintroduce conceptul de conținut în artă...“, scrie G. Călinescu în Tehnică critică și istorie literară (Principii de estetică, ediția citată, p. 76), combătând purismul crocean și precizează : „...Cînd o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe.“ Prin materie se înțelege aici realitatea însăși. Dar în ce constă viața fictivă ? Un răspuns aflăm în eseul despre Universul poeziei, de care va mai fi vorba și mai departe și din care citez deocamdată : „Poezia își are universul ei, așa cum un continent are fauna și flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta, cu rînduiala ei proprie“ (ediția citată, p. 103). Ce vrea să însemne

aceasta, în perspectiva lui G. Călinescu, vom vedea după scurta analiză a unei poezii de Emil Botta (*Craiful Amurg* din volumul *Intunecatul April*), menită să circumstanțieze câteva noțiuni :

*Craiful Amurg, ucigașul macilor,
a scăldat cîmpia într-o baie de sînge.
L-am văzut cum ștergea spada
pe copacii care se porniră a plînge.*

*Paserile din cuibul incendiat
aveau aripi de diamant și cărbune.
Și aruncau săgeți către ceruri
priviri săgetătoare, nebune.*

*Singur în rădvanul negru treceam,
și cum galopa năzdrăvanul murg!
Pe aleile pavate cu umbră, printre răcori,
suiam spre castelul Craifului Amurg.*

Citită în cod referențial (al frazelor care o compun), poezia conține povestirea unei ciudate crime din natură : un personaj, numit Craiful Amurg, ucide macii și-și șterge spada de crengile copacilor ; cîmpia se înroșește de sînge iar păsările iau foc în cuiburi ; poetul, care contemplă masacrul, se îndreaptă la sfîrșit în rădvan negru spre castelul ucigașului. Desigur, există puțini cititori atît de naivi încît să nu-și dea seama că povestea aceasta implică o semnificație mai adîncă și că o lectură corectă trebuie să se îndoiască de referențialitatea nemijlocită a limbajului. Oricine citește poezia se întreabă sponțan ce înțeles trebuie să atribuim „faptelor“ relatate și „personajelor“ care le săvîrșesc. Traversînd metaforele textului, noi simțim că fabuloasa întîmplare conține simbolurile unei descripții. Ne găsim în fața unui peisaj crepuscular : macii își închid corolele, cîmpia e colorată în roșu de soarele în apus iar umbrele nopții se aștern peste cuiburi.

O exprimare figurată a lucrurilor nu este însă numai-decît și una poetică. Exprimarea indirectă la care recurge aici poetul are ca efect remarcabil suspendarea referinței

la realitatea ca atare : metafora masacrului nu e pur și simplu o descriere „poetică“, ci un mijloc de a compune cu ajutorul elementelor reale din natură un univers fictiv, guvernat de legi proprii. Cîmpia, macii și păsările se comportă ca niște ființe umane. Antropomorfismul efectuează o mutație ontologică în peisaj. Planul însuși în care se petrec evenimentele ne apare radical schimbat. Plînsul copacilor și privirile nebune ale păsărilor indică o sensibilitate omenească. Întîmplarea seamănă cu un ceremonial sîngeros. O singură privire a poetului-contemplator este de ajuns pentru a institui, pe fondul lumii reale, o „lume“ a poeziei lui Botta, ireductibilă la cea dintîi, deși presupunîndu-i prezența. Acest ritual ucigător — deopotrivă real și imposibil în realitate — a suferit o modificare esențială prin faptul că nu ne parvine prin referențialitatea limbajului, ci prin alterarea ei, datorată jocului imaginației.

Metodologic, putem distinge două momente : o punere la îndoială a conținutului lingvistic uzual și o structurare a unui conținut secund, poetic. Cel dintîi a fost deseori pus în evidență ; al doilea continuă să fie destul de obscur. Poeticele ne oferă de obicei definiții negative ale poeticului, în măsura în care, insistînd pe caracterul paradoxal al limbajului poetic, ne spun mai curînd ceea ce *nu este* poezia decît ceea ce *este*. Putem relua, în acest context, obiecția pe care Paul Ricoeur a făcut-o lui Cohen la nivelul limbii și anume că, după ce a înfățișat convingător nonpertinențele semantice, ne-a rămas dator cu descrierea mecanismului noii pertinente care ia naștere în limbajul poetic.

„Punerea la îndoială“ este efectul a numeroase procedee care alterează sau anulează referențialul real al frazelor. Știm acum care sînt cele mai importante : mimologisme, agramaticalități și tropologisme. *Craiul Amurg* nu recurge la prima categorie (pe care însă o întîlnim din belșug în alte poezii ale lui Botta). Identificăm în schimb lesne o agramaticalitate (sintactică). Poezia se compune din șase fraze distribuite în douăsprezece versuri. Enumerarea „faptelor“ nu se face în virtutea logicii realității. Poetul a selectat anumite aspecte din natură și le-a legat nu în scopul epuizării realului,

ci în acela de a sugera intensitatea supliciuului. Acesta devine perceptibil printr-o repetare, printr-o variație sinonimică : fiecare strofă spune același lucru, dar în alt fel. Diacronia limbii uzuale este perturbată de sincronia cuvintelor intrate în jocul poetic : între primele două strofe ale poeziei, relația este așa-zicînd de reciprocitate : prima creează un efect prospectiv, de așteptare, iar a doua, unul retroactiv, de confirmare. Strofa a treia își aruncă umbra asupra precedentelor : nu este o consecință logică a lor, ci o dezvoltare prin analogie. Pare a răspunde la o întrebare implicită, lăsînd de fapt deschis finalul, fără un răspuns plauzibil. Rolul tropologismelor l-am enunțat deja : ele creează impresia de antropomorfism. Gestul uciderii macilor, coborîrea bruscă pe scara naturii a păsărilor (ale căror aripi de diamant se carbonizează), ca și un fel de seninătate veselă a spectatorului nu pot fi explicate la nivelul prim al limbajului, care nu ne oferă garanții suficiente de coerență. Rămîn întrebări fără răspuns : de ce atîta cruzime care trezește atîta nepăsare ? e la mijloc o imaginație sadică ? și, în definitiv, a cui este atitudinea exprimată în poezie ? Am vorbit pînă acum de poetul-contemplator. Dar noi nu venim de fapt în contact decît cu o persoană gramaticală : al cui este *eul* din text ? Strofa a treia este extrem de ambiguă. Poetul — cel care spune *eu* — se desparte de locul masacrului ca să facă o vizită ucigașului în castelul său sau trebuie să credem că este el însuși ucigașul ? Avem bănuiala că acela care spune *eu* nu e Botta, ci Craiul Amurg. Această identificare dă lovitura de grație înțelegerii referențiale a textului, suspendînd pe lîngă referința la realitate și referința la locutor. Un referent fictiv și un locutor dedublat : acestea sînt chiar condițiile ca frazele, în valoarea lor lingvistică, să alcătuiască un text poetic : în loc să trîmță la o stare de lucruri reală și la o instanță enunțatoare deopotrivă reală, poezia trimite la o stare de lucruri fictivă și la un locutor imaginar. Transformarea unui limbaj în poezie se face prin transformarea funcției lui, care, din referențială, devine expresivă.

Despre condițiile acestei transformări vom vorbi ceva mai pe larg în capitolul următor. Deocamdată e

necesar să tragem câteva concluzii referitoare la înțelesul conținutului poetic în deosebire de acela al limbii. Problema lui și-au pus-o mulți. Să ne întoarcem la ipoteza lui G. Călinescu. În ce fel, se întreba autorul *Universului poeziei*, are poezia lumea ei? Răspunsul era că există „lucruri poetice, care intră în universul poeziei, și lucruri prozaice, refractare“ (ibid.). Iată, deci, un criteriu „natural“, formulat astfel de G. Călinescu: „Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci mai ales acelea care pot constitui niște hieroglife, niște embrioane de poem, datorate imaginației omenirii... Criteriul îl găesc în sensul cel mai general al lumii. Universul începe (în închipuirea noastră) printr-un moment genetic, atinge un punct de vitalitate juvenilă, trece apoi printr-o fază vriabilă de desfășurare, apoi declină, se stinge și încetează. Simbolurile noastre definesc momentele cele mai caracterizate prin toate mijloacele sensibilității și fanteziei“ (op. cit., p. 104—105). Nu mai e nevoie să relau exemplele călinesciene, prea bine cunoscute. Să spun doar că în funcție de felul în care un lucru se referă la aceste momente privilegiate ale vieții lumii (nașterea, existența și moartea), el poate fi încărcat de poezie sau neutru: diamantul și puroiul, afirmă Călinescu, sînt poetice, întrucît sugerează soarele și respectiv infernul, pe cînd catifeaua este indiferentă, adică doar decorativă și agreabilă, fără putere de sugestie.

Acest punct de vedere este de două ori discutabil. Întîi, fiindcă el afirmă că poeticul are un criteriu în afara poeziei, în lumea însăși, ceea ce ne conduce la confuzia, pe care am denunțat-o deja, dintre poetic și „poetic“. Conform ideii lui G. Călinescu, ne vine mult mai la îndemînă să distingem „poeticul“ de non-poetic (sau prozaic) decît să determinăm poeticul. Eseul din 1947 constă de fapt într-o extraordinar de ingenioasă descriere a „poeticului“ din natură. Dar și acest minunat inventar se lovește de o mare dificultate de principiu. Aceasta este cea de a doua obiecție: e foarte greu, la rigoare, imposibil, să tragem o linie printre ceea ce se dovedește susceptibil și ceea ce nu este susceptibil de „poetizare“. La urma urmelor, de ce catifeaua ar avea mai puține

resurse poetice decât diamantul? Totul depinde de imaginația poetului. G. Călinescu însuși acceptă că poezii pot lărgi *ad libitum* universul natural din care își scot motivele. Un examen riguros al chestiunii ne-ar duce la constatarea că absolut tot ce aparține lumii reale poate intra, la un moment dat, în poezie. Nici o însușire naturală a obiectelor nu le face cu adevărat poetice sau nepoetice. Dacă vrem să descoperim un criteriu infailibil, trebuie să răsturnăm premisa studiului călinescian și să afirmăm că noțiunea însăși de poetic este în esența ei culturală și nicidecum naturală, că simbolurile sau hieroglifile cu care lucrează poezii își primesc valoarea poetică nu din anume proprietăți reale, intrinseci, ci din împrejurarea că tradiția sau fantezia unui autor le-au statornicit ca valori poetice. Am crezut altă dată, într-un comentariu inspirat de eseul lui G. Călinescu din 1947, că putem distinge între elemente poetice prin natura lor intrinsecă și elemente poetice prin cultura pe care o pun în joc (*Automobilul și Căprioara*, în *Teme 2*, Cartea Românească, 1978). Astăzi sînt convins că toate elementele sînt (sau devin) poetice în virtutea participării lor la o convenție culturală (mitologică, religioasă, morală, filosofică etc.) și că natura nu joacă decât un rol secundar, și anume în măsura în care indică o sferă ori alta a „poeticului“. Dacă însă voim să desemnăm *poeticul*, trebuie să ne referim la altceva decât la însușirile pe care lucrurile — devenite simboluri — le au din naștere: trebuie să ne referim la uzaj ori chiar la hazardul care le-a adus în cîmpul poeziei. În principiu, orice obiect real devine poetic (nu „poetic“), dacă îndeplinește două condiții, pe care le-am enunțat mai sus: dacă se constituie ca referent fictiv în opera unui autor și dacă acest autor ne apare, el însuși, ca dedublat prin jocul unei persoane gramaticale. Limba nu ne dă decât materia: conținutul poeziei începe numai odată cu poemul.

È posibil a preciza, acestea fiind zise, care este conținutul *Craifului Amurg*? Sau care este conținutul oricărei alte poezii? Deși există, neîndoielnic, puncte de contact între ceea ce ne spune limba și ceea ce ne spune

poemul, noi simțim intuitiv că nu ne putem încrede pînă la capăt în cea dintîi. Ceea ce ne spune limba nu urmărește de fapt să înșele așteptările noastre de cititori de poezie : este pur și simplu *altceva* decît ne spune, în aceleași cuvinte, poemul. *Altceva* indică o diferență : însă de ce natură ? Să fie aceea dintre clar și obscur ? O astfel de diferență poate fi luată în considerare în cazul unor poezii de Mallarmé ori de Ion Barbu, dar nu neapărat și aici și nicidecum în general cînd ne referim la poezie. Poezia nu vorbește numai decît limba Sybillei. Să fie aceea dintre figurat și literal ? Dar noi citim poezia deopotrivă în regim metaforic și literal : mai bine zis metafora poetică se lasă percepută drept cea mai pură literalitate. Diferența provine din altă parte și anume din sentimentul pe care poezia ni-l dă spre deosebire de limbă că nu trimite la un conținut anterior și perceptibil în afara ei : că ea își creează conținutul prin chiar faptul de a vorbi despre el. Referențial poetic este fictiv nu atît în înțelesul că este invenția poetului, rodul liberei lui fantezii (sau nu acest înțeles trebuie să ne rețină), ci în acela că posedă un statut ontologic deosebit de al oricărui lucru din lume. Problema aparține deci sferei ontologice mai degrabă decît aceleia imaginare. Conținutul unui poem nu e atît imaginar cît impalpabil în afara domeniului poetic însuși, cuprins între incipitul și clausula poemului concret : el ne este dat numai odată cu poemul. Ne apare mult mai des ca avînd realitate decît ca izvorînd din fantezie. Toate celelalte conținuturi pe care cuvintele ni le sugerează le punem de fapt în paranteză, le „suprimăm“, spre a îngădui noului conținut al poemului să se constituie ; putem afirma, cel mult, că aceste conținuturi ne dictează un număr de presupozitii, dat fiind materialul lingvistic cu care poetul operează. Noi știm dinainte ce este *amurgul*, dar nu și ce este *Craiful Amurg*. De la cel dintîi vers al poeziei lui Botta ne izbim de o realitate necunoscută, chiar dacă bănuită, de o himeră inexistentă în viață, la fel cum himeric ne apare întreg supliciuul pe care ciudatul Crai, cu nume împrumutat din natură, îl săvîrșește, la fel cum himerice sînt motivațiile gestului său și consecințele lui. Iar intuiția că aceste exprimări pot fi meta-

forice nu e de ajuns ca să „înțelegem“. Metaforic putînd fi și limbajul uzual, aici e altceva. Între conținutul expresiilor lingvistice și conținutul poeziei lui Botta este o deosebire de regim ontologic în care gîndim realitatea comunicată prin cuvinte : deosebire cu mult mai profundă și mai radicală decît oricare dintre cele luate îndeobște în considerare cînd e vorba de poezie. Percepția referentului poetic ne situează automat de cealaltă parte a ființei și a lumii decît percepția oricărui referent real. Și noi sîntem mai sensibili la acest *dincolo* decît la fantezia cea mai debordantă. Dacă poeții sînt cu adevărat niște creatori de lumi, faptul trebuie interpretat ca o capacitate a lor de a nu se situa — cum fac vorbitorii — în lumea-lume, ci altundeva, într-o lume-nelume, nici adevărată, nici falsă în raport cu lumea-lume, căci se dovedește capabilă să-și impună adevărul și falsul propriu, regula ontologică specifică. O barieră invizibilă separă lumea-lume — a limbii — de lumea-nelume — a poeziei : poetul nu vorbește în numele său despre lume, ci recurge la magia unei persoane gramaticale care își posedă lumea neconfundabilă, deși similară celeilalte. Similaritatea nu trebuie să ne inducă în eroare : nici cea mai descriptivă poezie nu descrie ceva din afara ei ; întotdeauna peisajele, universul sau conținutul poemului sînt separate printr-o ruptură de ordin ontologic de peisajele, de universul sau de conținutul realității înconjurătoare. Toate sînt și nu sînt aceleași. Craiul Amurg este și nu este amurgul, pe care-l contemplăm noi, munții, macii sau păsările din cuiburi sînt nu sînt macii și păsările noastre, iar în rădvanul tras de murgul năzdrăvan nu ne vom urca decît în vis. Universul poeziei seamănă, de altfel, destul de bine cu al visului : cît timp ne aflăm în somn, ni se pare adevărat, consistent și limpede ; dar e destul să ne trezim, ca el să ne apară ireal, inconsistent și obscur. Există o incertitudine legată de „realitatea“ din poezie, așa cum există una, pe care a descris-o R. Caillois, legată de vise. Ca și visul, universul poeziei este și nu este real : dar nu avem nici un mijloc logic de a-l demarca de acela al vieții ; posedăm doar intuiția faptului.

Acestui conținut i se asociază o funcție, pe care am numit-o expresie. Ea se deosebește atât de semnificația cuvântului cit și de referința frazelor. Semnificația leagă un semnificant verbal de semnificatul său conceptual; referința valorifică limbajul în act, îl face să exprime realitatea. Limba naturală rămâne, calitativ, instrumentală, căci ea vorbește întotdeauna despre ceva din afara ei, este un vehicul, un transportor de înțelesuri, de acte și de simțiri. Acesta este probabil motivul cel mai profund care i-a împins pe unii poeți s-o refuze și să încerce a-și construi un alt fel de instrument, ideal, capabil de autoexprimare. De aici s-a născut iluzia concretizării sau a letriștilor că poezia înseamnă non-referențialitate, că limbajul ei este o pură substanță, fără vreun raport cu conceptele ori cu obiectele. Însă refuzul lor de a folosi limba i-a condus la un tip de exprimare greu de generalizat și cu un vădit caracter experimental. Ar fi din cale-afară de exagerat să pretindem că din experiența aceasta — bazată pe o răsturnare mecanică a funcției referențiale — se poate obține o definiție valabilă pentru toată poezia sau măcar pentru toată poezia lirică. Funcția expresivă nu e inversul aceleia referențiale și nu poate fi limitată la non-referință și nici la autoreferință, indiferent de importanța pe care acestea au avut-o la un moment dat în conștientizarea naturii esențiale a poeticului.

O definiție corectă a expresiei poetice trebuie să țină seamă nu de anumite însușiri ale limbajului, ci de folosirea lui în alt scop decât acela comun, de o funcție nouă a lui. Semnificația și referențialitatea (în accepția lui Benveniste) ne arată lumea așa cum este, cum pare sau cum vrea să fie; nu are nici o importanță dacă limbajul este fidel lucrului sau îl transfigurează, dacă este informațional sau „poetic”. Expresia, din contra, este legată de emergența în limbaj a unui locutor și a unui referent fictiv; proprietatea ei de a fi poetică decurge din schim-

barea statutului ontologic al lucrului și al limbajului ; prin expresie luăm cunoștință de o lume-nelume care este totodată și o lume-operă.

E. Benveniste a remarcat că fraza, spre deosebire de cuvânt, cunoaște realizări ilimitate practic : într-un fel, poemul, ca text particular, finit și închis, e, din acest punct de vedere, mai aproape de cuvânt decât de frază ; materia lui pare să rezulte mai degrabă dintr-o derivare paradigmatică decât dintr-o ordine sintagmatică. Acest lucru este evident atunci când analizăm poemul prin prisma unui dublu joc verbal : paronimic și sinonimic. Paronimia poate fi observată ori de câte ori poetul apelează la mimologisme. Sensibilizarea aspectului fonetic are drept scop „corporalizarea“ textului : cuvintele se combină, în poem, nu doar prin semantismul lor natural, ci și prin analogia dintre formele lor. În versul lui Kircher, analizat de Riffaterre, se vede bine că enunțul e structurat paronimic. Dacă-l „traducem“, semnificația atare a cuvintelor și referința frazelor rămân neschimbate, dar expresia poetică dispare, ceea ce dovedește că nu e dependentă de semantismul limbii, ci de forma pe care limba o ia în anumite circumstanțe. Putem da poeziei această (prea) simplă definiție : ea este un limbaj care, prin „traducere“, își păstrează de obicei intact sensul cuvintelor și al frazelor, dar își pierde, în majoritatea cazurilor, expresia poetică. Acest aspect trebuie legat și de caracterul principal nesubstitutiv al constituenților unui poem. Desigur, această proprietate nu e la fel de netă în textele în care derivația paradigmatică se realizează prin sinonimie. Mai mult : în asemenea texte, înlocuirea ar părea chiar inevitabilă, dat fiind că regula de sinonimie este una de substituție infinită. Însă aici intervine un alt factor : sincronia elementelor din textul poetic. Aceasta îngreșează puțința de substituție. Toate elementele textului poetic sînt în permanență „de față“, se răsfrîng unele asupra altora și nu permit prescurtări sau eliminări fără ca expresia să sufere ; această „circularitate“ a textului nu este altceva decât o formă de saturare semantică. În *Craiu Amurg*, deși strofa a doua spune, cu alte cuvinte, același lucru ca și prima, ea nu este facultativă. Dacă am înlocui-o cu alte secvențe ver-

bale sau dacă am scoate-o, am obține o variantă a poeziei (cum se întâmplă ori de câte ori poezii „lucrează“ asupra unora din poeziile lor) sau, în fond, am obține un alt text care ar avea o altă expresie. Operația de substituție nu afectează totdeauna înțelesul lingvistic, dar distruge totdeauna expresia. Expresia nu permite sinonimie, ea este strict legată de o formă unică a textului. Deosebirea dintre expresie, pe de o parte, și semnificație și referință, pe de alta, constă în această relație absolut obligatorie pe care expresia o are cu forma.

R. Jakobson a atras de mult atenția asupra interacțiunii dintre prozodie și ceea ce eu am numit expresie: recurențele prozodice au ca rezultat faptul că percepem expresia. Nu există nici o deosebire de fond între rolul derivării paradigmatică care constituie poemul și rolul rimelor sau al ritmului: în planuri diferite, și unele și altele „sincronizează“ elementele textului poetic. Jocul lor rupe „logica“ lingvistică și instaurează acea reciprocitate care e noua relevanță poetică. La fel, intertextualitatea. În termenii lui Goodman, intertextualitatea ar putea fi privită ca unul din factorii formali care „organizează lumea în termeni de operă și opera în termeni de lume“ (apud Ricoeur, *op. cit.*, p. 356). Cele două laturi sînt interdependente. Poezia nu este doar o ordine a lumii ca limbaj, datorată prozodiei, ci și o ordine a lumii ca operă literară, datorată intertextualității. Niciodată lumea-limbaj nu e perfect edificatoare ca poezie în absența lumii-operă: toate codurile lingvistice suportă, în poezie, presiunea codurilor literare.

Sînt de acord cu Ricoeur cînd scrie: „...Nu ne mulțumim cu structura operei, presupunem o lume a ei. Într-adevăr, structura operei este «sensul» ei, lumea operei este «denotația» ei. Această simplă substituție terminologică ne ajută la o primă aproximare: hermeneutica nu este altceva decît teoria care reglează trecerea de la structura la lumea operei“ (*op. cit.*, p. 340—341). În acest punct al discuției, devin legitime două constatări pe care le-am făcut, empiric, de la început: lectura poeziei nu e niciodată doar o analiză structurală a unui text lingvistic; ea este totdeauna și o interpretare literară a ei; și în al doilea rînd: dacă poezia este, pe lîngă

o structură, o lume, atunci ea presupune cu necesitate un anumit criteriu al adevărului, pe care poeticienii moderni au avut adesea tendința să-l eludeze. Metamorfoza pe care limbajul a suferit-o ca să dea naștere textului poetic a părut, între altele, să facă improbabil adevărul primar al frazelor, de vreme ce ea a săvârșit o multitudine de operații care aveau drept scop transformarea sensului mesajului lingvistic pînă la distrugerea referinței lui la realitate. Dar acum știm că această distrugere a creat expresia poetică, legînd o formă nouă de un nou conținut. Dacă am admite că poezia nu are a face cu adevărul, nu i-am putea găsi decît o justificare minoră, de tipul celei presupuse de jocuri (cele de limbaj, inclusiv), ceea ce ar fi pe cît de nesatisfăcător, pe atît de dezolant. Împrejurarea că prejudecata obștească vede în poet un ins cu capul în nori, adică nu cu picioarele pe pămînt, nu constituie decît una din acele false impresii despre poezie pe care le nutrește omul, mai obișnuit cu limba de toate zilele a vieții decît cu aceea de sărbătoare a artei. E, pînă la urmă, normal ca el să nu-și dea seama că limba poate fi întrebuintată și în alt mod, mai liber și mai creator. Căci, dacă limba nu ne poate oferi decît sensuri comune și dinainte date, oricît de mare ar fi fantazia vorbitorului, ea exprimînd realitatea oarecum în felul în care un clișeu conține un adevăr, poezia este o creație permanentă de sensuri originale și puternice. Ea nu se mărginește să reproducă realitatea în cuvinte și referințe gata fabricate, ci dorește să dea naștere unui limbaj prin intermediul căruia să cunoaștem totdeauna *ceva mai mult*. Poezia este mult mai mult cunoaștere decît închipuire sau transfigurare. Această constatare ne întoarce la discriminarea pe care Ricoeur o face între alegorie și metaforă: în vreme ce alegoria conține exclusiv termeni metaforici, metafora este o interacțiune între termeni metaforici și termeni nemetaforici. Schimbînd ce e de schimbat, raportul dintre alegorie și metaforă ni-l sugerează pe acela dintre „poetic” și poetic: ca și metafora, care trebuie gîndită ca o substituie (într-o fabulă, cu excepția moralei, toate celelalte elemente concrete sînt substituibile prin concepte etice: vulpea prin viclenie, lupul prin ticăloșie, iepu-

rele prin frică), „poeticul“ rezultă de obicei dintr-o metaforizare completă, în care fiecare cuvânt devine un simbol al unui lucru și, încă, un simbol traductibil atunci când posedăm cheia codului ; din contra, ca și metafora, poeticul trăiește din interacțiune, nu este omogen, ci heterogen și implică simultan doi poli, unul negativ, al referinței, și unul pozitiv, al metaforei. Expresia poetică este curentul electric care încarcă rețeaua acestui limbaj-metaforă (în accepția de la Ricoeur). Ceea ce trebuie subliniat este faptul că expresia poetică se deosebește de „poetizare“ mai mult decât de orice altă funcție a limbajului. Pe o cale ocolită am ajuns exact în punctul de pornire al acestui eseu. Prejudecata comună nu distinge între poetic și „poetic“, mai mult, vede în ultimul genul proximal pentru cel dintâi. Această apropiere este cu desăvârșire falsă și reprezintă sursa a numeroase erori. Poezia îngăduie în preajma ei mai curînd non-poezia decât pseudopoezia. Poezia implică realul și adevărul, pe care „poetizarea“ încearcă să le facă de nerecunoscut ; poezia privește lumea în față, în vreme ce „poetizarea“ îi întoarce spatele ; poezia e onestă și curajoasă spre deosebire de „poetizare“, care e mistificatoare și lașă. Toată mitologia evaziunii și transfigurării de care ne izbim adesea în interpretarea artei este rodul confuziei dintre poezie și „poezie“. În acest sens, poemul e totdeauna „impur“, loc de întîlnire pentru întreg conținutul existenței umane, cu splendoarea și abjecția, cu paradisul și infernul ei. Numai „poeticul“ e „pur“, adică discriminator, steril, fără contact profund cu ființa noastră, pe care, crezînd c-o exprimă, o trădează.

La capătul acestor considerații cam întortocheate, și pentru dificultatea cărora n-am decît scuza că nu toate lucrurile se pot exprima simplu, aș vrea să-l citez pe Charles de Bos, care își pune, în introducerea cărții lui despre poezie, cea mai naivă, dar și cea mai adîncă întrebare din toate : „Această întrebare : *Ce este literatura ?* nu poate să fie nici măcar abordată înainte de a fi răspuns la o alta preliminară : *Ce este viața ?*“ Neîndoielnic : dacă problema poeziei ar exclude-o pe aceea a vieții, la ce bun ne-am mai pune-o ? Îmi vine în minte o remarcă a lui C. Noica dintr-o conferință menită să

convingă pe niște eminenti fizicieni de diferența dintre exactitate și adevăr (*Cartea Interferențelor*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985, p. 170—171): știința ne arată chipul exact al realității, dezinteresându-se adesea de adevărul ei esențial; este rostul artei să lege exactitatea lumii de adevărul omului. Exemplul oferit de C. Noica mi se pare instructiv: un medic, care a studiat Cumințenia Pământului a lui Brâncuși, a afirmat că e vorba de un specimen clasic de idioată mongoloidă. Iată comentariul filosofului: „Este exact, dar nu și adevărat, îndrăznesc să afirm. M-am dus la Muzeu, după ce am citit ce scrisese omul nostru de știință, și am constatat că lucrurile nu sînt chiar atît de simple cum vrea exactitatea. Privită din stînga ei, e drept, Cumințenia Pământului apare limpede drept o idioată, să spunem mongoloidă, împreună cu medicul. Dar cînd am privit-o din dreapta, am văzut că făcea cu totul altă impresie: încerca să se umanizeze, chiar să se civilizeze. Valorificînd, mai subtil decît o puteau face mijloacele medicale, disimetria existentă în chipuri, Brâncuși a scos la iveală în mica idioată omenescul. În fixitatea pietrei, percepi aici trecerea de la brută la om, și acesta ar putea fi *adevărul Cumințeniei Pământului*.” Nu vreau să intru acum în chestiunea, prea delicată, a raportului dintre știință și artă și nici să polemizez cu C. Noica pe tema dacă prima ne dă numai exactitatea, în vreme ce a doua deține adevărul. Dar mi se pare că pot folosi remarca filosofului pentru a desemna relația dintre limbă și poezie: una tinde să ne furnizeze exactitatea lucrurilor, cealaltă, adevărul lor. Și dacă e cu puțință ca uneori adevărul să nu intre în măsura exactă a limbii, este cu neputință ca exactitatea să fie străină de adevărul incomensurabil al poeziei. Ca și Cumințenia Pământului a lui Brâncuși, poezia scoate totdeauna la iveală din exactitatea limbii adevărul profund al omului.

CÎTE FELURI DE POEZIE EXISTĂ

La nivelul simțului comun, deosebirea dintre poezia „tradițională” și poezia „modernă” este de obicei interpretată ca o opoziție între o poezie clară și formal ordonată și una dificilă și nesupusă unor rigori la fel de evidente. Această concepție, oricât de simplistă, nu este cu totul lipsită de teme. Noi toți avem conștiința faptului că o schimbare radicală s-a petrecut în poezia europeană, odată cu slăbirea (și, apoi, cu prăbușirea) sistemului metric, împrejurare care pare să meargă mână în mână (din rațiuni nu imediat sesizabile) cu adâncirea poeziei în obscuritate. Mai mult decât atât : aventura poeziei în căutarea libertății formale și a misterului a rupt în două publicul : numai o parte dintre cititori a urmat poezia pe noul ei drum, cealaltă parte, majoritară, a cititorilor rămânând fidelă vechii stări de lucruri. Este ca și cum poezii n-ar mai voi să se facă înțeleși iar cititorii n-ar mai reuși să înțeleagă. În cartea lui despre *Structura liricii moderne*, Hugo Friedrich începe prin a cita pe Baudelaire care scria că „este o anumită glorie în a nu fi înțeles” și pe Montale care îl completa cu observația că „nimeni nu ar scrie versuri, dacă problema poeziei ar fi să te faci înțeles” (ediție românească, p. 11). Nu avem la îndemână și părerile cititorilor, dar e ușor de presupus care sînt ele, și, în practică, ne lovim de ele mereu. Acest divorț este încă și mai mare în cazul poeziei decât în acela al altor genuri literare, comparabil însă cu situația din artele plastice și din muzică.

Cum se știe, cearta dintre adepții modernității și aceia ai tradiției nu caracterizează exclusiv ultima sută

de ani. O întâlnim și în alte epoci, de n-ar fi să amintim decât faimoasa „querelle entre les anciens et les modernes“ din secolul XVII francez sau de aceea care, în secolul XIX, a opus pe romantici clasicilor. Există totuși o diferență importantă și care constă în faptul că, ostilitățile dintre tabere dezlănțuind în toate timpurile cele mai aprige polemici, astăzi nu se mai poate măcar vorbi de două puncte de vedere aflate în conflict : poezia modernă a triumfat asupra celei tradiționale. Inertă publicului n-a salvat vechea înțelegere a poeziei. Poezia nouă a marginalizat-o treptat și ireversibil pe aceea veche. Nici o teorie contemporană (nici aceea pe care am schițat-o în prima secțiune a eseului meu) nu mai ia în considerare criteriul clasic al poeticului : toate definițiile se bazează, explicit sau implicit, pe poezia care se scrie în secolul nostru. Poezia tradițională a devenit, în întreaga Europă, o venerabilă instituție istorică. Singurul lucru pe care-l mai putem face pentru ea este să-i descriem formele : citind-o sau comentând-o, sîntem însă inevitabil ispitiți s-o raportăm la aceea modernă, recuperînd din ea ceea ce ni se pare a avea, eventual, un caracter anticipator. Așa l-a citit Valéry pe La Fontaine, din fabulele căruia a extras pasaje lirice („muzica secretă a unei elegii“), așa a înțeles Ion Pillat poezia românească a secolului XIX, în ruinele căreia a identificat întîmplătoare și fermecătoare insule de modernitate. Exemple, la fel de elocvente, am putea desprinde din aproape toată critica modernă : *Istoria literaturii* a lui G. Călinescu este, în fond, rodul unui efort asemănător de a aprecia pe Dosoftei prin Arghezi, pe vechii poeți prin aceia noi.

Acest mod de a privi lucrurile, aproape general astăzi, și care a transformat istoria literaturii în critică literară, arată că nu pur și simplu poezia s-a schimbat în ultimul secol, ci și criteriul poeticului. Schimbare atît de profundă, încît standardele contemporane de lectură nu mai permit o apropiere firească de producția poetică a trecutului, ci una dictată de precepțiile noastre teoretice. Precepții moderne ! Acest fenomen nu poate fi constatat niciodată înainte de Poe și de Baudelaire. Victor Hugo, la vremea lui, refuza clasicismul, fără însă a interpreta poezia clasică din perspectivă romantică, chiar

dacă refuzul se baza pe o deosebire între literatura clasică și aceea romantică mult mai mică decât ne apare nouă deosebirea dintre moderni și tradiționali : criteriul poeticului rămăsese același, în timp ce acum el s-a schimbat din rădăcini. De la trubaduri la romantici, spre a ne menține în sfera europeană, pe durata a șapte secole, criteriul poeziei a fost unul singur. Și, dacă ne referim la antici, remarcăm că durabilitatea lui a fost încă și mai mare. Revoluția poetică de la mijlocul veacului trecut nu are, în schimb, termen de comparație în toată istoria poeziei : nici una din diferențele existente în sinul poeziei tradiționale (destul de numeroase, de altfel) nu are vreo asemănare cu diferența pe care noi o simțim intuitiv între această poezie, luată în ansamblul ei, și poezia modernă.

2 Criteriul tradițional al poeticului

Întiul lucru absolut izbitor (deși nu știu dacă apreciat la justa valoare) în poezia tradițională este acceptia foarte largă a poeticului. Până acum o sută și ceva de ani erau considerate poetice cele mai diverse forme de expresie : lirice, epice, didactice, epopeea ca și fabula, meditația ca și epistola satirică, balada ca și epigrama. Un poet putea prefera una sau alta dintre aceste modalități și specii, dar, în principiu, poeții apelau la toate, fără altă discriminare decât aceea a unui gust personal sau de epocă. Democrația cea mai deplină domnea în societatea poeticească. Și, chiar dacă, periodic, se întâmpla ca o specie să treacă drept demodată ori, din contra, să se afle la modă, astfel de fenomene nu erau decât rareori inevitabile, căci criteriul însuși al poeticului nu se modifica. Formele existente au alcătuit, timp de sute de ani, un depozit cu caracter permanent și universal disponibil în întregul lui. Fiecare poet, școală sau epocă lua din el ce-i convenea. Romanticii au adorat liricul, dar nu s-au arătat deloc ex-

clusiviști în predilecția lor, continuând a cultiva epicul și dramaticul în poezie. Ca să nu mai spun că, acolo unde curentele s-au întrepătruns, ca în literatura română, Grigore Alexandrescu a putut scrie, fără a avea sentimentul confuziei, fabule și meditații, iar Eminescu a făcut să izvorască lirismul *Luceafărului* din alegoria filosofică. Toate modalitățile erau considerate deopotrivă de valabile poetic. Numitorul comun al acestei poezii a fost, pînă la mijlocul veacului trecut, versul: și el distingea poezia, care se recita, de proză, care se citea. Alte deosebiri treceau, în ochii poezilor vechi, drept cu desăvîrșire secundare. În versuri, poetul putea pune orice fel de conținut. Opoziția reală și definitorie era aceea dintre vers și exprimarea prozaică: abia renunțarea la versificația regulată va schimba termenii opoziției și va vedea în poezie o esență diferită de aceea a prozei. A fost însă nevoie, mai întii, ca poeticul să nu mai fie identificat cu versificația, ceea ce echivala cu o concepție nouă despre poezie. Înainte, deosebirea era formală și nu părea să angajeze esența: poezia versifica orice temă și adopta orice atitudine, fără să fie bîntuită de spectrul prozei: nara, descria, declama, satiriza, plîngea sau rîdea fără sfială; se referea la sentimente sau la probleme cît se poate de „comune“, pe de-a-ntregul socializate, ceea ce o făceau să apară accesibilă unor categorii cuprinzătoare de cititori. Totul, la adăpostul versului, garanție deplină și marcă indelêbilă a specificului poetic. Poezia tradițională era, de altfel, profund rațională în modalitatea de expunere, chiar exprimînd un suflet tulbure ori abisal. Această însușire nu e contrazisă nici de lirica romanticeilor, care visau cu ochii larg deschiși spre un univers legal și coerent de forme naturale, nici de aceea barocă și manieristă, în care dificultatea principală se datora alegorismului și era, în definitiv, o falsă obscuritate, pe care descoperirea „cifrului“ o reducea în bună măsură. Nici în epoci mai vechi lucrurile nu stăteau altfel. Borges a scris pagini splendide despre *kenningarele* islandeze, în care a remarcat un sistem complex, dar ordonat, de recurențe metaforice. Alegoria este o armură care îmbracă poezia: nu este însă trupul însuși al poeziei și, cu atît mai puțin, duhul ei profund. Și ea aparține clasei de pro-

cedee ornamentale : poezia tradițională era o proză împodobită. Zeci de tratate de retorică au studiat tipurile de pozoabe și le-au enumerat, ca și cum ar fi vrut să pună la dispoziția poeților mijloace verificate de a obține poezia din cele mai obișnuite exprimări în proză. Din acest motiv, poezia tradițională oglindea un suflet tipic. A dovedit-o Paul Zumthor pentru lirica trubadurilor, care era o variație codificată în funcție de un model unic. Procedeul poeziei vechi seamănă cu broaștele unor uși la care se potrivește orice cheie.

3

Clasificarea : V. Alexandri

Exemplele fiind sarea oricărei teorii critice, să vedem mai îndeaproape cum se prezintă o structură poetică tradițională. Am ales pastelul Malul Siretului al lui V. Alexandri din două motive : întâi, fiindcă este bine cunoscut, ceea ce mă scutește de explicații fastidioase, în al doilea rând, fiindcă putem desprinde din analiză unele constatări valabile în general.

Pastelul, cel puțin așa cum îl înțelegea Alexandri, fiind o poezie descriptivă, există în Malul Siretului un număr de elemente de natură observate direct de către un ochi atent, și pe care atitudinea observatorului abia dacă le colorează emoțional. Cum se știe, poetul contemplă, în faptul zilei, apa râului care se pierde la cotituri : aburii nopții se ridică ușor, despicându-se printre ramuri ; apa bălțește la bulboace sau vâlurește pe prund ; o salcie își coboară pletele, mreana sare în aer ca să prindă o viespe, în vreme ce un cîrd de rațe se abate din zbor deasupra apei întunecate de un nor fugar ; în jur, lunca clocoțește de viață. Tabloul de natură este minuțios și are un anumit realism atît în imaginea globală, cît și în detalii. Impresiile sînt precise și fragede. Contemplația nu se oprește înșă la aspectele picturale. Gîndul poetului e furat de fenomenul curgerii apei, aflată parcă într-o mișcare eternă.

Clipa de grație lasă să se întrevadă un motiv mai adânc de emoție. Hedonicul poet are intuiția fragilității spectacolului naturii :

*Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale,
Ca cel rîu care-n veci curge, fără-a se opri din cale.*

Sensibilitatea este cît se poate de comună. Apa care curge trezește conștiința heracliteeană a mișcării univ-ersale. Dar există și un element care ține de un plan secret al conștiinței contemplative : o fantasmă iese brusc la suprafață, scăpată de sub controlul rațiunii. Cuvîntul însuși e folosit de Alecsandri în sensul pe care-l avea în lexicul poetic de la 1860—1870 : „Aburii ușori ai nopții ca *fantasme* se ridică“. Ceea ce dictează poetului această comparație previzibilă este nesiguranța substanțelor și conturelor. Dar noi putem ghici aici și un alt înțeles decît acela legat de necesitatea de a indica limpezirea treptată a aerului matinal. Poetul însuși compară rîul cu un balaur. Ca și zmeii, balaurii aparțin unei mitologii poetice care nu este străină de recuzita basmului :

*Rîul luciu se-ncovoiaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur.*

Fabuloasa reptilă nu ne-ar atinge în mod deosebit imaginația, dacă, în ultimele două versuri ale pastelului, n-am întîlni, pe neașteptate, o făptură din aceeași clasă :

*...o șopîrlă de smarald
Cată țintă lung la mine, părăsind nisipul cald.*

Șopîrla e, în context, o apariție la fel de „reală“ ca mreana sau ca viespea, dar ea se înrudește și cu balaurul. Între marea reptilă mitologică și mica șopîrlă reală este o deosebire de natură, dacă pot spune așa. Balaurul este, în pastel, un simplu termen de comparație, fără altă consistență decît aceea retorică : e o figură de stil, o convenție de exprimare, nu o ființă adevărată. Șopîrla, în schimb, e vie și concretă, și, mai mult decît un detaliu decorativ (o pată de culoare), o simțim ca pe

o progenitură a balaurului, căci participă la aceeași substanță cu el, dacă îl considerăm pe acesta (e drept, puțin abuziv) ca pe o ființă reală. Șopîrla și balaurul sînt, deopotrivă, reptile. Se cuvine să ne întrebăm și de ce „cată țintă lung“ la poet șopîrla, voind parcă să-i amintească de ceva. E ca și cum reptila mitologică și retorică din prima strofă s-ar fi întrerupat în verdea făptură naturală din ultima strofă.

Iată o împrejurare numai aparent neobișnuită, căci este în firea poeziei să se miște concomitent în aceste două planuri diferite : al cuvîntului, al tropului, al unei fantezii pur verbale, și al lumii fizice, materiale. Logica poeziei constă tocmai în asemenea luncări din verbalitate în senzorialitate. Fantasmelor poetice aparțin totdeauna ambelor regnuri : al cuvintelor și al ființelor. În acest sens, sînt pline de miez poetic fantasmelor care se ridică, sub forma aburilor ușori ai nopții, în *Malul Siretului*, indiferent de faptul că Alecsandri însuși avea în vedere doar clișeul conținut de respectiva comparație. Noi citim *Malul Siretului* ca pe orice poezie lirică și încercăm instinctiv să notăm ambiguitatea metaforelor ei, amestecul de verbalitate și de senzorialitate. Dar cum gîndea poezia Alecsandri însuși ?

Se pune, deci, și ~~problema conștiinței poetice, pe care Alecsandri n-o avea, cel puțin din punctul de vedere în care înțelegem noi astăzi poezia.~~ Acest lucru explică reacția nefavorabilă a criticii moderne la poezia lui. Acum un veac, criteriul poeticului era altul, nu prea diferit de al exprimării uzuale, pe care se mărginea s-o ornamenteze cu figuri de stil, dar n-o ataca în esență. G. Călinescu, de exemplu, reproșează lui Alecsandri „atitudinea practic-hedonică“, spunînd că el „nu măsoară cu ochiul, ci cu criteriul practic“, ajungînd la o „verbozitate nesuferită“ și împiedicată în „convenții puerile“ (*Istoria literaturii*, ed. II, p. 303). De fapt, Alecsandri era fidel vechii înțelegerii a poeziei, care constă în tratarea unor teme cu ajutorul unor anumite figuri de limbaj. În 1868, într-o scrisoare, el îi cere prietenului său Alexandru Hurmuzachi părerea în legătură cu cîteva pasteluri publicate în „Convorbiri literare“ și-și mărturisește intenția de a urma să descrie în versuri „plăcerile vieții

cîmpenești“ : „În curînd, voi trata *Rusaliile, Sînzienele, Prașila, Secera, Coasa* etc.“ (*Opere*, IX, ediția Marta Anineanu, Minerva, 1982). Avea așadar în vedere un material obiectiv de viață care trebuia ordonat poetic : „În total, poeziile acestea vor forma un volum întreg, care va cuprinde impresiile mele de la țeară“. *Pastelurile* au fost scrise începînd din iarna 1867—1868 și continuate în tot cursul anului 1868. În volum, ele vor fi grupate în funcție de subiect : întîiul anotimp descris este iarna, vine la rînd primăvara și ciclul se încheie cu vara. Toamna lipsește, dacă exceptăm *Sfirșit de toamnă*, a doua piesă a ciclului, care constituie o introducere la anotimpul iernii. Ordinea e calendaristică, hotărîtă de material, nu de fan- tezia lirică. Am remarcat altădată că poetul nu descrie propriu vorbind natura, ci o reconstituie metodic la gura sobei ; mi s-a părut atunci că atitudinea lui lirică este una de refugiu din natură în spațiul protector al came- rei. Alécsandri este, cu siguranță, mai atras de emoțiile reclusiunii decît de contemplarea nemijlocită a naturii, dar mă întreb acum dacă el devine prin aceasta un poet al intimității, al spațiului închis, în mai mare măsură decît fusese unul al descrierii peisajului.

Ceea ce caracterizează *Pastelurile* este, apoi, o anu- mită idee de natură. Nu natura însăși (refuzată ori accep- tată) le formează obiectul, ci o idee morală de natură. Peisajul este evocat sau însuflețit în scopul de a ilustra atitudinea unui om care nu iubește frigul și în fond nici contactul direct cu peisajul. După ce sînt înfățișate gro- zăviile înghețului și ale crivățului, se trage o conclu- zie clară :

*Fericit acel ce noaptea rălăcit în viscolire
Stă, aude-n cîmp lătrare și zărește cu uimire
O căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind,
Unde dulcea ospeție îl întîmpină zîmbind.*

Tema iernii este tratată de fiecare dată în acest fel. Dar și tema ieșirii din anotimpul odios. Motivele des- crierii, abia schițate, sînt aduse numaidecît la idee :

*Un fir de iarbă verde, o rază-ncălzitoare,
Un gîndăcel, un flutur, un clopoțel în floare*

*După o iarnă lungă și-un dor nemărginit
Aprind un soare dulce în sufletul uimit.*

Planul etic constituie scopul principal al evocării tabloului. Această dispoziție generală a spiritului se poate constata în felul epitetelor, cel mai adesea morale (*mîndrii* curcubeii, soarele *iubit*), ca și în felul comparațiilor, în care termenul fizic e frecvent raportat la starea sufletească :

*Frunzele-i cad, zbor în aer, și de crengi se deslîpesc,
Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc.*

Cu minime variații, schema tropilor este peste tot aceeași. O transcendență etică se boltește deasupra imaginației senzoriale. Și încă : dacă luăm în considerare structura întregului ciclu al *Pastelurilor*, observăm că nu impresiile, rezultate din contemplarea peisajului sau din retragerea în spațiul camerei, reprezintă adevărata temă a poeziilor, ci tot o idee generală, suprapusă peste fantezia sensibilă : poetul evocă deșteptarea naturii ca pe o trezire la viață a țării înseși. Cifrul patriotic, de sorginte pașoptistă, explică atât idilismul (țărani, scăpați de rigourile iernii, muncesc vesel și colectiv), cât și acele figuri ca „*juna Rodică*“ sau „*sprintena Română*“, care și fac apariția în ultimele piese din ciclu, și care sînt neîndoielnic alegorii. Natura reînviată este o metaforă pentru patria reînviată.

Recapitulînd, să notăm cîteva caracteristici. Fondul poeziei lui Alecsandri este mai curînd moral decît sentimental : tema este o idee. Această idee apare prin intermediul unor imagini de viață, al unor tablouri, cu puternic aspect alegoric. Iarna, Gerul, Crivățul, Secerătorii sînt figuri ale unui sistem alegorizant și numai în subsidiar realități sensibile. Epitetele și comparațiile sînt transparente : întregul limbaj al pastelurilor e traductibil în limba comună a prozei. Putem scutura podoabele frazelor fără să alterăm fundamental poezia. În plus, aceste podoabe aparțin unui tezaur al epocii și toți contempo-

ranii lui Alecsandri se folosesc, cu mai mult sau mai puțin talent, de ele. Nu există în *Pasteluri* decât metafore topice, recurente, pe care autorul le-a găsit la alții și le-a transmis, la rîndul lui, altora. Originalitatea asociațiilor este minimă. Să adăugăm și că rarele opacități sînt efecte contemporane de lectură și nu au stat în intenția poetului, care nu s-a gîndit, cu siguranță, că balaurul și șopîrla vor fi vreodată citite prin prisma înrudirii lor zoologice. Controlul rațiunii este riguros și țișnirile libere ale fanteziei asociative se produc numai prin excepție. Contemplatorul naturii și natura însăși stau față-n față ca două obiectivități ireductibile. Și chiar dacă poetul numai aparent descrie peisaje (ridicîndu-le în fond la idee), aceste peisaje sînt dinainte date, peisajele comune ale naturii sau ale țării, asupra cărora poetul aruncă o privire înfiorată de un sentiment obișnuit. Are mai puțină importanță împrejurarea particulară că Alecsandri este un meridional speriat de iarnă decît aceea generală că el se adresează unui fond comun de reprezentări ale realității. Această concepție garantează poeziei tradiționale principalele ei însușiri: claritatea mimetică, „raționalitatea“, care o face accesibilă, limbajul ornamental și comoditatea unei versificări regulate care o pune la adăpost de destrămarea în curata proză.

4

Manierismul, baroc

Ar fi și naiv și inexact să presupunem că, în toate cazurile, poezia tradițională ne oferă un acces atît de simplu. Exemplul ales din Alecsandri este, ce e drept, elementar și nu trebuie să-i acordăm o importanță mai mare decît are. Alecsandri este, de altfel, un clasicist, iar poezia clasică este cea în care proprietățile întregii poezii de pînă la o anumită dată se văd cel mai bine, oarecum în stare pură; mai ales atunci cînd ne referim la specii, clasice prin excelență, precum acelea didactice

sau epice, care nu mai apar în poezia modernă. Ar fi încă și mai lesne să verificăm criteriul vechii poezii — dată fiind cuprinderea lui aproape nețărnută — pe o fabulă sau pe o epigramă. Fabula, bunăoară, e o poezie care-și ține scheletul la vedere, asemeni unor cunoscute soiuri de pești. Se înțelege de ce esența alegorică a fabulei nu creează nici cea mai mică dificultate, cînd e vorba să descifrăm mesajul. Calitățile poetice ale unei fabule țin de structura ei narativă, de conducerea elementelor subiectului spre un punct culminant, de firescul personajelor și al vorbirii lor, de putința de a citi, în filigran, ideea morală, în fine, de oportunitatea moralei. Nivelul expresiv este exclusiv acela prozaic. Siguranța ori eleganța versificației pot face memorabil un fabulist; dar toți marii fabuliști au fost niște îndemînatici versificatori. E interesant și că, nicăieri ca în fabulă, versul n-a fost mai puțin solicitat de efecte prozodice în sine și mai adaptat necesităților legate de conduita narativă (intriga, surpriza, psihologia). În fabulele lui Grigore Alexandrescu găsim cele mai frapante anticipări ale versului liber din toată poezia noastră veche. Mlădierea versului e nu numai absolut remarcabilă, la un poet despre care s-a spus, și nu fără temei, că n-are ureche muzicală, dar ea traduce cu o fidelitate excepțională tiparul exprimării orale (și chiar oratorice), alternînd lungimea și scurtimea metrică, introducînd paranteze, dînd, în totul, o senzație de vorbire absolut firească. *Lupul moralist* e o dovadă pentru felul în care versul își împletește mersul specific cu al prozei :

V-am spus, cum mi se pare, de nu îți fi uitat

Că lupul se-ntîmplase s-ajungă împărat.

Dar fiindcă v-am mai spus-o, voi încă să vă spui

Ceea ce s-a urmat sub stăpînirea lui.

Auzind împăratul că-n staturile sale

Fac năpăstuiți nalte păroșii dregători,

Că pravila stă-n gheare, că nu e deal sau vale

Unde să nu vezi jertfe mai mulți prigonitori,

Porunci să se strîngă obșteasca adunare,

Lîngă un copaci mare :

*Căci vrea pe unii-alții să îi cam dojenească,
Și-n puține cuvinte,
Să le-aducă aminte
Datoriile lor.*

Aceeași esență prozaică încearcă s-o slujească ver-
sificația și în *Satiră*. *Duhului meu*, care e un fel de mic
poem dramatic, cu voci distincte și cu o foarte bună
mise en-scène :

— *Trageți toți câte o carte ; domnule, ești cu mine,
Șezi mă rog împotriva, și vezi de joacă bine.*

— *Dar ți-am spus, cuconiță, că eu din întâmplare,
Nici bine, nici nebine nu poci să fac cercare :
Am cuvintele mele : aste jocuri plăcute,
Cu voia dumitale, îmi sint necunoscute.*

— *Nebun cine te-o crede ; vrei să te rugăm poate :
Astăzi chiar și copiii știu jocurile toate,
Veacul înaintează : Caro ; vezi că ți-e rîndul ;
Dar ce făcuși acolo ! unde îți este gîndul ?
Cînd eu am dat pe riga, bați cu alta mai mare ?
Astfel de neștiință e lucru de mirare !*

*Așa-mi zicea deunăzi, cu totul supărată,
O damă ce la jocuri e foarte învățată.
Apoi șoptind pe taină cu cîteva vecine :
Vedeți, zise, ce soartă, și ce păcat pe mine ?
Două greșeli ca asta, zău, sufletul mi-l scot,
A ! ce nenorocire ! ma chère, ce idiot !*

Cu excepția lui Topîrceanu, în cîteva compoziții spi-
rituale și de ocazie, nici un poet român de după 1900
n-a mai folosit versul în asemenea scopuri, mai curînd
teatrale decît poetice. Sfera poeticului îngustîndu-se, noi
nu mai simțim în ele poezia, care și-a schimbat între
timp criteriul. Le considerăm mai utile pentru alte
genuri, cum ar fi teatrul în versuri, al lui Alecsandri,
Hașdeu sau Davila, pe care satirele lui Grigore Alexan-
drescu îl prevestesc, de altfel, în chip remarcabil.

Dar, cum spuneam, nu toată poezia tradițională este clasicistă și reductibilă la modelul care l-a făcut celebru pe Racine în secolul XVII. În alte epoci, aceleași caracteristici apar mascate de procedee care le fac să nu mai semene cu ele înseși, ba chiar să treacă drept contrariul lor. Un caz special îl înfățișează poezia franceză din secolul XVI. Ea este o poezie lirică și care, la prima vedere, pare ghidată de un criteriu modern al poetului. Gérard Genette care, între alții, a examinat-o îndeaproape (*Aurul cade sub fier*, în *Figuri*, ediție românească, p. 16—17), a distins însă sub fantezia barocă un mecanism foarte specific. Iată despre ce e vorba :

„Aceluiași Saint-Amant zăpada Alpilor îi înfățișează scînteii de aur, de azur și de cristal, ea este frumosul bumbac al cerului, o cale transparentă din al doilea metal (argintul) ; și spectacolul secerișului se rezumă în acest raccourci :

L'or tombe sous le fer...

În care se aliază într-o manieră caracteristică o metaforă vizuală «spontană» (aurul grîului copt) și o metonimie cu totul convențională : *fierul* pentru seceră, *materia* pentru obiect. În această disonanță de figuri rezidă întreaga subtilitate a «poantei». Nimic nu ilustrează mai bine mișcarea ascunsă prin care scriitura barocă introduce o ordine artificială în contingenta lucrurilor : «grîul cade sub seceră» este o întîlnire banală, un simplu accident ; «aurul cade sub fier» este un conflict între metale nobile, un fel de duel [...] Sensibilitatea barocă este în întregime în figuri : ce contează dacă spicul nu este de aur așa cum seceră este de fier, nu e vorba decît de a *salva aparențele*, începînd cu cele mai prețioase : cele ale discursului. Într-adevăr, predilecția poetului baroc pentru termenii de orfevrărie și bijuterie nu exprimă esențialmente un gust «profund» pentru materiile pe care aceștia le desemnează. Nu trebuie să căutăm aici una din acele reverii de care vorbește Bachelard, în care imaginația explorează straturile secrete ale unei substanțe. Dimpotrivă, aceste elemente, aceste metale,

aceste pietre prețioase nu sînt reținute decît pentru funcția lor cea mai superficială și mai abstractă : un fel de *valență* definită printr-un sistem de opoziții discontinue, care evocă mai mult combinațiile chimiei noastre atomice decît transmutațiile vechii alchimii.“

Desigur, poezia barocă ne apare situată la antipodul celei clasiciste și puțină fi invocată de moderni pentru mult mai multe rațiuni decît ea : să reținem numai împrejurarea că, așa cum spunea Genette, poetica barocă se bazează pe o retorică. Dacă la Alecsandri poetului îi scapă printru degete orice legătură dintre balaur și șopîrlă, imaginabilă doar prin transgresarea planului retoric pe care se situa compararea rîului cu un balaur către planul poetic de substanță, pe care se situa ivirea șopîrlei, la poezii baroci, poetica devine spontan retorică și raporturile verticale dintre cuvinte și lucruri sînt transportate într-un sistem de raporturi orizontale, între cuvintele înseși. Genette conchide, așezînd în paralelă pe clasicistul Ronsard cu Saint-Amant și cu ceilalți baroci (op. cit., p. 19—20) :

„Exemplul poemului lui Ronsard arată destul de bine prin ce mijloace se silește poetul să alunge moartea : printr-o alchimie în sensul propriu al cuvîntului, adică atingînd în profunzime unitatea materială a lumii, care permite apoi transmutările, de exemplu pe aceea care reconstituie o floare pornind de la cenușa ei. Această alchimie, ca și, mai tîrziu, aceea a poeziei simboliste, mobilizează corespondențele verticale ale cuvîntului, în mod direct înrudit cu «miezul lucrurilor». Ceea ce caracterizează, dimpotrivă, poezia barocă este creditul acordat raporturilor laterale care unesc, adică opun, în figuri paralele, cuvintele față de cuvinte, și, prin mijlocirea lor, lucrurile față de lucruri, relația dintre cuvinte și lucruri stabilindu-se sau cel puțin acționînd numai prin omologie, de la figură la figură : cuvîntul safir nu corespunde obiectului safir, după cum nici cuvîntul trandafir nu corespunde obiectului trandafir, dar opoziția cuvintelor restituie contrastul lucrurilor și antiteza verbală sugerează o antiteză materială“.

Nu pare însă acesta chiar visul poetului modern, de a renunța la referință în favoarea unui limbaj literal și

ambiguu ? Și totuși ! Poezia barocă nu schimbă decît în mod superficial criteriul poeziei clasice. Ea opacizează discursul, în primă instanță, abandonînd lumea și privilegiind verbalitatea pură. Literalitatea astfel obținută seamănă destul de bine cu aceea a modernilor, dar numai pînă în punctul în care barocii, spre deosebire de moderni, reinstalează transparența limbajului exact acolo unde ea părea să înceteze și anume prin recurența quasi-generală a motivelor. Toți poeții baroci folosesc aceleași motive și, încă, ordonate de un mecanism identic. Ei sînt niște prețioși, care-și aleg un vocabular particular — pietre scumpe, metale rare, bijuterii, flori — care însă devine repede unul comun. În sînul elitei baroce, motivele circulă ca banii, sînt un fel de etalon universal de schimb. Iar principiul schimbului este același la toți : o artificioasă combinație de metafore și de metonimii, uniformizate sub raport funcțional, ca și cum nu li s-ar mai distinge diferența esențială. Barocii creează unul din primele limbaje poetice consecvente din poezia europeană, opus aceluia curent al poeziei, atît prin selecție lexicală, cît și prin mecanism asociativ, dar este vorba de un limbaj cifrat, de un cod, a cărui descifrare e posibilă și care, o dată înfăptuită, diminuează considerabil expresia poetică. Cine ține în mînă cheia are acces la cutia cu minuni a barocilor și poezia însăși se transformă într-un joc ingenios și agreabil. Barocul reprezintă un triumf al jocului asupra lirismului. El determină o manieră de a scrie, nu o poezie profundă. Scriitura barocă redevine transparentă prin însuși principiul ei ludic, căci, în orice clipă, *aurul care cade sub fier* îngăduie cititorului să acceadă la *griful tăiat de seceră*, adică să traducă poezia prin proză. Și expresia specifică se destramă ca o iluzie : ochii noștri, abia deprinși cu întinericul verbalității, se redeschid spre claritatea lumii reale.

O situație întrucîtva asemănătoare descoperim în poezia persană din secolele IX și X. Am promis, la începutul acestui eseu, că, din rațiuni pe care nu le mai repet, mă voi limita la poezia europeană. Excepția pe care mi-o îngădui acum va fi singura și o fac fiindcă sugerează constatarea (pe care nu pot s-o verific) că

poezia tradițională este aceeași pretutindeni iar schimbarea criteriului poeticului a afectat întreaga poezie a lumii. Mă folosesc de traducerea românească a Gretei Tartler și a lui Viorel Bageacu, la care m-am mai referit, ca și de unele din comentariile traducătorilor. Întîia constatare este chiar aceea a Gretei Tartler, cum că poezia persană de după invazia arabă este reglată de o „poetică a codificării“ : „Convenția tematică, stilistică și tipologică este urmată întocmai, dar pare nestructurată, «învățată», o grădină între ale cărei ziduri poezii iranieni continuau înflorirea unui cu totul alt fel de spirit“ (p. 6). Ca și în cazul barocilor, primii poeți persani creează un limbaj închis, elitar și riguros. Numai aparent însă aceasta este și o însușire a poeziei moderne, despre care am spus, de asemenea, că și-a părăsit publicul larg, adresîndu-se unui mănunchi de fideli. Cititorii de poezie barocă sau veche persană cunoșteau codurile respective și aveau acces la sensurile poetice, în vreme ce cititorul modern se află în situația mult mai grea de a nu pōseda acest cod : pentru că, pur și simplu, nu există un cod sau, mai exact, există tot atîtea coduri cîtî poeți. Codificarea vechii poezii persane se realizează tematic prin circulația unor motive cu origini diverse : idealismul theosofic al sufilor, ismaelismul (vinul inițiativ, trandafirul, lealeaua) și epicureanismul. Natura e ordonată, astfel, în funcție de cîteva clișee. Există și o codificare prozodică, mai puțin strictă, dar care fixează totuși principalele specii poetice (*ghazal*, *hağv*, *mar-sie* etc.) și principalele structuri strofice (*roba'i* sau *beit*). Citind poeziile, remarcăm (chiar și fiind vorba de traduceri) că ele exprimă de obicei emoții tipice, generale, indiferent de împrejurarea că au fost generate de ocazii particulare. Nu e nimic cu adevărat individualizat, personal. Poetul are la dispoziție un repertoriu de teme și un repertoriu stilistic, cu ajutorul cărora operează un număr de combinații proprii. Infinite, în principiu, ca la jocul de șah, aceste combinații sînt în practică limitate, ca într-un soi de superioară *ars combinatoria*. Edgar Papu le-a comparat cu cele din lirica petrarchistă

(*Evoluția și formele genului liric*). Să luăm exemplul lui Rudaki, cel mai de seamă poet persan. În versurile lui, iubita este comparată cu chiparosul, moscul, mărul sau iasomia. Când ea își arată vegetalul obraz, soarele se ascunde în nori. Obrazul nu poate fi descris, ci doar sugerat de o comparație delicioasă :

*I-aș spune măr bărbiei, de n-ar fi alunița
De mosc — dar ea mă face să nu mai știu ce știu.*

Ca în idila coșbuciană, poetul târguiește un sărut de pe „rubinul gurii, nectar mult prea prețios“. Zîmbetul fetei e „miere“ sau a „vinului beție“. Zulfii sînt „zambile“. Iubita însăși este „narcisă a Babilonului“, „parfum vrăjitoresc“. Comparațiile nu sînt nici noi, nici variate (am putea stabili stereotipii), ci potrivite, cum recomandă de-a dreptul un ghazal dialogat al poetului :

— *Pe buzele ei, parcă-i neprețuit zahar ;
cu buclele întrece și ambra din bazar !*
— *O, june, cum vorbești fără să ai destulă
învățătură-n știința cuvintelor cu har :
că nu-i poți spune zahăr dulceții de aloes
și nu-i miros de-aloes al salciei nectar.*

Potrivirea comparației ține și de o delicată caligrafie la propriu, bazată însă pe corespondențe care nouă nu ne sînt accesibile intuitiv. Comparațiile persanilor sînt niște metafore abreviate, urmărind o similitudine de suprafață : sînt decorative, nu substanțiale ; previzibile, nu originale ; superficiale, nu profunde. Aici e o mare deosebire de poezia modernă, care va cultiva de obicei a doua serie de termeni. E vorba la Rudaki de un lirism al suprafețelor și al corpului : al semnelor mai curînd decît al semnificațiilor. Totul e la el semn. Primind de-a gata din tradiție un anumit conținut, poezii ca el variază semnele. Ei se dovedesc maeștri ai desenului poetic, oarecum în felul în care călugării din Europa medievală, neputînd adăuga sau scădea nimic textului sacru, împodobeau manuscrisele cu litere și cu desene. Și unii, și

alții sînt artiști ai scriiturii poleite. Rudaki însuși spune într-un *roba'i* :

*Păcat de panegirice-n aur, de gazeluri,
că prețul lor în vorbe e greu de povestit.
La temelia lor stă harul;
dar mai mare
e darul elocinței, spre poleieli sortit.*

Această *ars combinatoria* nu e modernă, dar trebuie totuși deosebită de aceea a barocilor europeni. Comparațiile stereotipe și codificate ale persanilor au grijă să păstreze lucrul în proximitatea cuvîntului, spre a evita artificiozitatea translației :

*Chîp minunat cu buze mărgene licărind,
zulufii — ambră; gura — ghioc și mărgărint;
sprîncenele — corabie; lînia frunții — val...
bărbia — un vîrtej; ochii furtuni aprind.*

În felul acesta, senzualitatea portretului e sporită. Obrazul iubitei e de față și contemplarea lui inspiră lui Rudaki asemănările cu ambra, ghiocul, corabia și vîrtejul. Figura lingvistică principală este proliferarea sinonimică. Realitatea pretinde limbii să posede pentru fiecare obiect mai multe nume, dar poetul nu ascunde obiectul în numele său, așa cum scoica ascunde perla. Din contra, barocii vor proceda ca scoica. În ciuda acestor nuanțe, criteriul poeticului nu e diferit la vechii persani de acela din poezia barocă franceză a secolului XVI și nici de acela din lirica italienească a Renașterii, care a preluat de exemplu formula *quasidei*, poezie adresată frumuseții unei femei, cunoscută mai devreme și trubadurilor. Spontaneitatea mai mare a persanilor nu trebuie să ne inducă în eroare. O elaborare există și la ei — în limitele codului — și chiar o anume prețiozitate, deși nu la fel de pronunțată ca la Saint-Amant sau Petrarca.

Cel mai bizar dintre poeții de odinioară, cel mai obscur, comparat nu o dată cu Mallarmé, este fără îndoială Góngora. Cazul lui merită un capitol special. Un alt mare poet spaniol, Federico García Lorca, l-a caracterizat astfel (toate citatele, în ediția bilingvă a lui Dariu Novăceanu, *Polifem și Galateea*, Univers, 1982): „Ce motive a putut să aibă Góngora pentru a provoca revoluția sa lirică? [...] Obosit de castelani și «culoare locală», îl citea pe Vergiliu cu plăcerea însetatului de eleganță. Sensibilitatea sa i-a pus o lentilă pe pupile. A văzut limba castiliană plină de cîrji și de goluri, și, cu un instinct estetic proaspăt, a început să construiască un nou turn de geme și pietre inventate de el, iritînd orgoliul castelanilor din palatele lor de chirpici. Și-a dat seama de nestatornicia sentimentului omenesc și de slăbiciunea expresiilor spontane, cele care ne emoționează doar cîteva clipe, și a dorit ca frumusețea operei sale să se desăvîrșească prin metafora fără realități pieritoare, metafora construită în spirit cultural și într-o ambianță extraatmosferică“. Și în sfîrșit: „Bătrînii intelectuali din acea epocă, pasionați de poezie, trebuie că au rămas stupefiați văzînd cum castiliana li se transformă într-o limbă stranie, pe care nu mai știau s-o descifreze“ (p. 119—120). În această conferință a lui Lorca din 1927 (an, în toate privințele decisiv pentru receptarea contemporană a poetului de la răsăpîntia secolelor XVI și XVII), există cea mai mare parte a argumentelor favorabile unei lecturi a lui Góngora ca poet modern: limba stranie și șocantă, obscuritatea, prețiozitatea și artificialitatea. Chiar dacă, așa cum va arăta alt comentator important, Dámaso Alonso, și tot în 1927, arta lui Góngora reprezintă o continuare a cultismului din secolul anterior și a petrarchismului, originalitatea autorului *Singurătăților* este atît de extraordinară, încît în jurul operei lui s-a țesut un adevărat mit, pe care trei sute de ani, cîți ne despart de ea, n-au făcut decît să-l consolideze. Prea puțini dintre poeții vechi au solicitat o exe-

geză atît de minuțioasă și care pare încă departe de a fi epuizat dificultățile. Lirica spaniolă poartă pînă astăzi pecetea acestei opere unice iar numele poetului s-a transformat într-o noțiune comună : gongorismul desemnează, ca și adjectivul derivat (gongoric), o anumită scriitură.

Întrebarea asupra modernității lui Góngora și-a pus-o între alții și Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*, atunci cînd i-a comparat poezia plină de enigme cu aceea a lui Mallarmé. Admițînd că cei doi poeți se aseamănă în multe detalii („fapt pentru care traducерile spaniole din Mallarmé, datînd din secolul XX par foarte gongoriste, ceea ce de altfel și urmăresc“), esteticianul de la Freiburg semnalează o deosebire importantă : „Oricît de enigmatică ar fi poezia lui Góngora în sintaxă și în perifrazele învăluitoare, ea se folosește de un material simbolic și mitologic care a fost un bun comun al poetului și al cititorilor săi. E destinată unei elite de la care poetul era îndreptățit să aștepte o apreciere competentă a rafinementelor stilistice alese. Acestei elite, poezia obscură i se prezintă ca o ocazie predilectă de a rezolva rebusuri culte pentru a-și exercita spiritul [...] În cazul lui Mallarmé, aceste raporturi se prezintă cu totul altfel. Numai în prima sa perioadă, obscuritatea a avut pentru el semnificația de pavază împotriva unei popularități nedorite. Mai mult încă decît versurile lui Rimbaud, lirica de maturitate a lui Mallarmé nu se adresează unui cititor existent în realitate [...] În afară de aceasta, limbajul simbolic al lui Mallarmé e autarhic. Puținele simboluri care nu-i aparțin — astfel : lebădă, azur, păr — fac parte și ele din tradiția cea mai recentă (Baudelaire), cele mai multe fiind stabilite de Mallarmé și neputînd fi înțelese decît prin el : sticlă, ghețar, fereastră, cub. Aici, ca și în altă privință, la descifrarea simbolică și sintactică nu ajută nici o tradiție.“ (p. 124—125). Hugo Friedrich are, desigur, perfectă dreptate. În adevăr, metaforele modernilor tind să fie atopice, fără precedentă ; și nu încapе îndoială că între elita cărora i se adresa Góngora și acel cititor inexistent pe care Mallarmé dorea să-l creeze nu este doar o diferență de grad, ci una de principiu. Mai corect ar fi a spune că obscuri-

tatea modernă nu mai este, de fapt, una conjuncturală și, în ultimă instanță, reductibilă prin folosirea unui cifru aflat în posesia citorva cititori, ci o obscuritate esențială, în raport cu care problema însăși a lecturii de elită nu mai este pertinentă. Împărțirea în două a publicului de către poezia modernă nu ne interesează atât ca o divizare a acestuia într-o majoritate neînțelegătoare și, respectiv, într-o elită competentă, cât ca o divizare a poeziei înseși în modernă și tradițională; ceea ce este cu totul altceva. Dar putem obiecta lui Hugo Friedrich și faptul de a fi restrâns comparația la problema obscurității. Fundamentală, aceasta nu este singura pe care o putem lua în considerare, căci dacă, în pofida dificultății poeziei sale, Góngora rămîne atașat poeziei tradiționale, ca și manieristii francezi sau italieni, ca și Maurice Scève sau Giambattista Marino, împrejurarea se datorează unor cauze mai numeroase și mai diverse.

Opera poetică a lui Góngora cuprinde *romances*, *letrillas*, *sonetos* și *grandes poemas*. Primele sînt niște balade, pe subiecte populare ori mitologice. *Letrillas* sînt poezii umoristice sau satirice. Sonetele au deja, la sfîrșitul secolului XVI, o lungă tradiție. În fine, marile poeme sînt narrative și alegorice în esență. Ne atrage numai decît atenția lărgimea criteriului poeticului. Góngora, revoluționînd expresia, nu schimbă acest criteriu, care continuă să se refere la poezii lirice, satirice, epice sau filosofice. Nu se obsevă nici o predilecție specială a poetului.

În *Balade*, bunăoară, primează, aproape fără excepție, un motiv anecdotic. Una din ele evocă spontan cititorului român pe Coșbuc. Iar comparatistului îi amintește de *cantiga de amigo* din lirica galego-portugheză a secolelor XII—XV. E vorba în poezia lui Góngora de plînsul unei fete al cărei iubit a plecat la război. Fata se adresează mamei, tînguindu-și tinerețea risipită în absența bărbatului iubit :

*Prea dulce mamă, care
n-ar plînge, de-ar avea
inimă-n piept mai tare
decît cremenea,*

*și cine n-ar striga,
văzînd cum mi se pierde
tot ce a fost mai verde
din tinerețea mea ?
Mă lasă disperării,
să plîng pe țărnul mării.*

Ultimele două versuri au caracter de refren. Procedeul îl vom reîntîlni la Lorca. Altă baladă, pe o temă similară, relatează cuvintele de încurajare adresate Belermei, al cărei iubit franțuz a murit, de către dona Ana, văduva lui Rudolf :

*Plînge-i moartea, dar îți spun
pentru ochii lumii, lasă
din trecutul tău să crească
viitorul cel mai bun.
Să ne punem amîndouă
mîndre voaluri înflorite
doi căței lînoși, mîini albe
și sprîncenele-arcuite.*

Nici o dificultate de fond nu au așa numitele *letrillas*, care, pornind de la proverbe sau de la expresii stereotipe, dezvoltă un soi de poezie gnomică ori satirică, asemănătoare cu *Glossa* lui Eminescu, și alcătuiesc un fel de poveste a vorbei în care filosofia e practică și expresivitatea paremiologică :

*Orb, Norocul, uneori
vine și dispăre.
Cînd e sare, nu-i mălai ;
cînd e mălai, nu e sare.*

*Și ce multe pot să fie
căile ce știu să-l poarte
cînd s-abate și se-mparte
glorie și avuție !
Unora le dă moșie
altora spînzurătoare.
Cînd e sare, nu-i mălai ;
cînd e mălai, nu e sare.*

Și mai bine se vede caracterul obscurității lui Góngora în sonete. Este, pe de o parte, o obscuritate de detaliu, nu de ansamblu. Góngora are o uriașă fantezie verbală, care supune castiliana secolului XVII la adevărate chinuri, dar nu transformă textul poetic într-o enigmă. Pe de altă parte, tradiția motivelor și chiar a simbolurilor este absolut evidentă. Cercetătorii s-au arătat neobosiți în a le identifica proveniența. Dificultatea constă în amânarea denumirii obiectului care inspiră poetului considerațiile sale lirice, dar aproape niciodată acest obiect nu lipsește. Îl găsim de obicei în ultima terțină și ceea ce pînă atunci părea misterios se clarifică dintr-o dată. Procedeu e petrarchist. Poetul cîntă, de exemplu, frumusețea iubitei. Sonetul său debutează cu o serie de metafore uimitoare și îndrăznețe, sfîrșind însă totdeauna prin a preciza adresa epitetelor și comparațiilor. Iubita, numită „idol frumos“, în antepenultimul vers, acela care conține dezlegarea, e comparată mai întîi cu un templu divin al cinstei fără pată, care a fost ridicat de o mîină sfîntă în scopul de a frînge privirile bărbătești. Imaginația e foarte liberă și funcționalitatea metaforelor cu totul relativă, deși strunită, în cele din urmă, readusă la temă. Sonetul are de aceea o structură ocolită, labirintică : templul, ca termen central de comparație pentru femeie, e descris amănunțit, cu ușile lui de coral, cu ferestrele lui adînci, din smarald, cu acoperișul lui de aur din care emană lumina. Impresia nu e propriu vorbind de obscuritate, ci de prețiozitate. Barocii sînt mai degrabă artificiali și proliferanți decît misterioși. Realitatea nu e dislocată, și cu atît mai puțin anulată : e doar exprimată perifrastic. Literalitatea poetică se constituie în urma unor operații lingvistice care urmăresc să facă imaginile strălucitoare, noi, insolite ; aceste imagini pot întîrzia înțelegerea (e rostul lor, conform amînării ca principiu baroc), fără însă s-o distrugă. Din alt unghi de vedere, Edgar Papu s-a referit la sonetul lui Góngora în *Barocul ca tip de existență* (Biblioteca pentru toți, 1977). Esecistul remarcă dispariția „formeii sub invazia culorilor ca atribute ale unor materii“ (vol. I, p. 111) și arată că barocul, în general, nu numai că nu exclude mimesisul, dar îl extinde de la

formă (clasicii imitau forma) la materie. Imitația barocă este o imitație a corporalului și a detaliului material. Într-adevăr, în sonetul examinat mai sus, după o mișcare ocolitoare a fanteziei, prin care frumusețea sufletească a iubitei este asociată destul de vag cu un templu divin al neprihanei, urmează o minuțioasă înfățișare a componentelor materiale ale templului însuși, ca și cum în centrul atenției s-ar afla el și nu iubita. La renascențiști, ceea ce conta era prima comparație (mimetism formal); la baroci contează desfășurarea din urmă a imaginilor (mimetism material). De aici provine impresia de plinătate a fanteziei lui Góngora și realismul ei paradoxal, în pofida artificiei și prețiozității.

Lucrurile stau diferit la Mallarmé (ca să reiau comparația), care își comentează astfel cunoscutul său sonet *Ses purs ongles*: „E alcătuit, pe cât se poate, din alb și negru și se pretează la un acvaforte de vis și gol. De pildă: o fereastră deschisă, nocturnă; o cameră fără nimeni în ea; o noapte făcută din absență și întrebare; fără mobile, cel mult păreri de console incerte, cu o oglindă muribundă, atîrnînd în fundal, care reflectînd astral și de neînțeles Ursa mare, leagă acest cămin părăsit cu cerul.“ (apud H. Friedrich, p 134—135). Iată o interpretare ce pare mai potrivită pentru o piesă muzicală decît pentru o poezie. Simbolurile, tipic mallarméene, nu ne permit să citim sonetul nici măcar ca pe un text conținînd o anumită atmosferă stranie: „Limbajul — scrie Hugo Friedrich în pagina consacrată sonetului — se oprește la extrema limită la care mai e posibil ca prin anularea lucrurilor, chiar înăuntrul cuvîntului care le neagă, să fie creat spațiul în care să pătrundă neantul“. Iar Michael Riffaterre, în *Semiotica poeziei*, descrie însuși mecanismul verbal prin care mimesisul e suprimat pe măsură ce e înfățișat. El citează a doua strofă („Sur les crédences, au salon vidé: nul ptyx, / Aboli bibelot d'inanité sonore, / (Car le maître este allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore“) și remarcă felul în care realitatea tangibilă a unui salon burghez e sugerată doar în scopul de a fi destrămată, lichidată, înlocuită cu vidul: salonul e gol, în el nu se află nici un *ptyx* (cuvîntul, considerat pînă

de curînd a desemna un obiect inexistent, înseamnă *scoică* sau *ghioc*), bibeloul e abolit, stăpînul a murit, luînd cu el un obiect din inexistența căruia neantul își face o onoare. Echivalența prezență / absență, susținută de mai multe ori, pare menită să indice că textul nu se referă la nimic sau, mai exact, că referința însăși, abia schițată, distruge realitatea. La Góngora, oricît de îndepărtat sau de vag, obiectul referinței există și oferă o cheie incontestabilă cascadei de metafore. Cu atît mai mult în acele sonete în care aspectul alegoric e imediat vizibil. Borges i-a și reproșat sonetului care începe cu versul *Tras la bermeja Aurora el sol dorado* (*După vîpaia Aurorii, soarele aurit*) că în el nu există cu adevărat un răsărit, ci o dimineată mitologică, Soarele fiind Apolo iar Aurora o fată greco-romană : „Ce păcat ! Ne-a răpit dimineata țărnelor, pe care o credeam a noastră de peste trei sute de ani“. (apud Novăceanu, p. 580).

Cele mai multe controverse le-au stîrnit marile poeme ale lui Góngora. Acestea sînt epice și respectă în general tiparul clasic (invocarea preliminară, descrierea locurilor, portretul personajului principal etc.). Narativitatea e un prim factor nemodern, deși Góngora nu acordă prețuirea sa subiectului epic, personajelor sau atmosferei (ultima va deveni esențială în balada romantică), ci creării densității literale, prin intermediul unei sintaxe foarte personale. Însă această densitate e de tip ornamental, ca și metaforele. Nu întîmplător, exegezele cele mai recente restabilesc aproape peste tot sintaxa normală, reduc imensele parafraze și traduc simbolurile. Ceea ce dovedește încă o dată că barocul e un cultism, un rafinament și o prețiozitate mai curînd decît o obscuritate de fond. Dămașo Alonso a rescris în proză cele două poeme intitulate *Soledades* (*Singurătăți*), grupînd versurile în strofe și repovestindu-le subiectul. Deși poetul și criticul spaniol recunoaște că a distrus în felul acesta „radianta claritate poetică, strălucitoarea lume a esteticii intuiției“ (ibidem), nu rămîne mai puțin evident faptul că poemele înseși s-au pretat la respectiva operație, care ar fi însă de neînchipuit pentru *Iluminările* lui Rimbaud sau pentru oricare mare poem modern. Góngora creează în fond un soi de palimpseste poetice, în care

poezia e scrisă pe un pergament care a cunoscut înainte o versiune în proză. Raportul dintre cele două straturi sau scriituri este complex, dar nu inelucidabil. *Singurătățile* conțin, astfel, relatarea întâmplărilor prin care trece un tânăr pelerin : naufragiat pe un țărm de mare, el își usucă veșmintele și se îndreaptă spre o stînă ; e primit cu cordialitate, ospătat cu caș și culcat pe o scîndură acoperită cu o dimie aspră ; a doua zi, e condus de un păstor pe un vîrf de munte, de unde admiră un superb peisaj ; aude cîntece de flaut, vede flăcăi și fete și participă la o nuntă țărănească, urmată de dansuri și de întreceri sportive (ne amintim de *Nunta Zamfirei*) ; după încă o zi, se întoarce la țărm și cunoaște o altă lume, de oameni ai apelor, împreună cu care pescuiește sau vînează. Acesta e nivelul epic elementar. Imediat deasupra, se situează un nivel alegoric. Pelerinul e un Ulise, condamnat la rătăcire pe țărmuri, dintr-un fel de datorie de onoare contractată cu marea, din furtunile căreia se salvase cîndva în mod miraculos. Uscatul și Marea stau față-n față ca două elemente opuse, dar înfrățite, care au hotărît împreună destinul personajului. Așa se explică împărțirea poemului în două mari secțiuni. Darie Novăceanu a notat că această construcție implică o simetrie, fiecărui capitol din prima parte, corespunzîndu-i unul în cea de a doua. În sfîrșit, pe o treaptă și mai înaltă, *Singurătățile* complică infinit intriga și alegoria printr-o scriitură care reprezintă un apogeu al ornamentării și al parafrizei poetice, comparabil poate doar cu acela al *Divinei Comedii*. Edgar Papu (op. cit., vol. 2, p. 221), legînd *Soledades* de complexul lui Narcis (autism, introvertire), specific barocului, scrie : „De astă dată omul se oglindește într-un fel de întuneric al limbajului. El astupă lumina celor mai multe ieșiri și ferestre ale vorbirii, care-și pierde, astfel, în tenebre, o mare parte din virtutea comunicabilă.“ Desigur : dar nu pe toată. Ca și la Dante, poezia este narativă și alegorică înainte de a fi dependentă de o anumită mînuire a limbajului. Limbajul e în felul acesta dissociabil pînă la un punct de subiectul poemului. Măreția lui Gôngora constă în extraordinarul veșmînt verbal croit pentru materia epică și simbolică a *Singurătăților*, constă adică

Intr-un procedeu tradițional, bazat pe o înțelegere nemodernă a poeziei.

Ne întoarcem la problema obscurității : ea nu este aici substanțială, ci formală. Marile poeme sînt opera unui croitor fantast, care a îmbrăcat după gustul lui bizar o realitate rămasă perceptibilă la nivel mimetic, alegoric și simbolic. Efortul poetului a fost de a obscuriza expresia verbală, fără a se atinge de fond. Exemplele oferite din belșug de exegeți se limitează la cîteva procedee fundamentale. Unul este perifraza, figură a ocoului și a amînării. Un flăcău sosește la serbarea cîmpească din ajunul nunții cu brațele încărcate de niște vietăți care nu sînt numite, dar în care identificăm lesne niște găini moțate. Poetul evită să le spună pe nume, lor ca și cocoșului rămas în bătătură, silindu-ne să-i admірăm fantezia asociativă :

*Unul din ei în brațe, pe drumu-n sărbătoare,
bățos, cu pană neagră aducea moțate,
al căror soț, din goarnă de carne anunțate,
herald veghează zorii din noaptea necuprinsă
și care-n bătătură, singur, cu barbă, are
turban, dar nu din aur, din purpură aprinsă.*

Efectul este numai o teribilă artificiozitate. A spune, în loc de cocoș, herald, care anunță zorii, și care, singur dintre toate ființele de pe lîngă casă, are turban de purpură, și nu de aur, iată o performanță care pe bună dreptate a creat lui Góngora reputația de a fi un baroc și a dat adjectivului gongoric nuanțe peiorative. Emfaza, bombasticismul și alte forme ale exagerării nu pot lipsi din această poezie. Portretul ciclopului din poemul *Polifem și Galateea* este edificator pentru gigantomania lui Góngora, inspirată de altfel de poezia antichității :

*Lungi pletele și negre, ca apele obscure
din Lete curg prin aer în unduiri smolite
furtuni cînd bat năpraznic, ori flutură ușure,
cînd adieri pe umeri le lasă răvășite ;*

*torent îi este barba, năvalnic, de pădure,
căci (fiu al Pirineilor) sucite
pe piept îi curg șuvoaie și fără-ndeminare
și prea tîrziu cu mîna încearcă să și-o are.*

Pe spații mici, e drept, mijloacele poeziei lui Góngora sînt uneori comparabile cu ale modernilor. Citate și comentate adesea sînt de pildă versurile din octava a șasea a poemului *Polifem și Galatea* în care autorul a încercat să sugereze saltul caprelor lui Polifem printr-un „salt“ sintactic. Deoarece traducerea nu l-a putut echivala, citez în original :

*...donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío
de los montes, esconde ..*

Dámaso Alonso a restabilit în felul următor această propoziție : „donde encierra cuanto cabrío esconde las cumbres áspera de los montes“. Efectul de literalitate poetică este evident, Góngora fiind un maestru al sintaxei, ca și al eufoniei datorate repetării în vers a unor sintagme identice. Traducătorul român dă acest exemplu foarte instructiv pentru modul de a proceda al poetului. Luînd ca modele trei versuri din *La Araucana* de Ercilla („El aire de señales anda Ileno : / y las nocturnas aves van turbando / con sordo vuelo el claro día sereno“), Góngora creează un vers în care accentele cad de așa manieră încît se realizează o aliterație sugestivă :

infame túrba de noctúrnas aves

În sfîrșit, octava a unsprezecea din același poem a făcut să curgă multă cerneală critică. O reproduc de asemenea în original (adăugînd traducerea în subsol), fiindcă o parte din efecte nu sînt altfel sesizabile :

*Erizo es, el zurrón, de la castaña,
y (entre el membrillo o verde dantilado)
de la manzana hipócrita que engaña
a lo pálido no, a lo arrebolado
y, de la encina (honor de la montaña,
que pabellón al siglo fué dorado)
el tributo, alimento aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero.**

Octava se numără printre cele în care e portretizat Polifem. Ciclopul, văzut ca păstor, poartă o traistă (zurrón), pe care poetul o compară cu un arici, plină de castane, gutui, mere și ghindă. În spaniolă, *erizo* înseamnă atât *arici*, cât și *coaja castanelor*. Așadar traista e și o coajă pentru miezul ei. *Encina* înseamnă și *ghindă* (cum a tradus Darie Novăceanu, de a cărui interpretare mă folosesc) și *stejar*, ceea ce complică relația finală cu acoperișul (pabellón) și cu hrana (alimento), căci dacă stejarul poate fi acoperiș, adăpost sau casă, numai ghinda se poate mânca. Dámaso Alonso, Alfonso Reyes și Lucien-Paul-Thomas au întors pe toate fețele octava, arătându-i densitatea semantică datorată omonimiilor și sinonimiilor puse în joc de Góngora. Jean Rousset a stabilit chiar un tip de metaforă și un tip de poem baroc, ilustrându-l pe primul cu un vers din Góngora (*Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*, Univers, 1976) : „viori înaripate“. Eseistul francez prezintă mecanismul formării unor asemenea metafore prin succesiunea mai multor operații : poetul pleacă de la pasărea cîntătoare ; mută accentul de pe substantiv pe adjectiv, ajungînd astfel la un cîntec care este pasăre ; metaforizează apoi

* „Arici îi este traista, umplută cu castane și (între gutuia verde sau galbenă-n culoare) cu mere ipocrite, căci miezuri diafane nu au mereu sub roșu, și nicicînd sub paloare, și ghindă (cîntea naltă a culmilor montane, în veacul cel de aur), cînd mîndrele stejare hrană, chiar săracă, și casă-au fost să fie Jericei lumii de-atuncea, candoarea cea dintîie.“

cîntecul, care devine vioară ; în fine, reatribuie viorii aripile păsării. Contrastul esențial și surprinzător realizat este între imobilitate și mobilitate. Trebuie să recunoaștem că mulți moderni vor proceda la fel, de exemplu Nichita Stănescu. Toate aceste exemple constituie, de altfel, o dovadă că poeții moderni au învățat o grămadă de lucruri de la autorul lui *Polifem și Galateea*, care însă rămîne, în barochismul lui somptuos, un poet tradițional, atașat vechiului criteriu — cuprinzător și mimitic — al poeticului.

6 Romantismul : M. L. Streinu

Romantismul constituie un preludiv al modernității și este, dintre toate mișcările literare, cea mai apropiată de noi. Nu voi relua particularitățile literaturii romantice, prea bine cunoscute, indicînd doar punctele de interferență pe care ea le are cu literatura modernă : depășirea schemelor clasice, a imobilismului în primul rînd, prin apropierea de natură, de sensibilitatea vie și de individualitate ; solitudinea morală, atmosfera stranie, înșolită ; oniricul și în general vizionarismul subiectiv, ireductibil : în sfîrșit, antimimesisul și cultivarea sufletului muzical și liric.

Examinînd *Originea conceptului modern de poezie*, într-un articol din 1938, Vladimir Streinu sublinia despărțirea modernilor de o anumită retorică, de poezia cu anecdotă și de sentimentalismul fățiș al romanticilor. În afară de ultima trăsătură, celelalte două nu sînt propriu vorbind romantice, reprezentînd o moștenire a clasicismului. Componenta clasică a poeziei romantice arată, de altfel, că romantismul n-a schimbat criteriul poeticului, în ciuda exploziei de sensibilitate pe care a adus-o și a expansiunii unui psihism care lipsise înaintașilor. Au existat totuși și încercări de a vedea în unii poeți romantici o avangardă a simbolismului. Nicolae Davi-

descu și B. Fundoianu îl considerau pe Eminescu un precursor al noii poezii. În timpul din urmă, părerea statornicită este alta : criticii preferă să sublinieze la Eminescu ceea ce aparține de drept sensibilității epocii sale. Cea mai concentrată demonstrație, în acest sens, a întreprins-o Mircea Scarlat în al doilea volum din *Istoria poeziei românești* (Minerva, 1984), în care atașează poezia eminesciană de convenția clasicistă a poetului : raționalitate, căutare a adevărului, simbolul ca hieroglifă, cu un înțeles univoc descifrabil, armonie și disciplină formală. Argumentele criticului sînt greu de combătut. De altfel, toți poeții romantici scriu în acest fel. Convenția clasicistă reprezintă, la Eminescu, la Hugo sau la Byron, dovada prestigiului de care continuă a se bucura în ochii romanticilor criteriul tradițional al poeziei.

Să ne aruncăm o clipă privirea pe tabla de materii a unui volum de poezie al lui Eminescu, atît asupra antumelor, pregătite de el însuși în vederea tiparului, cît și asupra postumelor, pe care el a vrut să le facă uitate în manuscrise. Deosebirea dintre unele și altele a fost deseori speculată, în exegezele postbelice, și nu e cazul să o reluăm acum, chiar dacă mi se pare corectă o remarcă, datînd din 1968 (deși anticipată clar în cele cinci volume consacrate poetului de G. Călinescu înainte de război) că romantismul postumelor era mai învăpăiat liric decît acela al antumelor, clasicizat, discursiv și filosofic, probabil și datorită influenței esteticii maioresciene. Este, oricum, invederat că Eminescu nu este exclusiv un poet liric și că el nu face în definitiv nici o distincție de principiu între poemul epic sau alegoric și poemul pur liric. O înțelegere „cuprinzătoare“ a poeziei este la fel de evidentă la el, ca și la poeții baroci. Toate marile poeme din tinerețe (începînd cu *Memento mori*), ca și cîteva din capodoperele maturității (*Luceafărul*, *Scrisorile*), sînt descriptive, epice satirice, alegorice— indiferent de magma vizionară pe care imaginația își clădește castelele — adică, în esență, clasice. O a doua categorie de poezii, acelea gnomiche sau de „idei“, țin de o reflexivitate discursivă, pe care modernii o vor ocoli.

Rămân producțiile lirice, „romanțele“, cîntecele și celelalte, a căror discutare ne este, neîndoielnic, mult mai utilă în vederea sublinierii laturii moderne și deopotrivă a aceleia care continuă a le țintui în solul vechii poezii. Mircea Scarlat a indicat o parte din motivele care îndepărtează lirica eminesciană de aceea modernă. Eminescu este poetul unui suflet înalt-cugetător: „Pentru Eminescu, principiul generator al lumii era Ideea. Totul fiind dinainte *gîndit*, se naște credința în existența unor «semne» care, prin «tălmăcire», pot oferi descifrarea izbăvitoarelor enigme“ (p. 73). Magul este figura centrală a acestei lirici cugetătoare, cititor al hieroglifelor cosmice, posesor al științei misterioase care asigură lizibilitatea lumii. Raportul eului cu lumea e călăuzit de simțurile „superioare“, „clasice“ — văzul îndeosebi, și auzul — capabile a furniza reflecției un material atent ordonat. Simboliștii vor muta sediul cunoașterii poetice dedesubtul acestui prag de inteligibilitate, într-un simț „inferior“ precum mirosul. Capacitatea sugestivă a liricii simboliste se datorează mai ales dezvoltării olfactivului, care nu mai permite o înfățișare directă a realului. La Eminescu sugestia e însă accidentală. Cugetarea eminesciană este înrudită într-un fel anume cu visul. Visul reprezintă la el un instrument de cunoaștere, este Visul-Idee, din care se naște „lumea-nchipuirii“, opusă „lumii cea aievea“, a „cugetării reci“, adică practice (*Memento mori*). Simboliștii nu se vor mai referi la această accepție intelectuală a Visului, ca formă a gnoseologiei poetice, preferîndu-i visarea tulbure, reveria incertă, ca formă a sensibilității, prin care omul transformă realitatea după legile misterioase ale inimii.

Structura poeziilor lirice eminesciene trebuie analizată mai îndeaproape. Ceea ce ne atrage atenția în majoritatea „romanțelor“ este caracterul *mediat* al viziunii lirice. Tudor Vianu scria în *Atitudinea și formete eului în lirica lui Eminescu* (Opere, vol. 2, Minerva, 1972, p. 455): „Eminescu rămîne în cele mai înalte producții ale sale un reprezentant al liricii personale“. Mircea Scarlat găsește opinia, pe bună dreptate, discutabilă, arătînd că lirismul confesiv este foarte slab reprezentat în poezia eminesciană. Într-adevăr, chiar în poeziile în

care intimitatea pare să prevaleze asupra obiectivității, Eminescu nu recurge decît rareori la confesiunea ne-mijlocită, subordonînd-o de obicei unei viziuni epice sau dramatice, în care se fac auzite mai multe „voci”, aceea a poetului însuși fiind o „voce” printre altele; între aceste voci se înjghebează un „dialog” care, nu o dată, își țese replicile în sînul unei „scene” aproape teatrale, fixată de la început într-un „cadru” precis. Toate romanele ilustrează acest scenariu. Rezultatul imediat este existența unui interval, a unei distanțe perceptibile obiectiv între eul poetic și universul poetic. În acest spațiu se instalează evocarea, descrierea, reflecția, ironia sau satira. Poezia modernă va contopi eul poetic și obiectul reveriei sale într-o stare emoțională complexă, care va încețoșa mesajul. La Eminescu, avem puțința să citim limpede acest mesaj, pe de o parte, fiindcă el este de obicei *atribuit* (unei voci distincte), iar pe de alta, fiindcă el este *situat* (în circumstanțe de loc sau de timp). Ghilimelele, linia de dialog ori pauza indicată prin două puncte definesc grafic această împrejurare, ca semne ale atribuirii și situării. Textul poetic are formă epică ori dramatică, deși „conținutul” este adesea liric. Acest conținut poetic poate fi relativ „obscur”; forma lui exterioră este totdeauna clară. Atribuirea și situarea limpezesc cele mai intime gînduri, le ordonează și le sistematizează, în funcție de cadrul unei realități percepute empiric.

Voi analiza, din acest unghi, cunoscuta poezie *O, ră-mii* :

*„O, rămii, rămii la mine,
Te iubesc atît de mult !
Ale tale gînduri toate
Numai eu știu să le-ascult ;*

*In al umbrei întuneric
Te asamăn unui prinț,
Ce se uit-adînc în ape
Cu ochi negri și cumînți ;*

*Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cîrdului de cerbi ;*

*Eu te văd răpit de farmec
Cum îngîni cu glas domol,
În a apei strălucire
Intinzînd piciorul gol.*

*Și privind la luna plină
La văpaia de pe lacuri
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe lungi se par ca veacuri.“*

*Astfel zise lîn pădurea,
Bolși asupră-mi clătînd ;
Șuieram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în cîmp rizînd.*

*Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?*

Ghilimelele indică fără dubiu că primele șase strofe aparțin unei alte voci decît aceea a poetului însuși și anume vocii pădurii. Precizarea din primul vers al strofei a șaptea este aproape de prisos. Noi am înțeles din capul locului cine vorbește pînă aici și știm și că ultimele două strofe constituie, într-un fel, răspunsul poetului la chemarea pădurii. Din acest punct de vedere, lucrurile stau la fel și în *Povestea teiului* sau în *Floare albastră*. Construcția acestor poezii (chiar și a acelorora în care nu avem decît spusele eului liric) nu permite nici un echivoc. În *Luceafărul*, structura dialogată nu se deosebește decît prin amploare : poetul ne pune totdeauna în față o scenă de teatru, mai mică sau mai mare. Dacă există ambiguitate, ea trebuie căutată la alt nivel și anume la acela al conținutului propriu-zis al chemării pădurii și al replicii eului liric.

Tocmai pe aceasta au avut-o de obicei în vedere comentatorii poeziei de mai sus. Referindu-se la *Floare albastră*, Vladimir Streinu fixa oarecum condițiile generale ale lirismului eminescian și totodată pe cele ale accesului critic la el, sugerînd o operație așa zicînd de decorticare. El scria aceste frumoase rînduri (*Studii eminesciene*, volum colectiv, 1965, p. 483—484): „Creația literară, îndeosebi lirică, seamănă mai curînd cu acele viețuitoare marine, nautili și scoici de apă sărată, care trăiesc sub platoșele fantastice ale unui schelet extern. Ca moluștele acestea, pe care străvezia liană le face să se tragă în mirifice recesiuni spirale, poezia are aceeași natură retractilă. Pînă unde o poate critica urmări? Oricum, în cochilia numită *Floare albastră* e un spațiu de palpitație intestinală fără acces; e un aspect intern, descriptibil în parte; și e zvonul de potențialități, pe care îl va actualiza numai opera eminesciană întregă“. George Călinescu (*Opera lui Mihai Eminescu*, Minerva, 1970) include *O, rămii* în capitolul despre *noua eglogă* și trece repede peste ea. Simte totuși că analiza lasă un rest: „Ce a spus pădurea prințului de iese acesta rîzînd din ea? Psihologicește, se înțelege, e vorba de buna voie pe care șederea în codru a dat-o tînărului. În ordinea poetică însă, rîsul rămîne enigmatic și constituie un element intelectual mereu incomprehensibil...“ (vol. II, p. 329). Deși examinează în continuare *Lasă-ți lumea*, criticul nu pare să remarce cît de bine seamănă chemarea femeii din aceasta cu chemarea pădurii din *O, rămii*. Într-un eseu despre *Poezia lui Eminescu din 1968*, alt comentator se referă la „fierbințeala verde a erosului naturii“ și la faptul că în „chemarea pădurii nu se ascunde atracția topirii în element“, ca în alte erotice eminesciene, ci „o demonică seducție“. El adaugă că „umbra, întunericul sînt mediul prielnic voluptății, dar și locul ispitei viclene, al lingușirii“, în strofa a doua existînd unele „trăsături de narcisism, de senzualitate ascunsă“, ca și o „promisiune a deliciilor rafinate“. Mai concis și, într-un fel, mai clar, este Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu*, ed. II, 1979, p. 21), pentru care *O, rămii* „se fixează în atenția noastră ca una din cele mai elocvente expresii în măsură să illustreze specificul erotomorfism

al lui Eminescu“. „Pădurea — scrie criticul — îl înlanțuie pe îndrăgitul uman cu bolțile frunzișului ei, așa cum femeia l-ar înlanțui cu părul ei bogat“. Legătura „făgăduințelor ademenitoare“ ale pădurii din *O, rămâi* cu făgăduinți asemănătoare puse în gura iubitei (sau a iubitului) în *Călin*, *Strigoii*, *Lasă-ți lumea*, *Floare albastră*, *Dorința* și altele îi apar cu limpezime lui Edgar Papu. Complexitatea fondului liric implicit este evidentă din aceste comentarii. Și, în același timp, o anumită ambiguitate explicabilă prin identificarea unui principiu uman în feminitatea pădurii ispititoare. Dar nu numai atât : ambiguu este și răspunsul tînărului. G. Călinescu a bănuț că voioșia tînărului nu explică deplin finalul. Dar lucrul cel mai important mi se pare a fi acela că adolescentul rezistă ispitei. Cine este în definitiv acest adolescent la care se referă eul liric ? Pădurea, care-l compară cu un prinț privind adînc în ape, ne sugerează că el nu este altul decît Narcis. Acesta e motivul rezistenței : Narcis, hermafrodit virtual, șuieră nepăsător la vocea ispititoare și scapă din mrejele ei. Voioșia e și o formă de sfidare la adresa pădurii-femeie sau, mai în general, a feminității înseși, care se străduiește zadarnic a-l înlanțui, cuprinde, fermeca, sechestra pe Narcis, șuierîndu-i, la rîndul ei, promisiuni de extaze. Ultima strofă ne rezervă o surpriză : dezvăluindu-ne faptul că amintirea ispitei refuzate în adolescență trezește nostalgia adultului care știe că n-ar mai reacționa ca un Narcis.

Putem observa că ambiguitățile poeziei se situează în planul mesajului rostit de „vocea“ pădurii și în acela al replicii lui Narcis, așa cum apare ea în amintirea ulterioară a poetului. Structura poemului este însă lipsită de echivoc. William Empson a studiat acest aspect în *Șapte tipuri de ambiguitate*. Dialogul poetic dintre pădure și Narcis este parțial lămurit de atribuirea spuselor și de precizarea circumstanțelor exterioare. Faptul că dialogul este evocat de poetul adult introduce o clarificare suplimentară, care ne îngăduie să legăm refuzul ispitei de o anumită vîrstă biologică. Voi numi acest lirism tematic, înțelegînd prin temă dezvoltarea motivelor poetice în funcție de o perspectivă clară, distribuită și circumstanțializată, cu alte cuvînte de un context spe-

cificat. Tema poate fi desprinsă ca un tablou din rama lui. Macrostructura clară a poeziei O, rămii e caracteristică tipului tradițional de poezie. N-o întâlnim decât rareori în poezia modernă. În aceasta, mesajul liric nu e sprijinit de obicei nici de o atribuire la fel de precisă a „vocii“, nici de indicarea unor circumstanțe exteroare. Lirismul modern este în general netematic. În *Plumb* de G. Bacovia vom avea nu numai o ambiguitate a mesajului, datorită imaginilor, ci și una contextuală, datorată obscurității indicațiilor de cadru și de regie :

*Dormeau adînc sicriile de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou... și era vînt...
Și scîrșiau coroanele de plumb.*

*Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig —
Stam singur lîngă mort... și era frig...
Și-i atîrnau aripile de plumb.*

E adevărat că poetul însuși se referă la faptul de a sta singur în cavou, pătruns de frig, și de a privi „amorul de plumb“ culcat pe „flori de plumb“. Dar noi simțim intuitiv că aceste detalii nu trebuie luate în litera lor. Se prea poate să nu fie vorba de fapt de un cavou, ci de o metaforizare, obișnuită la Bacovia, a spațiului închis. Și, apoi, cine să fie „amorul“ de pe catafalc ? Iubita ? Sau poate că ar trebui să înțelegem că nu iubita defunctă și-o contemplă poetul și că amorul de plumb nu este altceva decît instinctul vital, așa încît mortul din cavou este el însuși ? Mai ales că, în poezia *Negru*, imagini foarte asemănătoare (flori carbonizate, sicrie arse, veșminte funerare, noian de negru) nu lasă nici o îndoială că „amorul“ care fumează, carbonizat, nu are legătură cu iubita, ci cu viața poetului. Unele metafore sînt obscure și absența unei macrostructuri clare nu face decât să le sporească misterul. Ce vrea apoi să spună versul al patrulea prin „dormea întors amorul meu de plumb“ ?

Neobișnuita expresie devine inteligibilă doar dacă o raportăm la aceea bine cunoscută: *a dormi neîntors*. Aceasta semnifică, se știe, a dormi profund, liniștit. În acest caz, versul bacovian se cuvine citit ca o sugestie a unui somn agitat, neliniștit. Ceea ce ne poate conduce la ideea că întreaga poezie conține, ca și *Negru*, descrierea unui *loc al morții*, iar aceasta văzută nu ca o izbăvire, ca o împăcare absolută, ci ca o anxietate prelungită dincolo de marginile ființei. Ideea e susținută și de faptul că volumul din 1916 poate fi considerat în ansamblul lui ca o perifrază a morții, realizată printr-un mare număr de sinonime pentru Moarte (pusti, deșert, gol, agonie, somn, doliu, funerar, noapte, înghețat, frig, amurg, cavou, plumb, lințoliu, înec, desfrunzit, îngropat etc).

Am indicat aceste dificultăți de interpretare spre a arăta că ambiguitatea contextuală, absentă la Eminescu, joacă în schimb un rol considerabil în poezia modernă. O constatăm, de altfel, în toată arta modernă, de exemplu la pictorii suprarealiști, ca Delvaux, Magritte sau De Chirico, unde nu numai detaliile pot părea misterioase, dar însăși compunerea tabloului, modul de a reuni elementele umane ori inanimate. ~~Arta~~ clasică s-a mulțumit, când a vrut să obțină o impresie enigmatică, să introducă în cadre clare obiecte inexplicabile; arta modernă ~~ni~~ci nu are nevoie neapărat de prezența unor astfel de obiecte, ei fiindu-i de ajuns uneori să organizeze într-un anumit fel realitatea cea mai banală.

Întorcându-ne la Eminescu, vom nota în încheiere că el preferă contextele *limpezi*, ceea ce constituie un indiciu al criteriului tradițional. Lirismul lui, chiar în poezii de felul „romanțelor“, are totdeauna un cadru obiectiv, pentru emoțiile cele mai obscure, și lectura noastră se sprijină pe semnele de atribuire sau de circumstanță ca pe niște cîrje solide, în drumul ei către interioritatea secretă a poeziei. Tematic — încadrat, atribuit, circumstanțiat — mesajul liric tradițional este oferit unei mai rapide înțelegeri decît acela modern, în care eul liric se contopește cu lumea, rama cu tabloul, iar ceea ce citim în text nu este decît o stare emoțională, vie și palpabilă în esența ei nemediată.

M-am referit pînă acum la poezia modernă în general, ca și cum ar fi vorba de o singură poezie și care se opune celei tradiționale. Însă dacă, în pofida diversității, poezia tradițională poate fi considerată în bloc, beneficiind de un criteriu unic al poetului, nu tot astfel stau lucrurile în privința poeziei de după ea, care comportă mai multe moduri distincte de a fi modernă. Voi reveni la acest subiect. Vreau să ilustrez, mai înainte, însă contradicțiile modernității prin exemplul celui mai insolit dintre poeții ei : Fernando Pessoa. Opera lui constituie, în primii ani ai secolului nostru, o sinteză originală și un capăt de drum. Aceasta este, de altfel, părerea unui bun cunoscător al literaturii lusitane, Mihai Zamfir, a cărui carte (*Formele liricii portugheze*) am citat-o și mai devreme. Mă voi folosi în continuare atît de unele dintre argumentele criticului, cît și de traducerile lui (cap. V, p. 228 și urm.)

Se știe că Pessoa a publicat sub mai multe nume, despre care s-a crezut la un moment dat că aparțin unor autori diferiți. Trei dintre aceste nume rețin mai cu seamă atenția. M. Zamfir e de părere că heteronimii reprezintă „istoria concentrată a literaturii europene din ultimul secol.“ Alberto Caeiro, primul dintre heteronimi, scrie în vers liber, fără disciplină aparentă, împingînd pînă la ultimele consecințe emanciparea limbajului poetic de rigorile prozodiei clasice pe care a început-o Lautréamont și a continuat-o Claudel. Verslibrismul a fost, de altfel, visul generației simboliste. În plus, Caeiro se ridică împotriva „gîndirii“, a „filosofiei“, ca locuri comune ale poeziei clasice („E destulă metafizică în a nu gîndi la nimic“), deși este el însuși un poet „naiv“ și filosofard. Al doilea heteronim, Ricardo Reis, este un antichizant. Comentatorii au văzut numaidecît pastșa după Horațiu, pe care numeroși poeți din secolul XIX l-au imitat, și între ei nu puțini romantici, de la Keats și Shelley la Hölderlin și Eminescu, nemaipunînd la socoteală pe prerafaeliții englezi, recomandați prima oară

la noi de admirația lui Ștefan Petică. M. Zamfir atrage atenția că, totodată, „Reis aduce suflul neantului peste iluzia neoclasică și peste speranța ultimă în «urna grecească», pastişarea antichității însemnând la el o „meditație pe tema iluziilor horatiene de către cineva care nu le mai are“. Romanticii, parnasienii și simbolisții (de pildă „l'École romane“ a lui Moréas) s-au întâlnit cu toții în acest neoclasicism tematic, care, aş adăuga, nu poate fi exclus nici din plămada spiritului modern, căci Ezra Pound sau Ion Barbu fac adesea apel la el. Alvaro de Campos, al treilea heteronim important, este un experimentalist și un avangardist, înrudit cu Whitman și cu Marinetti, poet al banalității ca Nezval, al vieții moderne și al orașului trepidant, ca Maiakovski, Bogza sau Valéry Larbaud. În *Ode triumfal*, el scrie, arzînd de febră și scrișnind din dinți, despre toate aceste frumuseți „ignore rate de antici“. În fine, sub nume propriu, Fernando Pessoa cunoaște o evoluție extrem de semnificativă : de la o poezie pe care M. Zamfir o leagă de tradiția discursivității lusitane (parataxe, ingambamente), țintind să transforme lirismul în acel *cîntec continuu* moștenit de simbolisți de la romantici, și pînă la o poezie concentrată, antitetică și repetitivă, care nu numai reactualizează cealaltă mare tradiție lusitană, a medievaliei *cantiga de amigo*, dar îl apropie pe autor de Mallarmé și de simbolismul de esență muzicală.

Polii poeziei lui Pessoa (cînd semnează cu numele său) pot fi sugerați de două texte. *Hora morta*, creație timpurie, este o invocare a aceluia arghezian „ceas de apoi“, bine cunoscut cititorului român („În cer, / Bate ora de bronz și de fier“ etc.). Iată textul poetului portughez :

*Lentă și lentă ora
Sună înăuntru meu
(Suflet ce se ignoră !)
Lentă și lentă și lentă,
Lentă și somnolentă
Luna alunecă...*

*Totul așa de inutil !
Ca și cum ar fi bolnav
Atît de divin
Futil, ah, cît de futil
Vis care se simte
Absent sie însuși...*

*Naufragiu înaintea apusului...
Oră a credinței...
Totul e ceață și întîmplare
Oră seacă și pierdută,
Cenușă de trăire
(Ce Apus mă cuprinde ?)*

*De ce privește înainte încet
Inceată în sunetul ei,
Pe care simt că-l ignor ?
De ce mă îngheață
Propriul meu gînd
Cînd visez la iubire ?*

Limbajul acestei poezii este simbolist, plin de aliterații, în versuri cantabile, care fragmentează enunțurile, creînd o impresie supranaturală. Desigur, Mihai Zamfir are dreptate, simbolismul e deja depășit aici, dar acest fapt nu ne interesează deocamdată decît în măsura în care indică direcția poeziei lui Pessoa spre un modernism mult mai pronunțat și în care oximoronul e de natură ontologică, nu pur gramaticală. A doua poezie, mai tîrzie, aparține acestei din urmă expresii (oximoronic) :

*Contemplu ceea ce nu văd.
E tîrziu și aproape întuneric,
Și tot ceea ce în sinea mea doresc
S-a oprit în fața zidului.*

*Deasupra cerul e mare ;
Sînt dincolo arbori ;
Deși vîntul s-a potolit,
Sînt frunze care foșnesc.*

*Totul e de cealaltă parte
A ceea ce există și gîndesc.
Nu este vreo ramură mișcătoare
Care pe cer să nu fie imensă.*

*Se confundă ce există
Cu ceea ce dorm și sînt.
Nu sufăr, nu sînt trist
Dar trist e ceea ce sînt.*

Această poezie a lui Pessoa ne aduce în minte pe Nichita Stănescu, a cărui *Contemplare* finală din *A treia elegie* conține aceeași figură antitetică între existență și non existență, între ființa care privește și universul care este privit, și, încă, rezolvată prin „contopire“, prin dizolvare a „obiectului“ real în actul contemplării, a vederii în nevedere și invers :

*Se arăta fulgerător o lume
mai repede chiar decît timpul literei A.
Eu știam atît : că ea există
deși văzul dinapoia frunzelor nici n-o vedea.*

*Recădeam în starea de om
atît de iute, că mă loveam
de propriul meu trup, cu durere,
mirîndu-mă foarte că-l am.*

*Îmi lungeam sufletul într-o parte și-ntr-alta,
ca să-mi umplu țevile brațelor cu el.
La fel și globul de peste umeri
și celelalte-nfățișări la fel.*

*Astfel mă încordam să-mi aduc amînte
lumea pe care-am înțeles-o fulgerător,
și care m-a pedepsit zvîrlindu-mă-n trupul
acesta, lent vorbitor.*

*Dar nu-mi puteam amînti nimic.
Doar atît — că am atîns
pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde,
care, știîndu-mă, m-au respîns...*

Așadar, câte feluri de poezie modernă există? În chiar cea dintâi carte care i-a fost consacrată s-a vorbit despre două căi pe care poezia europeană a apucat-o încă în zorii revoluționarei ei prefaceri. Scrie Marcel Raymond în 1933 în *De la Baudelaire la suprarealism* (ediție românească, Univers, 1976, p. 61): „Florile răului sînt unanim considerate astăzi drept unul din izvoarele vii ale mișcării poetice contemporane. O primă filieră, cea a artiștilor, ar duce de la Baudelaire la Mallarmé, apoi la Valéry; o altă filieră, cea a vizionarilor, de la Baudelaire la Rimbaud, apoi la ultimii veniți în rîndul căutătorilor de aventuri.“ Este identificată, astfel, o origine unică a poeziei moderne, dar înregistrate în contul ei două forme diferite. Dacă în privința originii baudelairiene acordul a fost și a rămas deplin, nu același lucru îl putem spune despre formele poeziei moderne, în privința cărora pare să se fi impus părerea exprimată, un sfert de veac după M. Raymond, de către Hugo Friedrich, într-o carte la fel de celebră: *Structura liricii moderne*. După cum arată titlul, poezia modernă are pentru Hugo Friedrich o singură structură. Ea ar fi fost făurită în partea a doua a secolului trecut și repetată, de-a lungul primei părți a secolului nostru, de către majoritatea poetilor importanți, cu excepția celor care s-au întors (deliberat sau instinctiv) la structura tradițională. Iată cuvintele autorului din *Prefața la prima ediție*, din 1956, a cărții sale: „Întemeietorii și, încă și azi, conducătorii liricii europene sînt doi francezi din secolul XIX, Rimbaud și Mallarmé. Între ei și poezia contemporană există trăsături comune care nu pot fi explicate prin influențe și care, chiar acolo unde asemenea influențe s-ar manifesta, nu trebuie explicate ca atare. Sînt trăsături comune ale unei structuri, ale unei alcătuirii fundamentale, revenind cu o surprinzătoare insistență sub aparențele schimbătoare ale liricii moderne“. (ediția românească, p. 5). Cel dintâi poet a cărui contribuție Hugo Friedrich o examinează este totuși Baude-

laire, în care vede un soi de verigă între romantici și moderni.

Din nou și mereu Baudelaire ! Întoarcerea la el este obligatorie, fie și numai fiindcă este întiul care a folosit termenul de *modernitate* (în *Le Peintre de la vie moderne*, 1859, unde scrie despre artistul plastic : „Caută acest lucru pe care să ne fie permis a-l numi *modernitate*... Modernitatea înseamnă tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este eternul și imuabilul“, *Oeuvres complètes*, Laffont, 1984, p. 797). Dar nu numai din acest motiv : e cu neputință să înțelegem ce s-a întâmplat în poezie, de un veac încoace, fără a ne referi la Baudelaire. Rolul lui este cu atât mai esențial cu cât și cei care au susținut că poezia modernă este una singură și cei care au susținut că ea are două înfățișări distincte, și H. Friedrich și M. Raymond, s-au bazat pe *Florile răului*. Ca să putem răspunde la întrebarea pe care am formulat-o la începutul capitolului, trebuie să ne întoarcem noi înșine la Baudelaire.

În 1862 Baudelaire scrie sonetul intitulat *Le Coucher du soleil romantique* și care urma să servească drept epilog la o culegere de versuri a prietenului său Charles Asselineau. Reluat în *Les Epaves*, patru ani mai târziu, împreună cu mai multe poezii, care fuseseră condamnate de către tribunalul corecțional, la apariția *Florilor răului*, sonetul e însoțit de o notă a editorului, același curajos și pățit Auguste Poulet-Malassis, care va încerca, în 1869, să tipărească și pe Lautréamont. Referindu-se la trei expresii din poezie, editorul face următoarea precizare : „Este evident că prin *irezistibilă noapte* domnul Charles Baudelaire a vrut să caracterizeze starea actuală a literaturii, și că *broscoii neprevăzuți* și *melcii reci* sînt scriitorii care nu aparțin școlii sale“ (ediția citată, p. 101). Nota nu are drept scop să preîntîmpine alte încercături cu justiția : din contra, ca și avertismentul editorului la volum, ea toarnă gaz peste foc. În avertisment, se vorbește cu dispreț despre „dobitoacele“ care au „uzurpat vorbirea oamenilor“. Citit azi, sonetul nu pare să aibă ținta polemică pe care Poulet-Malassis i-o atribuie oarecum *pro domo sua*. El nu rămîne însă mai puțin semnificativ. Hugo Friedrich îl comentează astfel (op. cit.,

p. 39) : „Poemul cuprinde o gamă descendentă a gradelor de lumină și bucurie care coboară în noaptea rece și în spaima mlaștinilor și a fiarelor respingătoare. Simbolică e fără echivoc. Sugerează întunecarea definitivă, pierderea familiarității, posibilă încă și în prăbușiri, a sufletului cu sine însuși. Baudelaire știe că o poezie adecvată destinului epocii se poate obține numai surprinzând nocturnul și anormalul : rămâne singurul loc în care sufletul înstrăinat de sine mai poate să poetizeze și să fugă de trivialitatea «progresului» în care se deghizează timpul crepuscular.“ Această înseamnă că mlaștina în care se scufundă piciorul poetului, fiind de raci și de melci monstruoși, în vreme ce noaptea pune stăpânire pe lume, nu este altceva decît o metaforă pentru propriul univers artistic. Gloriosul soare romantic a apus. În zadar ar mai încerca noii poeți să se bucure de razele lui, care abia dacă îi mai ating de la nivelul orizontului. „Ziua“ romantică, plină de mireasma florilor și de murmurul izvoarelor, s-a întunecat. Domeniul poeziei va fi de aici înainte acela maladiv și funest al unei nopți populate de făpturi scîrboase. Imagistica sonetului descrie starea morală a noii poezii, pe care contemporanii o resping cu obtuză pudoare, iar dacă există intenție polemică, ea trebuie căutată exact în partea opusă celei indicate de Poulet-Malassis. Elementele grotești și viziunile negative caracterizează baudelairianismul însuși și nicidecum pe vrăjmașii săi. Conceptul de modernitate, adaugă H. Friedrich, este, la Baudelaire, „disonant, transformînd negativul în sursă de fascinație“, în timp ce „mizerabilul, decăzutul, răul, nocturnul și artificialul oferă excitante care-și revendică starea poetică“ (p. 40).

Aceste lucruri sînt prea bine cunoscute. Dar a defini în termeni exclusiv morali baudelairianismul (că și, mai apoi, pe Bacovia ori pe Arghezi) înseamnă a nu vedea decît una din fețele revoluției poetice săvîrșite de autorul *Florilor răului*. Schimbarea este în realitate mai complexă, antrenînd criteriul însuși al poeticului. A devenit aproape o obișnuință a criticii referirea la articolele pe care poetul francez le-a consacrat, cu puțin înainte de apariția culegerii sale, operei lui Edgar Poe.

În aceste articole, îi descoperim toate temele importante ale concepției despre poezie. Scrise în 1852, 1855 și 1857, articolele sînt contemporane cu majoritatea poeziilor din *Florile răului*, așa încît e mai normal să vedem în contactul cu Poe ocazia cristalizării propriei viziuni artistice decît o influență sau un împrumut. Baudelaire era cu siguranță Baudelaire în clipa în care i-a ieșit în cale Poe. Răsfoind, mai ales, cel din urmă articol din serie (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*, ed. cit., p. 589 și urm.), ne dăm cu ușurință seama că autorul lui se oprește exact la acele elemente ale concepției scriitorului american care vor fi considerate, mai târziu, drept definitorii pentru poezia modernă. Chiar dacă ne închipuim că ele există în opera lui Poe, la fel de precise și de ample ca la Baudelaire, ceea ce e foarte discutabil, tot îi rămîne autorului *Florilor răului* meritul istoric de a le fi dat la iveală într-o doctrină coerentă și care a avut un larg ecou.

Care sînt aceste elemente? Ele sînt în număr de patru și constau în denunțarea de către Baudelaire a tot atitea „erezii“, cărora le-ar fi căzut victimă întreaga poezie tradițională: erezia lungimii poemului, a didacticismului, a imitației și a inspirației. Să le luăm pe rînd.

„Recurg, natural, la articolul intitulat *Principiul poetic* — scrie Baudelaire — și aflu în el, din capul locului, o condamnare riguroasă a ceea ce am putea numi, în materie de poezie, erezia lungimii sau a dimensiunii.“ Se știe că, pentru Poe, „poemul lung nu există.“ Rațiunea este psihologică: valoarea pozitivă a poeziei constînd în capacitatea ei de a ne excita sufletește, lungimea contravine acestui scop, căci adevăratele excitații sînt fugitive și tranzitorii. Consecința trasă de aici aparține lui Baudelaire: „Iată, evident, poemul epic condamnat.“ Poemul epic nu poate fi considerat, după părerea lui, poetic, fiindcă sacrifică principiul unității de efect: „Poemul epic ne apare deci, estetic vorbind, ca un paradox. E posibil ca epocile trecute să fi produs serii de poeme lirice, pe care diverși compilatori să le fi reunit în poeme epice, dar orice *intenție epică* rezultă în mod vădit dintr-un sens imperfect al artei. Timpul acestor anomalii artistice a trecut...“ Pentru prima oară se

afirmă cu claritate identitatea dintre poezie și lirism. Jumătatea de pagină a lui Baudelaire reprezintă cea mai profundă schimbare de perspectivă asupra poeziei din toată istoria genului. Acolo unde Poe se referă la un aspect mult mai modest și oarecum formal al lucrurilor (dimensiunea poemului), Baudelaire se crede îndreptățit să sugereze o modificare esențială, ale cărei consecințe le vom analiza mai departe.

„Dar există și o altă erezie — continuă Baudelaire — care, grație ipocriziei, confuziei și rudimentarității spiritelor, se dovedește mult mai reductibilă, avînd șanse de durată mai mare — o eroare care are și o viață mai grea — și anume erezia didacticistă (de l'enseignement), care conține, drept corolare inevitabile, pe acelea ale pasiunii, adevărului și moralei“. O mulțime de oameni își închipuie că poezia trebuie să instruiască sau să demonstreze. După credința lui Baudelaire însă, poezia „nu are alt scop decît pe sine însăși“, ceea ce, desigur, nu înseamnă cîtuși de puțin că ea nu înobilează pe om : dar aceasta îi apare ca un rezultat, nu ca o țintă deliberată : „Pretind că poetul care a urmărit un scop moral și-a micșorat forța poetică ; și nu comitem nici o imprudență pariind că opera lui este proastă“. Poezia veche a fost deseori grevată de asemenea intenții extra-estetice. Cu Baudelaire, își face loc în conștiința poetului ideea gratulității și purității artei : „Astfel, principiul poeziei este, strict și simplu, aspirația omului spre o frumusețe superioară, iar manifestarea acestui principiu se află într-un entuziasm, într-o excitare a spiritului, diferită atît de pasiune, care este o beție a inimii, cît și de adevăr, care este hrana rațiunii.“

De aici decurg două consecințe, care pot fi gîndite împreună drept o condamnare a caracterului imitativ al poeziei. Prima este că domeniul poeticului începe să fie considerat acela al absolutului, pe care simțămîntul ori rațiunea îl rănesc sau îl coboară din sferele lui supranaturale. Poezia se desparte, în felul acesta, pentru o vreme îndelungată, de mimesis. În teza lui Baudelaire, acesta este probabil aspectul cel mai îndatorat gîndirii lui Poe. A doua consecință va fi dezvoltată în articolul despre Théophile Gautier din 1859 (care reia și discuția

despre didacticism): „În timpul epocii dezordonate a romantismului — scrie Baudelaire (ed. cit., p. 499) — epocă de efuziune ardentă, s-a uzat deseori de formula: poezia inimii. Se acordau astfel drepturi depline pasiunii: i se atribuia un soi de infailibilitate. Cîte contra-sensuri și sofisme a putut impune limbii franceze o eroare de estetică! Inima conține pasiunea, inima conține devotamentul și crima: dar singură Imaginația conține poezia.” Spunînd că „sensibilitatea inimii nu este absolut deloc prielnică lucrului poetic”, Baudelaire înstrăinează poezia de simțire, de imitarea capriciilor inimii, afirmînd libertatea fanteziei. Nici o altă axiomă n-a avut urmări mai adînci în arta modernă decît aceasta.

În sfîrșit, Baudelaire pune capăt și altui principiu scump romanticilor și anume inspirației. Edgar Poe („unul din oamenii cei mai inspirați pe care-i cunosc”) a legat travaliul poetic de ascunderea spontaneității, de sîngele rece al deliberării artistice. El s-a lăudat că nici un detaliu nu este, în poemul *Corbul*, rolul hazardului, totul fiind subordonat „preciziei și logicii riguroase a unei probleme matematice”. Conștiința tehnicității și a artificiei va înlocui în poezia modernă inspirația divină a romanticilor, care creau cu ochii închiși, în prada unui sentiment de abandon misterios. Geniul romantic fiind asemănător forțelor obscure și inconștiente ale naturii, un mag sau un vrăjitor ca la Eminescu, artistul modern va fi, dacă e să dăm crezare lui Baudelaire (și nu văd motivul pentru care n-am face-o), un ingenios și un calculat. Împotriva acestei definiții nu vor merge, dintre toți artiștii moderni, decît dadaiștii și suprarealiștii, cînd vor reafirma puterea hazardului și a automatismelor de limbaj în poezie, fără să reușească totuși a-i periclita valabilitatea, căci alchimia lor savantă are prea puțină legătură cu onirismul ceșos al inspirației romantice.

Aceste patru axiome ale poetului *Florilor răului* vor conduce, decenii la rînd, mîna artiștilor moderni. Lirisul, puritatea, antimimesisul și luciditatea creatoare vor deveni emblemele incontestabile ale multor generații de poeți. Rolul lui Baudelaire în revoluționarea întregii arte poetice este esențial. Nu însă scutit de un

anumit paradox. Felul în care poetul francez a interpretat poezia — opunînd-o unei practici de cîteva secole — a fost atît de convingător, încît a lăsat impresia că poezia modernă poate fi privită ca o unitate monolitică. Asupra acestui paradox nu s-a insistat aproape deloc. După o sută de ani de la apariția *Florilor răului* și a articolelor despre Poe, H. Friedrich a descris poezia modernă ca pe o unică structură. Însă, cum voi încerca să arăt mai departe, Baudelaire a fost un *Janus bifrons*: cel puțin două direcții, paralele și greu de redus la același numitor, pornesc din opera teoretică și din poezia lui; ele vor constitui cele două accepții ale modernității, a căror istorie rămîne să fie scrisă.

9 *Amia felului de a fi modern*

Marcel Raymond le-a intuit, de altfel, în cartea lui, cum am amintit în trecut, dar părerea criticului genevez nu s-a impus și, pînă de curînd, ea a fost aproape ignorată. Într-o măsură, explicația trebuie căutată în formularea nu tocmai limpede a diferenței. A vorbi despre o linie vizionară și despre alta artistă, cum face Raymond, înseamnă mai curînd a distinge două temperamente decît două modalități poetice. E probabil că de aceea Mallarmé și Rimbaud au continuat să fie considerați, împreună, ca promotori ai modernității, în pofida faptului că, dincolo de asemănările dintre ei, există și o deosebire izbitoare de înțelegere a poeziei. Artiști și vizionari s-au numărat cu zecile și printre romantici. Schimbarea criteriului poeticului, după Baudelaire, a fost însă un proces complex și care nu se lasă înfățișat în chip perfect unitar.

Asupra unei alte observații a lui Marcel Raymond aș vrea să mă opresc în continuare. În finalul *Introducerii* cărții lui (p. 97), fuseserăm preveniți că, alăturîndu-i pe Mallarmé și pe Rimbaud (și, firește, și pe

Baudelaire) ca „faruri“ ale poeziei moderne, „ale căror fascicule luminoase mătură pământurile virgine, pe care alții, după ei, s-au avîntat“, autorul a avut în vedere o mai largă deschidere a conceptului de modernitate decît s-a înțeles de obicei: „Dacă am fi vrut să studiem mișcarea simbolistă propriu-zisă și am fi ales o altă perspectivă, l-am fi situat pe Verlaine în plină lumină și am fi scos în evidență anumite aspecte ale operei lui Baudelaire, intrate azi în umbră“. Aceste cuvinte trebuie citite cu atenție. Din pricina confuziei care domnește în considerațiile despre poezia modernă, nimeni nu le-a acordat nici cea mai mică atenție. Și, totuși, organizarea cărții lui M. Raymond, și care nu e decît reflexul concepției sale, se bazează pe o distincție destul de netă între ceea ce autorul consideră a fi poezia simbolistă și neosimbolistă, pe de o parte, încununată în Franța de opera lui Valéry și Claudel, și, pe de alta, de „poezia nouă“, așezată sub semnul „aventurii și al revoltei“, inaugurată de Apollinaire și continuată de dadaști și de avangardiști. După părerea mea, linia care separă, în sînul poeziei moderne, două orientări net diferite (și, de la un punct, opuse) trece printre aceste două provincii poetice: simbolismul cu urmările sale, și avangarda numită astăzi istorică. Acestea sînt, de fapt, în perspectiva timpului, cele două aspecte ale poeziei moderne. Deosebirile dintre ele sînt numeroase — le voi înfățișa ceva mai încolo — și vizibile cu ochiul liber. Ele nu țin de temperamentul poeților, ci de esența poeticului, de interpretarea spontană pe care anumiți poeți au dat-o criteriului însuși de realizare a poeziei. Acest criteriu este de natură retorică. În miezul lui se află, cu alte cuvinte, o întrebare referitoare la felul cum sînt orientate și folosite mijloacele poetice.

Am remarcat deja că poezia tradițională adoptă, fără să știe, un criteriu extrem de larg, socotind că poetic este tot ce aparține de o sferă formal reglementată: opoziția cea mai pertinentă, pe care vechea poezie o are în vedere, este aceea dintre vers și proză. Oricite nuanțe ar putea fi întrevăzute, poezie înseamnă, în ochii celor vechi, versificație. De aici decurg două consecințe: poezia nu este pentru ei un limbaj specific, ci numai o or-

dine anumită a limbajului comun (adică versificația) și, cel mult, o împodobire a lui cu ajutorul unor figuri; apoi, vorbind limba obștească, poezia tradițională o privește ca pe un instrument de a transmite simțăminte și idei obștești, de care se apropie prin imitare. Reunind aceste proprietăți, putem defini poezia tradițională ca pe o poezie *diversă* (lirică, epică, dramatică, filosofică etc.), din punctul de vedere al extensiunii expresiei, și *mimetică* (descriptivă, emoțională etc.) din punctul de vedere al intensiunii expresiei: garanția specificității ei nu se află atât în limbaj (care este acela uzual, prelucrat figural), cât în sistemul de norme pe care-l oferă versificația.

— Dacă ne referim la acest model, poezia modernă se abate de la el în două moduri distincte. Il voi numi pe primul *modernism* iar pe cel de al doilea *avangardism*. Nu-mi fac nici o iluzie în privința eficacității terminologice: pur și simplu n-am găsit alți termeni mai buni. Știu prea bine că am de înfruntat riscul de confuzie datorat faptului că amîndoi au mai fost folosiți în alte accepții; dar așa fi mulțumit dacă s-ar ține seama, în toate contextele practice, de accepțiile definite de mine și nu de cele consacrate. Oricum ar fi, poezia modernă este de două feluri și se cuvine descrisă ca atare.

Modernismul este acea poezie care, în descendență baudelairiană, și anume pe linia sugerată de *Corbul* lui Poe, s-a ivit în ultima parte a secolului XIX în opera lui Mallarmé și a simboliştilor, fiind continuată, în secolul XX, de acei poeți cărora H. Friedrich le consacră aproape în exclusivitate studiul său (puriști, estetizanți, neoromantici ș.c.l.). *Avangardismul* și el în descendență baudelairiană, dar în linia prezentării vieții moderne, are ca precursori pe Rimbaud, Whitman și Lautréamont, și se manifestă, după 1900, în futurism și în celelalte curente de avangardă.

Caracterizarea celor două forme nu poate fi, deocamdată, decît abruptă și enunțiativă. *Modernismul* este, în primul rînd, beneficiarul restrîngerii criteriului poetic la *lirism*, adică al întîiului principiu baudelairian. A alungat, rînd pe rînd, din opere, epicul, reflecția și mo-

ralul. Odată cu ele, au dispărut specii cu o vechime respectabilă, cum ar fi poemul epic, legenda, fabula, balada, epistola și epigrama. Altele dispăruseră mai înainte, de pildă epopoea, poate din pricini asemănătoare cu ale dispariției dinozaurilor. În fapt, poezia modernistă se limitează la una singură dintre modalitățile bine cunoscute, la lirism, în care vede esența poeticului. Teoreticianul acestei restringeri este B. Croce în *La Poesia*, în a cărei clasificare poezia a luat în stăpânire dintre domeniile literaturii, doar pe acela al lirismului, tot restul fiind relegat în non-poezie (sau proză). Se înțelege că, de la Croce, în definirea poeziei ne slujim mai bine de opoziția liric/prozaic decât de aceea clasică vers/proză. Etimologic, *liric* înseamnă *vibrație*: așadar numai ceea ce rămîne dintr-o emoție, restul, fragil și evanescent, al combustiei sufletești. Prin Mallarmé și simbolisti, poezia se liricizează, învățînd să exploateze nuanța, imprecisul și difuzul. Se cunosc tezele din *Arta poetică* a lui Verlaine. În această privință, parnasianismul, bunăoară, nu e atît de diferit de simbolism, cum a părut contemporanilor. Amîndouă sînt animate de un *sentiment al expresiei*, ca un fel de replică la *expresia sentimentului* atît de caracteristică romanticilor și în general poeților tradiționali. Există și la unii și la alții un purism, care explică de ce Baudelaire a dedicat *Florile răului* „au poète impeccable“, adică lui Théophile Gautier. Croce, care a legat poezia de intuiție și de fantezie, vedea în lirism esența ei nedecompozabilă. Modernism înseamnă, într-un fel, poezie pură. Formula a căpătat circulație prin cartea cu același titlu din 1926 a abatelui Bremond, dar într-un sens oarecum special, și care nu ne mai reține astăzi. Poezia modernistă este pură mai curînd în accepția de la Poe și Baudelaire, adică necontingentă, atrasă de absolut. Este o poezie dificilă și elitistă, întorcînd spatele limbii comune („la langue de la tribu“) și deopotrivă realității la care aceasta se referă. Ea nu arată nimic: sugerează sau ascunde. Se știe principiul mallarméan. Tinde să se diferențieze, înainte de orice, în limbaj: un limbaj caracterizat prin conciziune, sugestivitate sau mister. Și, totodată, unul format la școala culturii scrise. Nu s-a observat, decât accidental, impor-

tanța pe care o are această însușire. Moderniștii inventează o limbă care se definește mai ales prin cultura ei și această cultură e indisociabilă de formele scrisului. Față de limba prozei, în opoziție cu care trebuie neconținut privită, limba poeziei moderniste este pură și misterioasă, dar impecabil structurată gramatical. Deosebirea este de la o gramatică uzuală la una specifică, în care iregularul și obscurul merg mină în mină. De îndată ce-i acceptăm principiul, această gramatică poetică ne izbește prin desăvârșita ei coerență. Într-o parte a ei, poezia modernistă este hermetică, dar nu neapărat fiindcă apelează la noțiuni esoterice, ci, adesea, datorită expresiei ei muzicale, nenotoare. Liturghia poetică devine, în felul acesta, geloasă de originalitatea ei. Se înțelege că esența muzicală a lirismului modernist îndepărtează poezia de mimesis. Referința la realitatea exterioară este foarte slabă, poezia neavînd aproape deloc caracter descriptiv; ceva mai vie este referința la realitatea sufletească, în măsura în care modernismul rămîne o expresie a unor stări lăuntrice; spre deosebire de acelea din poezia veche, ele sînt puternic individualizate, uneori ininteligibile și aproape totdeauna nerepetabile. Sufletul modernist este absolut și muzical. Regulile clasice de versificație nu sînt în general părăsite, deși modernismul inventează versul liber și poemul în proză. Diferența de poezia tradițională constă, din acest punct de vedere, în faptul că versificația nu mai oferă aceeași garanție de specificitate: specificul își schimbă sediul din domeniul versului în sugestivitatea generală a limbajului, care descoperă o gramatică și o logică nouă a exprimării. Ar trebui să spun, în încheiere, că există cel puțin două specii majore de modernism, ambele decurgînd din experiența mallarméană: purismul și hermetismul. Înruđite, ele sînt orientate diferit. Purismul răspunde unui principiu pe care stilistica îl cunoaște sub numele de sinecdocă: partea pentru întreg. Puristul de fapt sugerează. Hermeticul ascunde: principiul lui e analogic, fiindcă ascunderea se realizează de obicei prin substituire -- un lucru pentru altul -- cu ajutorul celor două tipuri de simboluri pe care le-am distins mai înainte: topice și atopice. Hermetismul bazat pe simboluri topice

pretinde o explicație de natură hermeneutică. Celălalt, care se recunoaște, gramatical, prin laconism și caracter „defectiv“ al enunțurilor, nu pretinde, la drept vorbind, nici o explicație. În ciuda acestei distincții, întreaga înfățișare a poeziei moderniste cheamă în minte splendoarea icebergurilor : cea mai mare parte din înțelesurile ei se află ascunse sub apă.

Despre poezia lui Rimbaud, H. Friedrich afirmă (op. cit., p. 59) că : „o putem înțelege, în primul rînd, ca realizare a anticipărilor teoretice ale lui Baudelaire.“ Desigur. Rămîne să ne întrebăm despre care anticipări e vorba. Esteticianul german are grijă să adauge că această poezie „prezintă o imagine total schimbată“. Față de ce ? Și Mallarmé l-a continuat pe autorul *Florilor răului* : prin idealul unei frumuseți absolute și intransmisibile. Rimbaud este însă un vizionar pe cît de spontan, de antrenat de beția simțurilor („Nucleul acestei poezii — scrie H. Friedrich însuși — este o emoție clocotitoare“), pe atît de fascinat de realitate. Imaginația lui nu epurează realul. În visurile lui tulburi, grotești și halucinante, descoperim particule de realitate brută, ca acele bucățele de chihlimbar veritabil conservate de bijutieri în rășina sintetică. Senzorialitatea rimbaldiană este aberantă, însă nu vidată, ca la Mallarmé. În plus, autorul *Iluminărilor* este, ca și Whitman, ca și futuristii, un poet al vieții moderne. Purismului și sugestivității mallarméene, el le opune imaginile șocante, stranii, dar recognoscibile, ale orașului, ale civilizației și ale tehnologiei moderne. Pentru că, în definitiv, Rimbaud dă curs unui tip de poezie care nu mai poate fi cuprinsă în cadrele modernismului. Am numit această poezie *avangardism*. Confuzia care s-a făcut de obicei între poezia moderniştilor și aceea avangardistă este una dintre cele mai uimitoare din exegeza contemporană. Ceea ce le unește este cu mult mai nesemnificativ decît ceea ce le desparte. Deși încearcă să facă din lirism elementul central, avangardiștii sînt departe de a împărtași exclusivismul modernist. Opoziția dintre liric și prozaic nu este la ei aproape deloc marcată. Deși împing eliberarea formelor subiectivității chiar mai departe decît modernistii, nu golesc eul liric de senzații, reflecții,

amintiri, reprezentări și nici chiar de atitudini pragmatice. Modernismul răsfrînge în poezie doar imaginea spiritului creator, cum va spune Ion Barbu, în vreme ce avangardismul stă cu fața la realitate : e plin, de altfel, de ecourile ei, ca o scoică de vuietul mării. Alt lucru pe care trebuie să-l luăm în considerare este că avangardiștii nu au, ca moderniștii, religia poeziei. Moderniștii lichidează (chiar dacă pe cale pașnică) poezia tradițională, printr-o operație oarecum comparabilă cu aceea prin care creștinismul s-a delimitat ideologic de păgînism. Reținînd doar expresia lirică a unui spirit necontingent, ei sacrifică (și condamnă) toate celelalte forme de expresie. Din contra, în burta chitului avangardist, găsim resturi nedigerate din toată poezia veche. Avangardiștii au trecut în ochii multora drept niște anarhiști periculoși, dar au, în definitiv, o singură intoleranță : academismul, arta instituționalizată. De la Rimbaud la Breton se observă ușor că aceasta e direcția principală a refuzului lor. Dacă ei vor să schimbe tematica ori expresia vechii poezii, nu se lasă mînați doar de un impuls estetic, ci, într-o măsură cel puțin la fel de mare, de unul etic : spre deosebire de moderniști, care sînt niște esteti, avangardiștii disprețuiesc numai ceea ce, în literatura care îi premerge, a devenit clișeu sau instituție. Revoluția propusă de ei depășește cu mult arta, nîtrînd ambiții mai vaste. De aceea, dacă în modernism nu e loc decît pentru limba literară și scrisă a unei culturi de elită, avangardiștii își păstrează sau își descoperă atașurile față de cultura „populară“. Idealul lor estetic nu este deloc absolutist. Coborînd poezia în stradă, ei sînt de fapt întîii heralzi ai vieții moderne și ai mașinismului. Sentimentele lor nu sînt nici pe departe atît de „înalte“ și de „dezinteresate“ ca ale moderniștilor : se mulțumesc să epateze pe burghez, nu să facă vreun caz de aristocratismul artei. Avangarda nu are prejudecata purității singelui poetic. Și dacă modernismul este antimimetic prin disprețul față de contingent, avangardiștii cultivă un spirit diferit, ei privind cu un soi de nerușinare realitatea, sau scormonindu-i cotloanele cele mai obscure, ca pe niște lăzi de gunoi, uneori, în care cred a afla valori pe nedrept disprețuite. E destul să

examinăm limbajul avangardist. El are două însușiri. Prima este destrucțiunea sintactică. Avangardiștii nu doar renunță, aproape complet, la versificația regulată (și în orice caz în măsură mai mare decât moderniștii), dar și la orice sprijin venit din partea gramaticii : ei scriu într-o limbă liberă de constrîngerile logice. Cauza e, oarecum, tot de natură etică : aberația sintactică face parte din planul de epatare și de șocare a cititorului burghez. A doua însușire este varietatea registrelor stilistice : și, mai ales, accentul pus pe oralitate : argoul, jargonul sau exprimările standardizate. Scrisul însuși e smuls din glastra culturii elitare și recomandat mai mult sub forma limbajului publicitar, al reclamei, al afișului. Avangardiștii sînt și printre cei dintîi amatori de exprimări non-verbale : grafica sau desenul. Poezia vizuală sau concretă este invenția lor. În sfîrșit, avangardismul e fătîș, nu secret ; agresiv, persuasiv și elocvent, nu retractil, sugestiv și enigmatic.

Acest paralelism, cam sumar, își va descoperi unele puncte de sprijin în capitolele următoare, care vor examina, mai întîi, modernismul și, apoi, avangardismul. Ceea ce aș vrea să subliniez încă o dată acum în chip de recapitulare, este că, dacă modernismul se raportează la poezia tradițională aproape exclusiv dintr-o perspectivă estetică, avangardismul are și o importantă componentă etică. Poezia veche s-a transformat, așadar, în decursul ultimului secol, pe două căi diferite : prima a angajat elaborarea unui nou concept de poezie prin restricții de ordin artistic impuse aceluia tradițional, în scopul detașării esenței lirice a poeziei ca act specific de limbaj ; a doua a urmărit să reformuleze atitudinea poetului față de lume, construind nu numai un limbaj nou, dar și o morală nouă a poeziei, insurgentă, antiburgheză și eliberată de tabuuri sociale. Se înțelege că, mergînd fiecare pe calea sa, modernismul și avangardismul nu sînt impenetrabile unul față de exigențele celuilalt : estetica aristocratică a moderniștilor implică o anumită reacție etică la „banalitatea“ vechii poezii, înecată cum li se părea în proza cotidianului și a accidentalului, tot așa cum etica, bine înșurubată în social și în cultura de masă a avangardismului, s-a răfuit cu atîtea din preju-

decățile estetice ale aceleiași poezii tradiționale și, nu în ultimul rînd, cu expresivitatea ei demodată, necorespunzătoare sensibilității unui om care trăiește în plină civilizație mașinistă.

10 *Srînul modernismului Mallarmé*

Nimeni n-a exprimat mai clar decît Mallarmé principiile poeziei pe care am numit-o moderniste. În *Criza Versului (Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 360 și urm.)*, el notează că moartea lui V. Hugo a însemnat moartea unui anumit fel de a înțelege poezia. Criteriul poeticului fusese pînă la el extrem de lax : „Hugo, în menirea lui misterioasă, a redus toată proza, filosofia, elocința, istoria la vers...” Întreaga limbă franceză a fost ajustată în funcție de necesitățile metricii hugoliene. Alexandrinul, „mecanism rigid și pueril“, era ghidat de un „calculator factice“ situat în urechea lăuntrică a fiecărui poet. Poezia modernă a permis sfărîmarea versului în elementele cele mai simple ale limbii, asemănătoare multiplicității de sunete dintr-o orchestră verbală. Mallarmé vorbește, cel dintîi, de poezia pură : „Opera pură implică dispariția elocutorie a poetului, care cedează cuvintelor inițiativa, prin ciocnirea inegalității lor mobilizate ; ele se aprind de reflexe reciproce, ca o limbă de foc care linge pietrele, înlocuind respirația perceptibilă a vechiului suflu liric sau orientarea personală entuziastă a frazei“. Statutul cuvîntului se bifurcă : „O dorință incontestabilă a timpului nostru este aceea de a separa, conferindu-i atribuții diferite, dublul statut al cuvîntului, brut sau imediat, aici, esențial, dincolo“. Pe de o parte, limba comună va continua să nareze, să descrie și să instruiască („întrebuințarea elementară a discursului servește universalului *reportaj*“), pe de alta, poezia va fi ispitită de „minunea transpunerii unui fapt natural într-un ecou vibratoriu, conform

jocului cuvîntului“, în scopul de a-i îngădui să dea naștere „noțiunii pure“ : „Spun : o floare ! și, dincolo de uitarea în care vocea mea relegă orice contur, ca ceva diferit de caliciile știute, se înalță, muzical, ideea însăși, suavă, de floare, cea absentă din toate buchetele“. Și în sfîrșit : „Versul, care reface din mai multe vocabule un cuvînt total, nou, străin de limbă, ca și incantatoriu, pune capăt izolării cuvîntului [...] și vă provoacă surpriza de a nu fi auzit niciodată cutare fragment obișnuit de vorbire, în același timp în care urma obiectului numit se scaldă într-o nouă atmosferă“.

Din această separare a poeziei de banala limbă obștească decurge „spectacolul extraordinar“ al poeziei moderne. Răspunzînd în 1891 întrebărilor lui Jules Huret despre evoluția literaturii, Mallarmé afirmă că acum fiecare poet cîntă, în colțul său, la flaut, ariile care-i plac : „pentru prima oară, de la începuturi, poeții nu mai cîntă în corul bisericesc al poeziei“ (ed. cit., p. 866). Inovația cea mai de seamă constă în a găsi pentru vers o formă absolută, unică și imuabilă, în loc de a considera poezia doar un „mijloc sigur de a face versuri bune“. Raportul de odinioară s-a răsturnat : versul devine scopul poeziei și nu poezia scopul versurilor. Versul tradițional era obosit, lipsit de inspirație și de neprevăzut : „E totdeauna nevoie de enigmă în poezie, țelul literaturii — altele nu există — fiind de a *evoca* obiectele“, scrie Mallarmé într-una din cele mai nete formulări ale modernității, așa cum o înțelegea el. Pasajul este celebru : „Cred că tinerii de azi sînt mai aproape de idealul poetic decît parnasienii, care își tratau temele în maniera bătrînilor filosofi și retori, prezentînd în mod direct obiectele. Socotesc, dimpotrivă, că trebuie procedat aluziv. Contemplarea obiectelor, imaginea luîndu-și zborul din reveriile suscitade de ele, acesta este cîntul poetic : parnasienii luau, ei, obiectul întreg și-l arătau ; prin aceasta, erau lipsiți de mister și retrăgeau spiritului bucuria delicioasă a creației. A *numi* un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea poemului, care e făcut să-l ghicească treptat : a-l *sugera*, iată visul“ (p. 869). Puține observații ale poeților au avut un ecou mai îndelungat decît acesta. Mallarmé dezvăluie poeziei

un domeniu și o metodă pe de-a-ntregul noi : acelea ale muzicii secrete a ideii. În *Muzica și Literale*, el afirmă ritos că muzica și literatura nu sînt decît reflexul, obscur sau strălucitor, al unui unic fenomen : Ideea. Intregul modernism își are originea în aceste fraze.

Poezia însăși a lui Mallarmé a constituit obiectul a zeci de exegeze. Nu voi străbate, încă o dată, drumuri bătute. Ceea ce mă preocupă aici este, de altfel, doar modul în care, prin liricizare, poezia își vădește o pură esență muzicală. M-am oprit la o poezie din 1894, intitulată *Petit air (Arietă)*, care mi se pare o mostră desăvîrșită de lirism mallarméan. Intraductibilă, va trebui să ne silim a o descifra în original :

*Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai*

*Ici la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher*

*Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau s'y plonge
Exultatrice à côté*

*Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue.*

Sonetul acesta are o istorie care merită să fie amintită. (cf. *Notes et variantes*, ed. cit. p. 1482 și urm.). El a fost, se pare, solicitat autorului de către o revistă în care se publicau poezii de dragoste însoțite de ilustrații. Poetului i se trimisese un desen pe tema sărutului, dar el nu se conformase și scrisese poezia de mai sus, intitulată inițial *Bain (Baie)*. În urma insistențelor redactorului de a schimba textul, Mallarmé îl retrace și-l publică în altă parte cu titlul *Petit air*. Episodul este

semnificativ în măsura în care arată dificultatea întâmpinată de revista respectivă de a asocia poeziei lui Mallarmé o imagine grafică : acesta trebuie să fi fost motivul adevărat al refuzului. Sonetul este atât de puțin plastic, încît nu i s-ar potrivi nici o ilustrație. Comentatorii ulteriori au încercat de cîteva ori să-l „traducă“, imaginîndu-și că poetul s-ar afla, împreună cu o tînără femeie, la apusul soarelui, pe malul unui pîriu. Femeia s-ar dezbrăca în vedrea scăldatului. Charles Mauron (*Mallarmé l'obscur*, 1941) crede că privirea poetului nu regăsește farmecul unui peisaj iubit altădată. Între lebădă și tînăra femeie ar exista relația dintre înălțarea în aer a păsării albe și alunecarea cămășii, tot albe, de pe trupul fetei. Albert Thibaudet (*La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, p. 52) își închipuie o scenă asemănătoare : o femeie se scaldă, goală, evocînd privitorului gracilitatea unei lebede zărite altădată, probabil pe lacul din Bruges ; ultimele șase versuri conțin motivul albeții, compus prin suprapunerea penelor păsării, a trupului femeii și a malului stîncos, spălat de ape.

Dacă este foarte probabil ca Mallarmé să fi avut în vedere o asemenea împrejurare, în punctul de plecare al sonetului lui, refacerea ei în limbajul poeziei mi se pare contestabilă. „Tabloul“ oferit de poet seamănă, cel mult, cu o pînză impresionistă. Dar el nu conține reprezentarea clară a unor elemente din natură. Absența punctuației face foarte delicată descifrarea gramaticii textului. Mallarmé însuși se referea într-un rînd la acea „grimoire“ a poeziei moderne (în *Notele* din 1869), adică o gramatică particulară (*grimoire* este o alterare a lui *grammaire* și desemna în evul mediu o obscuritate de felul celei a limbii latine pentru vulg).

Motivul invocat din capul locului este acela al singurătății. Nici o lebădă și nici un țârm nu mai atrag privirea poetului, care „abdică“ de la o realitate, acum „desuetă“, contemplată probabil în altă parte și în alt moment. Conform obiceiului său, Mallarmé „negativizează“ realul, retrăgîndu-i, una cîte una, însușirile concrete. Pretenția de a identifica peisajul din amintire devine, în aceste condiții, o vanitate deșartă (*gloriole*), o

imagine îndepărtată, înaltă, imposibil de atins, din care nu se mai păstrează decît priveliştea vagă a crepusculului. Tot restul s-a şters. Memoria nu mai regăseşte decît impresia contradictorie a cerurilor bălţate de aurul amurgului. Privirea urmăreşte languros (tot în amintire) fugara imagine a unor păsări în zbor şi care se suprapune peste aceea a căderii lenjeriei albe de pe corpul unei femei care sare în apă, cu un gest vesel, exultant. Topica strofei a treia este, din nou, agramaticală. „Tel fugace oiseau“ apare ca o expresie incidentă în contextul care sugerează alunecarea veşmîntului, cu o clipă înainte ca femeia să plonjeze în apă. *Exultatrice* este un cuvînt inexistent în *Petit Robert*. Nu ştim dacă cele două impresii suprapuse sînt contemporane, în realitate sau în amintire, sau dacă una o evocă în prezent pe cealaltă, care ţine de trecut. E abuziv să afirmăm că amintirea păsării îi este evocată poetului de scena scăldatului, mai ales că Mallarmé, renunţînd la titlul *Bain*, a lăsat textul în plin echivoc. Noul titlu, *Petit air*, ne îndrumă spre o arie muzicală, nu spre o imagine vizuală. Distihul final aduce motivul „jubilaţiei nude“ : corpul fetei îşi pierde consistenţa, ca şi cum poetul ar dori să sugereze fluidizarea lui, prin identificarea cu unda apei.

Două lucruri ne atrag atenţia în acest sonet : refuzul mimesisului, prin imprecizia deliberată a planului descriptiv şi temporal, şi sublimarea impresiilor şi senzaţiilor într-un lirism evanescent. Niciodată înaintea lui Mallarmé n-a fost poezia atît de ireductibil lirică, mizînd exclusiv pe muzicalitatea şi pe sugestivitatea limbajului : un limbaj devenit vibratoriu şi care şi-a pierdut puterea (şi interesul) de a numi obiectele realităţii. Aici nū este propriu zis obscuritate, ci intransparenţă, opacitate. Poezia răsună de ecourile aproape pure ale cuvintelor, desprinse parcă de noţiunile lor. Dacă ochiul este înlăturat din drepturile lui, urechea în schimb primeşte omagiile poetului : cuvintele se înlănţuiesc sau îşi fac faţă ca notele de pe un portativ muzical. Acest fel restrictiv de a înţelege poezia, acest purism, chiar dacă rareori egalat mai tîrziu, constituie punctul de plecare pentru toată direcţia modernistă a poeziei din secolul XX.

1. Simbolismul iese din mantaua lui Mallarmé. Bibliografia critică a curentului este imensă. Nu poate fi vorba, în acest capitol, de a relua întreaga discuție, ci numai de a încerca să desprindem particularitățile discursului poetic simbolist. Voi face trei precizări prealabile. Prima: înțeleg prin simbolism întia expresie, în ordine istorică, a modernismului. A doua: nu voi lua în considerare diversitatea „școlilor” simboliste, așa cum s-au întâișat (și înfruntat) ele la sfârșitul secolului XIX și la începutul secolului XX, căci mi se pare mai util, din punctul meu de vedere, să stabilesc un concept oarecum general și „abstract” de simbolism. În fine: voi urmări doar lătura retorică, așa cum am procedat peste tot, a poeziei, măntionind în treacăt (de fapt, punind în paranteză) ideologia artistică și celelalte aspecte ale curentului.

Simbolismul a fost simțit de la început ca o „poezie nouă”. Lupta care s-a dat în jurul lui a împărțit pe poeți și pe critici în două tabere, după cum apărau tradiția sau noutatea. La noi, cel puțin, niciodată înainte opinia literară nu mai fusese divizată atât de radical. E semnificativ, în această ordine de lucruri, că tradiționaliștii refuză poeziei simboliste caracterul specific și organic național: de la I. Trivale (*Cronici literare*, 1915) la G. Ibrăileanu (*Note și impresii*, 1920), toți au crezut că simbolismul reprezintă un import, fără aderență la realitatea sufletească românească. Chiar și E. Lovinescu (*Critice*, IX, 1924) a vorbit de caracterul general uman, lipsit de specific național, al poeziei simboliste. Întia dovadă clară de sincronism din literatura noastră a luat prîn surprindere pînă și pe teoreticianul sincronismului. Faptul apare cu atât mai inexplicabil cu cît nici E. Lovinescu, nici criticii conservatori nu s-au înșelat în privința notelor principale ale „poeziei noi”, fiind deplin conștienți că ea reprezintă un avatar al baudelairianismului, prin Mallarmé și prin alți poeți francezi din jurul lui 1900, o poezie definită de muzicalitate, mister,

„transpoziție a senzațiilor“ (G. Ibrăileanu), „hipertrofie a lirismului“ (E. Lovinescu) și așa mai departe. În fond, greutatea de a o accepta trebuie căutată în radicala prefacere a criteriului poeticului.

În 1880, în *Despre logica poeziei*, Al. Macedonski își pusese, prima oară la noi, problema deosebirii de esență dintre poezie și proză. El scria: „Logica după care se conduce poezia joacă în adevăr într-o analiză critică cel mai important rol. Aplicați prozei o asemenea logică, — proza devine îndată nelogică. Aplicați poeziei logica după care se conduce proza, — poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie“ (*Opere*, ediția T. Vianu, Fundații, vol. 4, 1946, p. 77). Și încă: „Logica poeziei este ne-logică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare înșăși (sic) absurdul“ (p. 84). Miezul schimbării, acesta este fără doar și poate. Comentînd articolul macedonskian (în *Istoria literaturii moderne*, Casa Școalelor, 1944, p. 368), Vladimir Streinu e de părere că aceste „îndrăsneli teoretice“ sînt „oarecum inoperante“ la noi în momentul formulării lor, deoarece, prin Titu Maiorescu, „abia intraseră în circulație elementele esteticii hegeliene“, așa încît „mica teorie a poeziei iraționale“ schițată de Macedonski n-avea nici o șansă în războiul cu clasicismul raționalist al junimiștilor. Lucrurile stau doar în aparență așa. Dacă, la teoreticieni, rezistența este de durată, simbolismul găsește relativ ușor calea cea mai dreaptă spre sufletul poeților. Imediat după 1900, poezia nouă este simbolistă sau nu este deloc. G. Coșbuc, din vechile generații, și O. Goga, din cele noi, înfățișează în epocă un drum închis pentru poezie. Popularitatea lor nu dezmente această afirmație. Inovația simbolistă se răs-pîndește ca epidemia de gripă spaniolă în anii primului război mondial. Aerul pe care-l respiră poezii vremii e plin de microbii noii școli. Pînă și la epigonii lui Eminescu se manifestă simbolismul. Nu e vorba, pur și simplu, de o poezie simbolistă, ci de o sensibilitate simbolistă: *spleenul* (termenul e încetățenit tot atunci),

nevroza și solitudinea morală a poezilor de la 1900 sînt, înainte de a deveni o estetică, un fenomen social.

Doi mari grupuri tematice rețin atenția în simbolism: acela al motivelor evaziunii (exotism, larguri, porfuri, corăbii etc.) și acela al motivelor vieții moderne (orașul și restul). Din punct de vedere tematic, simbolismul românesc este, de altfel, dată fiind ecloziunea lui ceva mai tîrzie, o sinteză parțială între purismul modernist și poezia civilizației de tip avangardist. Ca „metodă“, el rămîne însă atașat modernismului.

Retorica discursului poetic simbolist se bazează pe o imagine transrațională a lumii. Al. Macedonski nu se înșela. Un tip special de logică începe să fie definitorie pentru poezie. Chiar dacă descoperă versul liber, simbolisții continuă să-l respecte pe acela clasic: nu aici trebuie căutată principala lor inovație, ci în faptul de a nu mai identifica poezia cu versul, substituind vechii opoziții dintre vers și proză pe aceea dintre lirism și proză, ceea ce creează necesitatea aflării pentru poezie a unei alte mărci distinctive decît aceea prozodică. Din această convingere s-a ivit ideea că poezia posedă logica ei proprie. Într-un articol publicat în 1900 despre *Transformarea liriceii* (*Scrieri*, ediția E. Molcuț, Minerva, 1974, p. 255), Șt. Petică socotea că poate atribui proprietățile noii poezii pînă și operei eminesciene: „Această adîncă pătrundere în partea întunecată a sufletului a adus după dînsa întreaga transformare a liriceii. În locul frazelor clare, simple, cu o construcție simetrică, veniră frazele clar-obscure, complicate, cu o construcție savantă“. Dar la Eminescu nu poate fi încă vorba de „absurditate“ sau de „iraționalitate“. Pentru poetul lui *Memento mori* esența poeziei constă în mitos iar simbolurile poetice sînt alegorii în care umanitatea și istoria își reflectă chipul lor străvechi și consolidat de o lungă tradiție. Tot Macedonski intuia deosebirea, cînd spunea că „poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagine“, înălțîndu-se la lirism. Lirismul eminescian însă nu depășea cadrele raționalității: am analizat *O, rămîi* din acest punct de vedere. Iată, ca să facem mai evidentă

deosebirea, o poezie tipic simbolistă : *Cînd vioarele*
tăcură de Șt. Petică :

*Parfum de flori pălite și uitate,
Poemă tănuită-ntr-o petală,
Te stingi în dureroasa-ți voluptate
În seara singuratecă și pală,
Parfum de flori pălite și uitate.*

*Visare-a unei roze gînditoare,
Te stingi — un cîntec leneș care piere —
Ci-nvie din ușoara-ți tremurare
În sufletu-mi o stranie durere,
Visare-a unei roze gînditoare.*

*De vechile parfumuri rătăcite
În mine se topiră dezmierdări,
Și doruri vechi rămase adormite
Din seri de voluptuoase-ndurerări,
De vechile parfumuri rătăcite.*

*Viori cari-au tăcut pe neașteptate
Isi plîng cîntarea lor neisprăvită.
Grăbiți-vă ! Din florile uitate
Curînd s-a stinge vraja tănuită,
Viori cari-ați tăcut pe neașteptate !*

În primul rînd să observăm că aceasta este o poezie pur lirică, în care poetul exprimă o atitudine sufletească, și anume nostalgia determinată de scufundarea în uitare a unui trecut de ordin personal. Tema era la Eminescu oarecum asemănătoare : un episod spiritual din tinerețe evocat de poetul adult. Însă la Eminescu atît circumstanțele, cît și vocile erau atent diferențiate : citind *O, rămii*, noi putem să atribuim fără dificultate expresiile fie adolescentului, fie pădurii care încearcă să-l seducă, fie maturului care-și amintea de respectiva tentativă quasi-amoroasă. În poezia lui Ștefan Petică nu există decît un singur registru, acela evocator, întreg trecutul sufletesc ieșind la suprafață prin intermediul miresmei unei flori pălite și uitate. Episodul biografic s-a topit în acest

parfum, ca un poem tănuuit într-o petală; el reînvie tremurător și nesigur, umplînd sufletul de dezmierdări voluptuoase. Poezia nu conține de fapt decît „impresii“, urme ale lucrurilor în sensibilitate, și nici o imagine clară, conturată a lor. Pe cît de precis se conservau la Eminescu peisajul seducției și simțămîntul încercat de adolescent, pe atît de difuză este aici amintirea. Eul poetic nu are o perspectivă limpede asupra trecutului, nu putem vorbi nici măcar de contemplarea lui, căci lipsește detașarea: eul este un receptacol în care amintirile pătrund sub forma unor parfumuri suave și dure-roase; și pe care el le înregistrează „transportat“, într-un amestec de senzații olfactive și auditive, căci trecutul este în același timp o mireasmă rătăcită și tot mai stinsă și un cîntec neisprăvit de viori, care tace pe neașteptate.

Putem nota mai multe aspecte ale acestui fel de a evoca liric realitatea. Evocarea stă sub semnul *contopirii* eului cu lumea (poetică), a senzațiilor cu obiectele care le provoacă, a prezentului simțirii cu trecutul moral. Regimul poetic eminescian rămînea unul al *distincției* acestor planuri. În al doilea rînd, se schițează în poezia lui Ștefan Petică o sintestezie, o corespondență subtilă între simțuri, amintirea fiind atît o mireasmă cît și o melodie secretă; nu știm despre ea mai mult decît că reprezintă un dor, o dezmierdare, care provoacă „voluptuoase îndurerări“; poetul însuși nu spune mai mult, lăsîndu-ne fantezia pradă incertitudinii. Expresia este voit vagă: traduce o stare emoțională complexă și *contradictorie*. Această expresie se situează dincolo de un plan noțional strict: ea organizează muzical simțirea. Impresiile poetice vibrează în aer ca niște sunete desprinse de pe coarda unei viori; nu restituie trecutul sufletesc în ansamblul lui coerent, ci sub forma unor atomi izolați care alcătuiesc un mic vîrtej melodios. Repetarea unor versuri și o construcție simetrică, în oglindă, subliniază această ordine melodioasă a lumii interioare. Muzicalitatea formală exprimă o muzicalitate a conținutului însuși.

Cum se vede, poezia simbolistă este mult mai mult o poezie pur lirică decît una obscură: singura ei obscuri-

tate o datorează impresionismului muzical și nicidecum vreunei dificultăți de altă natură; ea este sugestivă în loc să fie discursivă; vagă, dar nu hermetică. *Artă poetică* a lui Verlaine conținea deja întreg programul: sucirea gîtului elocinței, imprecisul, „solubilitatea“ materiilor, lipsite de greutate, nuanța în locul culorii și, înainte de toate, „muzica“. Aceste recomandări izvorau din credința că adevărata poezie nu poate fi decît lirică și că lirismul reprezintă o formă specială de cunoaștere a lumii. Poezia simbolistă a fost de obicei definită prin prisma senzorialității ei aparente. Aici este însă o eroare. Ea este la fel de puțin o poezie de senzații cum este una de idei. G. Călinescu era de următoarea părere, pe care o socotesc justă: „Punctul fundamental al simbolismului (înțeles bine doar de André Gide) era înlăturarea tabloului, a picturalului, adică a universului obiectiv și deci relativ ce alcătuija materia obișnuită a parnasianismului. Urmărind muzicalul, simbolismul tîndea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaștere“ (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. II, 1982, p. 687). Sînt necesare cîteva precizări. Înlăturarea tabloului pictural, a universului obiectiv, nu constituie doar o reacție la parnasianism, ci una la întreaga poezie tradițională bazată pe *mimesis*. Poezia simbolistă nu urmărește să descrie lumea, fiindcă nu și-o mai reprezintă în felul unui obiect preexistent, ci că pe o „tenebroasă și profundă“ unitate (cum scrie Baudelaire în *Correspondances*), în care „miresmele, culorile și sunetele“ își răspund în „lungi ecouri“ confuze. Esențialul, acesta este: gîndirea universului real ca o vastă profuziune. Dacă poezia simbolistă este o poezie de cunoaștere, această se datorează faptului de a voi să exprime misterioasa esență a unui univers imaterial.

Pe ce cale însă? Baudelaire adaugă, în finalul celebrului său sonet, că „expansiunea lucrurilor infinite“, ambra, moscul, smirna și tămîia „cîntă transportul spiritului și al simțurilor“. Acest „transport“ trebuie înțeles ca „extază“. Poezia simbolistă ținteste extaticul, nu raționalul. Însă extaticul nu este doar o transraționalitate,

ci și o transsenzorialitate. În poezia lui Șt. Petică, pe care am analizat-o, nici parfumurile, nici cîntecul viiorilor nu au o valoare senzorială imediată; ele par oarecum „abstracte”; sînt, așa zicînd, idei ale senzațiilor respective. Universul spre care își îndreaptă atenția simbolistii fiind „ocult”, el nu poate fi dezvăluit direct prin simțuri sau prin reflecție, ci prin participare, prin contopire extatică. Muzicalul simbolist înseamnă tocmai audțiia acestor esențe absolute ale lumii: însă cu urechea spiritului. Sensul *frumosului* la simbolisti a fost, de la Poe și Baudelaire, asociat de obicei cu absolutul, cu necontingentul. Senzorialitatea e de aceea la ei aparentă. Simbolistii se referă la un univers de pură idealitate și înțeleg să-l revele pe o cale pur muzicală. Ei nu doar preferă văzului clasic — simț ordonator și detașat prin excelență — auzul (ori olfactul): urechea lor e deschisă spre o muzică de sfere ideale, nu spre cîntecul obișnuit al acestei lumi. Rezultatul este o poezie de aspect „evaziv”, fără plasticitate, în care nu regăsim obiecte, ci impresiunea lor în pasta unei sensibilități nevrotice.

12

Poezia modernă

Modernismul interbelic a fost, în toată poezia europeană, un avatar al simbolismului. Linia directă ce duce de la Mallarmé la Ion Barbu și la ermetismul italian trece prin simbolism. Acest lucru n-a fost totdeauna recunoscut nici măcar de către poeții înșiși. O definiție coerentă a modernismului, ca primă direcție de poezie modernă, a fost întîrziată de două piedici contrare: considerarea, la un moment dat, a simbolismului din unghi istoric, ca o „școală” limitată la condițiile concrete ale manifestării lui între 1880 și 1916; și nesesizarea diferențelor dintre modernism și avangardism. Faptul e uimitor: moderniștii și-au renegat rudele de sînge (simbolistii) și s-au crezut în schimb mai apropiați de

rude prin alianță (avangardiști). Explicația trebuie căutată în încurcarea cronologie a poeziei moderne. Împrejurarea că, bunăoară, simbolismul românesc a fost contemporan cu futurismul a determinat o confuzie de atitudini și de stiluri, în care poezia pură a părut compatibilă cu poezia vieții moderne. Programele simboliste din epocă întrețin această confuzie.

Ion Barbu proclamă o poetică simbolistă foarte clară, pe urmele lui Poe; în același timp el n-o recunoaște ca atare, socotind simbolismul o mișcare depășită și identificându-l în câteva clișee tematice sau de atmosferă, pe care nu pierde ocazia de a le condamna. Scriind în franceză, în 1947, despre Jean Moréas, pe care-l socotește unul dintre cei mai importanți poeți moderni, îi judecă foarte aspru începuturile simboliste: „Dar ce mai talmeș-balmeș! Tot calabalicul simbolist e prezent: saturnismul bietului Rollinat, decorul wagnerian de carton, atmosfera de mister și, pe deasupra, un fel de fudulie palicărească, destul de antipatică“ (*Versuri și proză*, B.P.T., 1970, trad. R. Vulpescu, p. 262). Nici M. Raymond (op. cit., p. 172) nu este în esență de altă părere. El nu pariază pe teza lui Robert de Souza (din *Vers et Prose*, 1905) că „școala nouă“ de la 1900 merită numele de simbolistă: „Cohortă extrem de dispartată — exclamă el, referindu-se la Verhaeren, Viélé-Griffin, Jammes, Gide, Guérin, Moréas și Paul Fort — dacă nu consimțim să atribuim simbolismului limitele și caracterele înseși ale lirismului“. Eu, dimpotrivă, cred că această consimțire ni se impune ca foarte firească. Jean Royère, care a condus pînă la război revista *Phalange*, de orientare neo-simbolistă, definea simbolismul în felul următor: „Simbolismul nu a fost și nu este nimic altceva decît dorința de a ajunge la esența poeziei“. Sau: „Poeții care au format generația simbolistă au considerat cu toții că arta lor este un absolut...“ Și, mai ales: „Obscuritatea sa esențială decurge din faptul că (poezia simbolistă — N.M.) este istoria unui suflet și că vrea să surprindă misterul acestui suflet; e însă o obscuritate luminoasă...“ Aceste rînduri, citate de M. Raymond (p. 173), datează din 1909. După război, Valéry va împărtăși aceeași opinie, ca și E. Lovinescu, la noi, care prin „poezie nouă“ va înțelege

tot simbolismul ; acesta, „în esența lui, reprezintă adîncirea lirismului în subconștient prin exprimarea pe cale de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc“ (*Critice*, IX p. 17). Jean Royère folosește chiar termenul „muzicism“. E Lovinescu adăuga : „Natura fondului impunea de la sine stările sufletești vagi, neorganizate ; natura formei sugestive impunea solubilitatea versului și revoluția prosodică“ (ibidem). Să amintesc și că teza amplului eseu al lui Vl. Streinu despre *Tradiția conceptului modern de poezie* este asemănătoare, dar că autorul face un pas mai departe și derivă poezia modernă din Poe și din simbolism : lirism absolut, poezie pură („restrîngerea conceptului de poezie la elemente proprii“, prin alungarea anecdotei, didacticului și pasionalității), gratuitate (poemul „este poem și nimic mai mult“, spusese Poe).

Încă și mai puțin limpede a fost interpretat raportul dintre modernism și avangardism. Cel dintîi — și singurul ! — care a văzut bine diferența a fost, cum am mai spus, M. Raymond. Majoritatea istoricilor poeziei au fost de părerea contrară că poezia modernă poate fi caracterizată unitar. Gemelele descoperite de M. Raymond au părut a se fi devorat reciproc în spațiul intrauterin al noii poezii. Din această cauză nimeni n-a reușit să descrie convingător poezia modernă. H. Friedrich a eludat aproape complet avangardismul, consacînd o analiză doar lui Apollinaire și fierbînd în aceeași oală pe Marinetti și pe Cummings. Avangardismul a fost ocultat de modernism. A rămas o planetă ascunsă vederii, deși s-a manifestat periodic prin perturbarea planetei moderniste, spre care erau îndreptate toate telescoapele. Afirmatia poate părea exagerată, dat fiind numărul considerabil de cărți despre avangardă : dar, pe de o parte, aceste cărți apar relativ tîrziu, după al doilea război mondial (ceea ce nu constituie o întîmplare), iar pe de alta, ele văd de obicei în avangardism modernismul.

Ecoul cel mai puternic și deopotrivă cel mai insidios (de vreme ce a fost auzit chiar și de adversari) l-a avut poetica lui B. Croce, așa cum am menționat mai înainte. Se știe că B. Croce deosebește patru tipuri fundamen-

tale de expresie, în funcție de raportul nostru cu lumea : sentimentală sau nemijlocită (naturală, neteoretică, legată de afectivitate), prozaică (filosofică, istorică, științifică, legată de gândire), oratorică sau pragmatică (legată de acțiune) și poetică (legată de intuiție și de fantezie, și care dă totodată emoției forma imaginii și a cuvîntului). În clasificarea croceană, poezia reprezintă al doilea moment din acest proces, care este ciclic și revine, după străbaterea tuturor verigilor (sentiment-intuiție-gîndire-acțiune) în punctul de plecare („acțiunea, o dată înfăptuită, se întoarce asupra ei însăși..., se transformă iarăși în sentiment“, *Poezia*, ediție românească, Univers 1972, p. 47). Interesante sînt distincțiile dintre cele patru tipuri. Romanticii, bunăoară, au confundat, după ideea lui Croce, expresia poetică și aceea sentimentală, forma cu materia. Expresia poetică e, deja, „o teorie, o cunoaștere“ (p. 30), neaderînd la particular, așa cum face expresia nemijlocită, ci raportîndu-l spontan la universal. La rîndul ei, expresia prozei se deosebește de cea poetică în felul în care gîndirea se deosebește de fantezie. Poezia include filosofia sau critica, dar ca pe niște metafore ale unei autoguvernări : „Idealul pe care îl cultivă prozatorul — scrie Croce, înțelegînd prin prozator pe omul de știință sau pe filosof — nu se îndreaptă spre caracterul senzorial al imaginii, ci spre castitatea semnului... Fiind simbol ori semn, expresia prozei nu este cuvînt, așa cum, pe de altă parte, nu este cuvînt manifestarea naturală a sentimentului : cu adevărat cuvînt nu este decît expresia poetică“ (p. 38). Concluzia lui Croce este memorabilă : „Poezia este limbajul în ființa lui genuină“ (ibidem). Acestuia i s-ar opune totalitatea expresiilor non-poetice, care alcătuiesc de fapt limba utilitară. Se observă că, folosind un aparat conceptual mai bogat, Croce reia discriminările lui Poe și Baudelaire. Clasificînd operele literaturii (prin literatură, el înțelege instituția socială), esteticianul italian le divide în două mari categorii : operele care elaborează literar sentimentul, adică poezia sau „literatura lirismului“ și operele non-poetice (literatura oratorică, didactică și de divertisment). Niciodată înainte nu i s-a oferit modernismului o bază conceptuală mai limpede și nu s-a distins mai

energic între poetic și non-poetic ca între lirism și restul expresiilor. (Nu intră în discuție acum faptul că B. Croce a respins atît poezia pură a lui Bremond, cît și gratuitatea sacerdotală a lui Mallarmé : coerența sistemului crocean refuza golirea poeziei de conținutul ei mimetic).

La noi, teoria lui Croce a fost aplicată îndeosebi de G. Călinescu în *Principii de estetică*. Voi reține din tezele lui G. Călinescu, prea bine cunoscute ca să fie nevoie a le relua în detalii, doar elementele care se referă la conceptul modern de poezie. Lectura volumului din 1939 ne izbește astăzi prin caracterul hibrid al exemplelor. Croce nefiind critic literar, el a fost scutit de proba practică. Dar la G. Călinescu se vede cu ochiul liber o dificultate majoră și anume aceea de a furniza unei concepții în linii mari moderniste și puriste dovezi scoase din poezia de avangardă. E drept că autorul *Principiilor de estetică* acordă dadaismului lui Urmuz sau Tzara doar o valoare polemică și experimentală. Afirmînd că nu există poezie în absența unei „organizațiuni“, a unei „idei poetice“ (care nu e totuși cu ideea pur și simplu) sau a unui sens (care nu trebuie confundat cu înțelesul noțional), G. Călinescu n-are cum privi altfel decît ca pe o reacție în scopuri demonstrative poezia bazată pe hazard a dadaiştilor.

„O poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea“ : această axiomă călinesciană merge însă împotriva dorinței avangardiștilor de a scrie o artă aproape populară și reconfirmă poziția elitaristă a modernismului. În enumerarea cauzelor de neînțelegere, G. Călinescu amestecă, din nou, exemplele : dificultatea principală ar consta în dicteul automatic suprarealist și deci în apelul la inconștient, chiar dacă o parte a avangardiștilor sînt numai niște „simulatori ai absurdului“ ; ar exista apoi greutatea (de care se lovise și Croce) de a înțelege poezia pură, așa cum o definea abatele Bremond ; în fine, probleme de alt tip pune înțelegerii poezia purificată de epic, de anecdotă, a unui Saint-John Perse. Toate aceste obstacole conduc, în ochii lui G. Călinescu, la un fals ermetism, la o obscuritate formală sau gramaticală. Lucrul e adevărat pentru dadaism sau pentru poezia fără

anecdotă a lui Perse, dar nu și pentru suprarealism. Încă o dată se vede că autorul nu pune mare preț pe poezia subconștientului sau pe aceea mistică, discutându-le oarecum prin prisma simulării lor de către poeții la care jocul verbal ține locul adevăratei obscurități. În această ordine de idei, este revelator că G. Călinescu socotește poezia gnostică și sentențioasă valabilă nu prin conținutul ei filosofic (care e de obicei banal, curent), ci prin caracterul mecanic, liturgic și ritual, ceea ce-l conduce la definirea poeziei ca „formă goală a activității intelectuale“. Definiția nu mai este croceană și trebuie considerată ca o contribuție foarte modernă a lui G. Călinescu în poetică. Din nefericire, el însuși n-o aplică decât unui anumit fel de poezie, și nu poeziei moderniste în întregul ei, așa încît concluziile cărții par întrucitva rupte de demonstrațiile practice și în orice caz limitează puritatea poeziei la aspectul ei retoric și verbal. În analize, G. Călinescu rezervă partea leului poeziei pe care el o numește ermetică într-un alt sens decât acela al dificultății gramaticale. Ermetismul este pentru G. Călinescu o metodă de cunoaștere opusă aceleia logice din științe și anume o cunoaștere prin simboluri. Dar ce este un simbol pentru autorul *Principiilor de estetică*? „Un simbol este o expresie prin care se exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm, adică ordinea universală... Simbolul e aici (în poezie) corespunzător legii din gândirea logică“ (ed. cit., p. 51). Ideea va fi reluată în 1947 în *Universul poeziei*. Simbolurile sînt lucrurile poetice, prin intermediul cărora imaginația poetului raportează ordinea universală la om, niște hieroglife, așadar, cu ajutorul cărora pătrundem simultan în microcosmosul omenesc și în macrocosmosul naturii. Se înțelege de aici că există și lucruri „refracțare“ la poezie, adică prozaice.

Rezumînd, obținem trei teze principale. Întîia este poescă și croceană: poezie înseamnă liturghie secretă, țintind să exprime absolutul, eliminare a tot ce ține de instruire (simbolul e inițiativ, nu didactic), de discursiv și de rațional (simbolul nu este idee logică, ci intuire concomitentă a două ordini diferite de lucruri). A doua este, tot în dependență de Croce, opoziția dintre liric și

prozaic : numai lirismul este poetic, expresia prozei este non-poetică. În fine, poetic e totuna cu simbolic, cu exprimarea prin hieroglife.

Observăm că la baza *Principiilor* călinesciene stau — în planul concret al ilustrărilor — două feluri de poezie, reduse însă — în plan teoretic — la una singură. Am semnalat deja că teoria hermetismului profund și negramatical creează imposibilitatea unificării câmpului poetic prin aceea că nu reține din suprarealism decât simulația și elementul ludic sau absurd. Totodată, identificând poezia cu o cunoaștere prin hieroglife, care sînt „niște embrioane de poem, datorate imaginației omenirii“, G. Călinescu nu poate accepta decât acel lirism care se bazează pe simboluri culturale sau pe mituri universal cunoscute, și nicidecum lirismul bazat pe metafora atopică, singulară și insolită a lui Mallarmé sau a simbolistilor. Prin această restrîngere involuntară, G. Călinescu mai curînd revine la poezia veche a lui Dante, decât accede la poezia nouă, postromantică. Lirismul modern rezervă un loc privilegiat în special simbolisticii personale și operează numai accidental cu mituri, pe care, și atunci cînd le are în vedere, le modifică profund, făcîndu-le de nerecunoscut. Chiar și purismul are la G. Călinescu o accepție ambiguă din pricina interpretării date simbolului. Cazul cel mai izbitor îl înfățișează analiza poeziei *Noi* a lui Octavian Goga în *Principii de estetică*, ale cărei idei conducătoare vor fi aplicate în *Istoria literaturii* întregii creații a poetului ardelean. Textul călinescian a devenit celebru (ed. II, p. 609) : „Țara pe care o înfățișează are un vădit aer ermetic. E un Eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificînd un mister. De ce cresc aici numai fluturi inutile și nu turme? De ce toată lumea cîntă coral? De ce apele au grai? De ce toți plîng ca într-un apocalips? Pentru ce toată această ceremonie? Este același ermetism din *Cîntecul* lui Maeterlink“. Mitul edenic, adică un simbol cultural, îl ajută pe critic să răspundă la chestiunea misterioasei ritualități. Ne-am afla într-un paradis, ca acela biblic, în care însă fericirii i s-a substituit nefericirea. Interpretarea duce în linie dreaptă la *Bлага* cu al lui *Paradis în destrămare* : numai că la Goga puritatea

lirică este „alterată“ vădit de reprezentări istorice și geografice limpezi. *Noi* este o poezie de tip tradițional, în care un motiv universal — acela al edenului — slujește o idee socială și națională. Nici vorbă nu poate fi de poezie pură. Comparația cu Maeterlink e forțată. *Cîntecul* acestuia, asemănător cu *Romanța cheii* a lui Minulescu, este o poezie simbolistă bazată nu pe hieroglife adevărate, ci pe niște false simboluri, a căror repetare mecanică sugerează un mister inexistent: trei surori oarbe se urcă într-un turn, luminîndu-și calea cu trei lămpi de aur, așteaptă acolo vreme de șapte zile venirea regelui și așa mai departe. Simbolurile numerice (trei, șapte) pot fi mistice, la origine, cum spune G. Călinescu, dar în poezia lui Maeterlink nu contează deloc acest aspect, ci numai misterul izvorît din invocarea lor. Nu există nici un sens ascuns (și în general nici un fel de sens). La Goga există însă unul iar accentul nu cade pe forma goală ca la poetul flamand. Analiza lui G. Călinescu este abuzivă și răspunde dorinței criticului de a unifica sub semnul lirismului absolut și pur întregul cîmp poetic: nu numai poezia modernistă și avangardistă, dar și aceea veche. Ceea ce se dovedește o utopie: semnificativă totuși pentru monolitismul teoretic al criticii și poeziei din acest secol, deseori ispitite să extrapoleze proprietățile unui anumit modernism la toată poezia de azi și de ieri.

13

Modernismul Ion Barbu

Poezia lui Ion Barbu ilustrează foarte bine acel lirism pur, îndreptat spre absolut, pe care îl proclamase Edgar Poe. De altfel, autorul *Jocului secund* a fost și teoretic cel mai de seamă promotor la noi al conceptului poesc de lirism, susținut atît de împotriva tradiției, cît și împotriva scandalului avangardist.

Comentînd volumul consacrat de E. Lovinescu poeziei moderne, I. Barbu se referă la tradiționalism în următorii termeni : „...Lirica nouă nu are de combătut tradiționalismul ca atare, ci numai tradiționalismul timid. A înnoda cu Asachi, Alecsandri, Bolintineanu și Conachi înseamnă a pacta cu accidentalul și particularul. Formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suvenirea unei umanități clare : a Greciei, chenar ingenuu și rar, ocolind o mare. Intuiția aceluia suflet e o favoare a zeilor.“ (*Versuri și proză*, BPT, 1970, p. 211). Evocînd pe Keats (care, „neștiutor de greacă, avea preștiința Greciei“), poetul *Jocului secund* împinge rădăcinile adevăratei poezii moderne pînă la „oda pindarică“, visînd la repetarea „lirismului absolut“ ai anticilor, singurii stăpînitori pe „faptul poetic inițial : cununa înflorită și Lira“ (interviul acordat lui F. Aderca în 1927, op. cit, p. 177). Opțiunea este reformulată în *Cuvîntul către poeți* din 1941 : „În tinerețe, am aruncat discuției cuvîntul de *lirism absolut*... Să alegi între grațios și Grație, între încîntare și Mintuire, iată canonul întrebării. Suflet mai degrabă religios decît artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii, starea de geometrie și, deasupra ei, extaza“ (p. 232). Întîlnirea dintre poezie și geometrie este un leit-motiv la Ion Barbu (interviu acordat lui I. Valerian, p. 171) : „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență“. Sau, vorbind despre Moréas (p. 260) : „Domeniul poeziei nu este sufletul integral, ci numai acea zonă privilegiată unde răsună actele lirei. Este locul oricărei frumuseți inteligibile : înțelegerea pură, onoarea geometrilor“.

Se înțelege și de ce nu poate accepta Ion Barbu avangardismul, pe care-l consideră, la un loc cu altele, „poezie leneșă“. În articolul cu acest titlu, el spune : „Poezia leneșă e foarte adesea o poezie vivace și coincide atunci cu stînga modernistă sau cu modernismul scurt“ (p. 215). Lui I. Valerian îi declarase la fel de net (p. 173—174) : „Consider poezia suprarealistă franceză iremediabil ratată prin inadaptarea tipului social, intelectual și retoric la marele romantism. Fiind o atitudine de vis și extaz,

poezia trece pe deasupra oricărui accident“. Îl prețuiește în schimb pe Mallarmé, a cărui experiență s-ar așeza „într-un Absolut, într-un fel de antihistorism“, și pe Rimbaud, pentru a fi creat o „metodică a delirului“ și „o introducere în conștiința extatică a lumii sensibile“, încordându-și lirismul pînă la a nu mai exprima nimic contingent, nici o „confidență“, „sinceritate“, „disociație“ (păcatele arghezianismului) (conferința din 1947). În *Poezia domnului Arghezi*, scrie (p. 206) : „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate : Jumea purificată pînă la a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru“. De la Poe, Baudelaire și Mallarmé, puțini poeți moderni au fost la fel de clari ca I. Barbu în înfățișarea condiției modernismului ca poezie absolută și pură.

În conferința despre Jean Moréas, I. Barbu afirmă la un moment dat : „Cîteodată, unii se plîng de ermetismul lui Moréas. Dacă nu e vorba de dificultățile ridicate de datele mitologice — pe care le pot rezolva dicționarele — nici de cele provocate de concentrarea extremă a strofelor, din care orice tranziție este izgonită, atunci nu poate fi vorba decît de un singur ermetism : acel copleșitor curent de gînduri și de emoții orfice, acompaniament grav și subteran al unora din stanțe parcă“ (p. 263). Iată un pasaj extrem de semnificativ pentru cine ar dori să analizeze poezia însăși a lui I. Barbu. Sînt indicate în el trei feluri în care poezia poate fi ermetică și lirică și pe care poetul le-a urmat pe rînd în creația proprie : există, mai întii, la el o poezie de simboluri culturale, de mituri, necuprinsă în *Joc secund* ; vine la rînd poezia concentrată și eliptică din ciclul titular al singurului său volum ; în sfîrșit, avem poemele din ciclul *Uvedenrode*, cărora autorul le-ar putea aplica pe drept cuvînt numele de ermetice și în care mitologia „de dicționar“ de la debut s-a resorbit într-un orfism substanțial și obscur. Mî se pare că I. Barbu n-ar fi greșit deloc dacă, în loc să caracterizeze pe Moréas, s-ar fi caracterizat pe sine însuși.

Singurul critic care a privit evoluția poeziei barbiene sub acest unghi a fost Ov. S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Minerva, 1974). Nu s-a acordat suficientă atenție faptului

că ipoteza respectivă răstoarnă optica impusă de critica interbelică și repetată, cu unele nuanțe, de către majoritatea exegeților contemporani. Premisa studiului lui Ov. S. Crohmălniceanu este aceasta: marcat de ideea baudelairiană a *Florilor răului*, ca volum unitar și riguros construit, diferit de culegerile de versuri ale romanticilor, I. Barbu și-a structurat *Jocul secund* în mod conștient prin inversarea ordinii cronologice în care poeziile fuseseră scrise și tipărite în reviste. Volumul din 1930 se deschide cu poeziile cele mai recente și se încheie cu cele mai vechi, dacă le exceptăm pe cele de debut, lăsate pe dinafară. Care să fie motivul acestei procedări? Ov. S. Crohmălniceanu îl leagă de natura poeziilor. Ciclul titular, așezat la început, ar înfățișa un lirism de extază mistică, nutrit de viziuni fulgurante și de exprimări sibilinice. Este treapta cea mai înaltă și cea mai pură la care poate nădăjdi poezia. Poetul ar fi fost conștient că nici chiar marii creatori nu se pot fixa pe această treaptă, trebuind să facă inevitabile concesii relativului, adică, așa cum spune el însuși în *Cuvînt către poeți*, „vălului de aparențe și încîntare, filfiitor deasupra lucrurilor, cum se definea din vechi.“ Ciclul al doilea din volum, Uvedenrode, înseamnă un nivel mai jos al lirismului, care devine ermetic și inițiativ, cu alte cuvinte descifrabil, fiindcă operează cu hieroglife. În sfîrșit, ciclul Isarlic reprezintă treapta inferioară, a poeziei lumești, pitorești și senzoriale. În loc să ordoneze cronologic poeziile, ceea ce ar fi oferit o piine de mîncat istoricilor literari, poetul a preferat această scară descendentă, care ar putea indica faptul că și-a socotit el însuși aspirația spre absolut irealizabilă iar cariera un eșec. De aceea nici n-ar mai fi scris poezie după 1930, dacă exceptăm unele compoziții ocazionale.

Nu e greu de văzut că teza criticului contrazice chiar și în amănunte o parte din analizele anterioare. Dacă (spre a da un exemplu) pentru G. Călinescu ermetismul din ciclul *Joc secund* este doar gramatical, acela din *Uvedenrode* fiind mai profund, pentru Ov. S. Crohmălniceanu, lucrurile stau exact pe dos, simbolistica topică din *Oul dogmatic* și din restul poeziilor din *Uvedenrode*

înfățișînd o abdicare de la pretenția de maximă spiritualitate pe care o descoperim în ciclul *Joc secund*.

Inclin să dau dreptate perspectivei adoptate de Ov. S. Crohmălniceanu. Voi introduce doar o nuanță, indispensabilă pentru tema eseului meu. Experiența pe care I. Barbu a încercat-o în volumul său și-a avut adversarul cel mai redutabil în însuși temperamentul poetului: idealul absolut și purist, de sorginte mallarméană, s-a confruntat permanent la el cu un puternic senzualism, cu înclinația evidentă spre lumesc și biografic. Într-o mare măsură, toate poeziile lui I. Barbu sînt, măcar în punctul de plecare, ocazionale și biografice. Autorul însuși considera poema *Uvedenrode* „o extremală a producției mele, scrisă sub obsesia unei clarități iraționale, deși la bază stă o experiență personală : aș putea zice : o poezie ocazională“ (p. 174). Linia despărțitoare dintre biografism și puritate e greu de urmărit la I. Barbu : dar e sigur că ea îi traversează întreaga creație. S-a observat de mult că poetul *Jocului secund* era un temperament dionisiac, al cărui ideal a fost să scrie o lirică apolinică. O analiză minuțioasă, capabilă să separe zgura contingentă de spiritualitatea absolută, a întreprins Marian Papahagi într-un eseu din *Critica de atelier* (Cartea Românească, 1983). Exemplul ales de el este chiar poezia inaugurală din *Joc secund*, una din cele mai pure, ca mijloace, arte poetice din toată literatura lumii și a cărei temă este chiar proclamarea unui lirism absolut (Ov. S. Crohmălniceanu vorbește, în legătură cu ea, de „melos criptic“ și de apropiere a poeziei de „extaza mistică“ prin „sublimarea ideală a lucrurilor și «purificarea» limbajului pînă la muzicalizarea lui integrală“). Marian Papahagi dovedește că poezia a fost la origine o erotică ocazională.

Desigur „purificarea“ sau „restrîngerea“ lirică nu sînt totdeauna la fel de ușor de constatat. Dar nu rămîne mai puțin evidentă năzuința lui I. Barbu — atît de senzual altminteri și cu un gust atît de pronunțat pentru pitoresc — către un limbaj de o irațională limpezime, nemi-metic și degajat de deșeurile subiectivității. Dificultatea majoră a poeziilor sale constă mai puțin, cum se crede, în dificultatea simbolurilor și mai mult în puritatea lor

nenotională. Poemele simbolice s-au bucurat de o mai mare atenție din partea exegeților, dar problemele puse de ele sînt de o natură mai clasică. Am examinat, în alt capitol, din acest unghi *Oul dogmatic* și observațiile de acolo pot fi generalizate fără riscuri. Ceea ce continuă să asigure poetului reputația de obscuritate trebuie însă căutat în poeziile pure din ciclul *Joc secund* și care reprezintă un triumf al modernismului de tip mallarméan.

Iată *Mod* :

*Tè smulgi cu zugrăviții, scris în zid
La gama turlilor acelor locuri,
Intreci orașul pietrei limpezit
De roua harului arzînd pe blocuri,*

*O ceasuri verticale, frunți tîrzii !
Cer simplu, timpul, Dimensiunea, două :
Iar sufletul impur, în calorii,
Și ochiul, unghi, și lumea aceasta — nouă.*

*— Înaltă-n vînt te frîngi, să mă aștern
O, iarba mea din toate mai frumoasă,
Noroasă pata-aceasta de infern !
Dar ceasul — sus ; trec valea răcoroasă.*

Primul critic care a interpretat-o este, după știința mea, Tudor Vianu, în *Poezia lui Ion Barbu*, 1935. Părea lui Tudor Vianu, reluată tacit de alții, pornește de la afirmarea unor „trepte ale viziunii“ lirice. *Mod* ar ilustra înălțimea maximă a perspectivei, cînd formele realului sînt cu totul anulate prin îndepărtarea ochiului. Poezia, spune criticul, „descrie o astfel de vedere asupra lumii, dintr-un zbor absorbit de zenit“. Și : „Nu ceea ce se vede, ci actul de a vedea : cuprinderea lumii din puncte din ce în ce mai înalte, pînă în clipa cînd ochiul n-o mai zărește decît ca o pată și pînă cînd o depășește într-o realitate afară de timp... Acolo, în regiunile spiritului pur, dincolo de valea răcoroasă a lumii, ceea ce poetul contemplă sînt esențe, idei nereprezentabile.“

Din aceste observații, două mi se par a nu comporta nici un fel de discuție : faptul că poezia sugerează o mișcare ascensională și dispariția, în punctul de sus al contemplării, a majorității elementelor concrete ale realului. Ambele sînt verificate și de alte poezii barbiene. Chiar dacă nu, în toate, la fel de clară, tendința poetului de a înlocui reprezentarea lumii prin simple sugestii referitoare la esența ei rămîne o constantă a liricii lui preocupată, cum spune tot T. Vianu, de „viața în spirit“. Să notăm existența unor astfel de peisaje spiritualizate și în *Poartă*, *Orbite* sau *Izbăvită ardere*. Tehnica poetului e perfect edificatoare mai ales în cea dintii dintre acestea, unde, după o strofă încă bogată în elemente senzoriale, indicînd o atmosferă de dimineață timpurie, cînd întu-nericul face loc luminii :

Suflete-n pătratul zilei se conjugă.

Pașii lor sînt muzici, imnurile — rugă.

Patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare,

Vindecă de noapte steaua-n tremurare

urmează o alta în care, printr-o mișcare de translare, fiecărui motiv descriptiv pare a-i corespunde unul spiritual :

Pe slujite vinuri, frimitură-i astru.

Munții-n spirit. lucruri într-un pod albastru.

Raiuri divulgate, îngerii trimeși

Fulgeră Sodomei fructul de măceș.

Înroșirea cerului matinal de către soare e figurată aici, oarecum în stilul lui Góngora, prin referințe biblice.

Să revenim la *Mod*. Există în ea, ca și în vecinele de ciclu, o intenție descriptivă peste care nu avem dreptul să trecem nepăsători. Întîia întrebare este chiar aceea de a ști ce anume descrie poetul. Tudor Vianu e de părere că I. Barbu înfățișează în *Mod* un oraș care, tot mai de sus contemplat, își pierde contururile și formele reale, începînd să semene cu o „pată noroasă“. Eminescu zicea : „Privesc orașul furnicar —/ Cu oameni mulți și muri bizari...“ La poetul *Luceafărului* lipsește înălțarea

ochiului iar orașul, mereu de aproape privit, rămîne reprezentat destul de „realist“. Dacă citim cu atenție poezia lui I. Barbu, ne atrag atenția cîteva lucruri nepotrivite cu interpretarea lui T. Vianu. Faptul că ar fi vorba despre un oraș se bazează pe două sugestii deopotrivă de discutabile : „orașul pietrei“ care poate fi doar o metaforă pentru lumea materială și inertă, existentă în afara spiritualității, și „blocurile“ din versul următor, care nu au nici o legătură cu edificiile moderne purtînd acest nume, ci mai degrabă cu pietrele de dinainte ; e mai bine să vedem aici blocurile de piatră și nimic altceva. Un alt comentator crede a identifica aici tema transcenderii cotidianului (Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, Scrisul Românesc, 1978, p. 102). Însă nu avem nici un indiciu că *Mod* pleacă de la vreo imagine a cotidianului, ci numai, eventual, de la una a contingentului. În lumina acestor interpretări, și alte versuri sînt obscure : „Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid...“ Ideea de levitare pare a-i fi venit aici poetului de la imaginea sfinților zugrăviți pe pereții bisericilor. Nu cumva el privește o frescă, o pictură murală bisericească ? Dacă admitem că, la fel cum în *Lemn sfînt* este contemplată o „icoană veche“, în *Mod* peisajul nu e unul real (orașul), ci unul pictat, lucrurile devin ceva mai clare. Toată lumea cunoaște impresia de mișcare liberă, aeriană, ca un zbor, a figurilor de pe pereții bisericilor. Corpurile sînt surprinse acolo într-un fel de stare de imponderabilitate. Acesta putînd fi motivul inițial pe care au căzut ochii poetului, să ne imaginăm că el (adresîndu-se sieși ; la persoana a doua) își compară nevoia sufletească de ascensiune („la gama turelor acelor locuri“) cu aceea a sfinților zugrăviți în biserici, asemeni cărora el este „scris în zid“. „Orașul pietrei“ ar fi, atunci, lumea de jos de pe care picioarele sfinților s-au desprins, pe care abia o mai ating : plutirea aceasta, orientată în sus, e scaldată în „roua harului“, ce arde pe blocurile de piatră.

Să mergem mai departe. Într-o primă versiune poezia se intitula *In plan*. Explicația titlului primitiv ne-o dă strofa a doua, dar ea devine cu atît mai plauzibilă, cu cît nu ne gîndim la un peisaj real, ci la unul pictat.

E o lume în două dimensiuni, contemplată de acel ochi-unghi care apare și în finalul poeziei *Grup* („ochi în virgin triumphi tăiat spre lume“) și care este o metaforă pentru ochiul divin. Iată deci cum se leagă totul : ochiul dumnezeiesc, adică spiritual, al poetului cuprinde întreaga semnificație a tabloului ascensiunii, vede, în definitiv, în el *un mod de a fi* al lumii (foarte caracteristic pentru poezia barbiană).

Strofa a treia seamănă cu o invocație, adresată ierbii „din toate mai frumoasă“, care se frînge în vîntul stîrnit de zborul fanteziei. Pe această iarbă crescută în spațiile înalte ale spiritului, poetul își așterne patul, odată ajuns în „valea răcoroasă“ a spiritului pur. Privirea ultimă aruncată în jos nu mai distinge decît o „pată noroasă de infern“ : lucrurile se amestecă, se confundă. Ca și sfinții de pe murii bisericilor, în acest prag al empi-reului, poetul respiră pacea spirituală și pierde contactul cu mediocritatea de piatră a lumii. Sufletul, „impur în calorii“, încărcat de omenească afectivitate, a cedat definitiv locul unei priviri a spiritului absolut.

N-am pretenția de a lămuri toate ambiguitățile poeziei, ci doar de a lichida o anumită incoerență a lecturilor anterioare, marcînd totodată mai bine ideea că privirea lirică nu citește lumea, ci deslușește esența ei abstractă. Titlul inițial al poeziei ne trimite la un peisaj cuprins între laturile unui tablou. Dar nu este doar atît : e vorba la I. Barbu de o lirică a *vederii plane*, ridicate pe abandonarea aceleia obișnuite, care conferă, ea, realității o a treia dimensiune, de adîncime. Există două feluri de a contempla poetic universul : sentimental și spiritual, în alte cuvinte, uman-emoțional și divin-geometric. Ele dau naștere la două feluri de poezie. *Mod* conține experiența trecerii de la una la alta. În aceasta constă „purificarea“ poeziei, pînă la a nu mai oglindi decît figura geometrică a spiritului însuși. Întreg volumul *Joc secund* o ilustrează, chiar dacă începe cu sfîrșitul.

Ov. S. Crohmălniceanu l-a inclus pe Ion Barbu în categoria poezilor puri. Lucrul e adevărat pentru ciclul *Joc secund*, dar nu și pentru celelalte două, în care găsim o poezie hermetică (diferența am explicat-o mai devreme), realizată fie prin simboluri culturale, fie prin sim-

boluri atopice. În ce mă privește, disting altfel, și anume între o poezie simbolică propriu-zisă, al cărei hermetism poate fi descifrat cu ajutorul dicționarului de simboluri, și una de simboluri fără precedentă, al cărei hermetism e mai ales chestiune de limbaj „defectiv“. Tocmai trecerea de la simbol la poezia pură, prin veriga unei expresivități „defective“, marchează originalitatea volumului din 1930. Și iată cum : versurile din ciclul final (*Isărlîc*) indică o receptare senzorială și sentimentală a lumii, care are densitate, culoare, sunet și e promițătoare de prea umane voluptăți. În ciclul median, realul se alegorizează : poemele ascund concepte, idei, sau ne instruiesc, în chip superior didactic, de sensul universului (*Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunțile necesare*). E o formă tranzitorie. În fine, în *Mod* și în celelalte poezii din primul ciclu, nu mai aflăm reprezentări senzoriale, ci o lume redusă la două dimensiuni, abstractă și spiritualizată. „Iarba“ din *Mod* se deosebește de „oul“ din *Oul dogmatic* întrucît nu mai are concept. Conceptul „oului“ era acela al universului *in statu nascendi* ; dar „iarba“, fără a fi „reală“, descrisă mimetic, nu are vreun simbol descifrabil. Procesul de metamorfozare e dus mai departe : cuvintele nu se mai despică în imagini și lucruri, în simboluri și semnificații. Această poezie nu se mai bazează pe substituirea (perifraza) unui lucru sau a unui concept printr-un cuvînt, ci pe identificarea lor. T. Vianu are dreptate : imaginația poetului operează cu *universalia ante rem*, populează, adică, această lume nouă de nume. La limită, poezia pură a lui Ion Barbu este expresia unui spirit nominalist. De ce a preferat poetul să răstoarne cronologia, aceasta este mai mult o problemă de psihologie artistică : a vrut, probabil, să arate, mai întîi, punctul terminus al aventurii lui lirice, acel absolut dincolo de care încetează domeniul însuși al artei, coborînd apoi spre zonele ei mai umane și mai banale, spre văile contingentului și ale biograficului.

Puritatea absolută încheie nu numai o experiență personală, ci și una care este a modernismului în întregul lui, ca vis al unei poezii lirice și spirituale prin excelență.

Un cu totul alt „ton“ ne întâmpină în poeziile și în poemele în proză ale lui Rimbaud. *Une saison en enfer* debutează astfel (în traducerea lui N. Argintescu-Amza) :

Odinioară, dacă-mi amintesc bine, viața mea inchipuia un ospăț în care toate inimile se deschideau, în care curgeau vinurile toate.

Intr-o seară, am așezat pe genunchii mei Frumusețea. Și mi s-a părut amară. Și am ocărit-o.

M-am înarmat împotriva justiției.

Am luat-o la fugă. O, vrăjitoare, o năpastă, o, ură, vouă v-a fost încredințată comoara mea !

Am izbutit să sting orice nădejde omenească din cugetul meu. Am fișnit asupra bucuriilor, asupra oricăreia, într-un salt surd de fiară năprasnică, cercînd s-o gîtui.

Pe călăi i-am chemat, pentru ca, în clipa pierzaniei, să le pot mușca patul puștii. Am chemat plăgile pentru a mă putea înăbuși în nisip, în sînge. Nenorocul mi-a fost zeu. În noroi m-am întins. M-am uscat sub văzduhul fărădelegii. Iar nebuniei i-am jucat renghiuri grozave.

Primăvara mi-a dăruit hohotul hidos al nerozilor.

Însă, iată că mai deunăzi, tocmai în clipa în care eram pe cale să scot ultimul horcăt, mi-a venit gîndul să caut din nou cheia ospățului de odinioară...

Aproape nu e nevoie să cunoști circumstanțele în care a fost scris poemul de mai sus, ca să-ți dai seama, de la primele rînduri, că el promite să relateze o experiență cu totul diferită de aceea a moderniştilor : și, încă, într-o formă care nu seamănă deloc cu a lui Mallarmé, cu a simboliştilor și cu a descendenților lor. Anotimpul în infern se referă la prietenia tragică dintre Rimbaud și Verlaine, sfîrșită cu focul de revolver tras asupra celui dintîi de către cel din urmă, în hotelul de la Bruxelles. Într-o scrisoare către Dealahay, Rimbaud își numește poemul o carte „stupidă și nevinovată“. El este

impregnat de biografism în toți porii și, chiar dacă n-am ști ce l-a determinat, l-am citi în același fel. Autorul mărturisește a se fi despărțit de inocență : ospățul la care toate inimile i se deschideau și la care curgeau toate vinurile e de domeniul trecutului. Încercarea de a se întoarce la el eșuează. Poemul transcrie, ca un jurnal intim, zbuциumul unui suflet chinuit de focul veșnic al gheenei. Odată cu trecutul, e părăsită și acea poezie pe care Rimbaud o scrisese mai devreme. Aluziile la ea se pot descoperi pretutindeni în poem. Ocărînd Frumusețea, poetul se leapădă de iluziile artei sale din prima tinerețe. Cuprins de dezgust este Rimbaud și față de lumea în care trăise. Un individualism disperat îl împinge să conteste orice ordine socială prestabilită, începînd cu justiția, și să se scufunde într-o ură sălbatică. Renunțînd la omeneștile speranțe, se simte ca un condamnat la moarte, bucuros să ispășească, și convins totodată că nu mai poate trăi decît în fără-de-lege și nebunie. Dintre toți poeții pe care i-a cunoscut, doar Baudelaire îi mai stă, într-o privință, aproape. Moderniștii, la rîndul lor, vor întoarce spatele atît unora din temele care inspirau amoralismul rimbaldian, cît și mijloacele la care poetul *Anotimpului în infern* recurge spre a le exprima.

Înainte de orice, deosebită de a moderniștilor este ideea însăși de poezie pe care și-o face Rimbaud. Comentarii operei sale au identificat, oarecum superficial, motivul respingerii Frumuseții ca pe un gest antiparnasian. Este ceva mai mult în atitudinea poetului și anume refuzul acelei frumuseți transcendente și absolute care hrănește o mare parte a liricii noi, de la Poe la Ion Barbu și de la Mallarmé la Valéry. Pentru Rimbaud, literatura nu este un zeu atotputernic și el nu-i construiește un templu ca acela în care se săvîrșea, prin mijlocirea unei liturghii subtile, sacerdoțiul modernist. Moderniștii se limitau la un lirism de esențe care fumegau în alambicuri rafinate : ei opuneau poezia și viața, instaurînd un cult divin al artei. Edmund Wilson a preluat de la Gide această teză și a dezvoltat-o în *Axel's Castle* în 1931, unde susține că simbolismul (extinzînd termenul la întreaga mișcare modernistă) s-a constituit prin refuzul vieții în numele artei și, ca un corolar, prin

propunerea unei estetici lipsite de etică. Titlul studiului lui Wilson are în vedere un poem dramatic al lui Villiers de l'Isle Adam, apărut postum în 1890 prin grija lui Mallarmé și Huysmans, în care e vorba de un tânăr bogat, frumos și inteligent, pe nume Axel, care trăiește izolat într-un castel din Pădurea Neagră. Tânărul se sinucide, împreună cu iubita lui, neavînd alt motiv decît lipsa dorinței de a trăi. El este prototipul tuturor simboștilor, care întorc spatele vieții, preferînd solitudinea și ermetismul filosofic, spiritismul și astrologia, afirmă criticul american. În pofida interesului său pentru unele din aceste lucruri, Rimbaud se situează în fond la antipodul orientării ca atare. În miezul marilor lui poeme (*Un anotimp în infern* și *Iluminări*) aflăm neputința de a reduce totul la absoluturile artei : spirit etic prin excelență, Rimbaud nu exclude nici o valoare legată de viață : individualismul, socialul, libertatea, mistica, revoluția, crima, ocultul, familia burgheză, bilciul și kitschul. E un revoltat împotriva civilizației și un profet al apocalipsei. M. Raymond scrie pe drept cuvînt : „Demonul lui Rimbaud este demonul revoltei și al destrucției. El consideră că «vremea asasinilor» a venit. Ceea ce numim civilizația și omul occidental, iată prada asupra căreia visează să se repeadă în primul rînd, ca un animal feroce. Statul, ordinea politică și constrîngerile ei, «fericirea statornicită», modul convențional în care se desfășoară dragostea și viața de familie, creștinismul, morala, într-un cuvînt, *toate produsele spiritului uman*, sînt negate și ridiculate“ (op. cit., p. 88). Dacă Mallarmé dorea să purifice poezia pînă la a exprima vidul celei mai pure subiectivități, Rimbaud îi împlință stindardele în inconștientul și în viscerele subiectivității. În locul *nimicului* care-l obseda pe Mallarmé, el vrea să dea expresie *totului*. O libertate absolută, vecină cu anarhia și cu nebunia, își stabilește astfel imperiul ei nețărnut, căruia nimic din ceea ce este uman — nici chiar subumanul sau supraumanul — nu-i este străin. Faptul de a fi renunțat la poezie cînd abia împlinise 21 de ani nu doar adaugă o enigmă — una între atîtea — destinului acestui tânăr genial, ci ilustrează importanța pe care el o acorda valorilor existenței. Rimbaud a făcut din viața

proprie un instrument de verificare a libertății rivnite : acolo unde poezia însăși, arta, frumusețea s-au dovedit neputincioase, el și-a pus în joc spiritul și trupul.

Dar nu înainte de a împinge poezia la limită. O limită care nu e aceea a lui Mallarmé. Stranii, poemele lui Rimbaud nu sînt din pricina golirii lor, pe calea alchimiei moderniste, de orice referire la contingent, la real, ci din pricina libertății cu care sînt concepute și scrise : „Verbul poetic accesibil — dacă nu astăzi, mîine, — tuturor simțurilor“ : iată țelul poetului. În acest vîrtej de senzații, idei, sofisme și vrăji, care este libertatea absolută, regăsim sfărîmăturile celei mai banale realități. Obscuritatea se datorează impurității, amalgamului : halucinațiile cresc dintr-o imaginație realistă, ca niște plante ciudate dintr-un buruieniş năvălitor și sălbatic. În visele profunde ale lui Rimbaud zac resturile meteoritice ale realității cotidiene și ale biografiei proprii.

În ordinea temelor de inspirație, avangardismul rimbaldian este deschis către recrearea unei lumi complete și răsunînd de ecurile blestematei civilizații moderne. În *Iluminări* găsim toate aspectele imaginabile ale existenței de zi cu zi (chiar dacă discursul pare — și este — deseori enigmatic și incoerent) : „orașul, cu fumul său și cu zgomotul atelierelor de țesut“, cartierele mărginașe de cocioabe, în care se văd „frînghiile“ de rufe sau se aud „arii populare“ și „rămășițe ale imnurilor publice“, Londra, de la finele secolului, expresie a barbariei arhitectonice moderne, cu „deșertul (ei) de asfalt“, cu bîlciturile și petrecerile ei populare. Curiozitatea poetului e atrasă de toate straturile realității și nu se înspăimîntă de cotloanele mizere ale infernului citadin ; nu ocolește nici naivitatea înduioșătoare a cîmpurilor presărate cu iazuri și păduri. Poetul spune ceea ce vede, cu „sinceritate“ și cu „uimire“, alegînd atît calea plină de ciulini, necurățată și greoaie o prozei, cît și pe aceea fermecător-desuetă a romanței populare, a „refrenurilor neghioabe, a ritmurilor naive“. În tot acest talmeș-balmeș tematic și stilistic, sălășluiește o etică a revoltei : este

trăsătura cea mai remarcabilă a operei lui Rimbaud, în care nu regăsim nimic din purismul estetic, din idealul absolutului modernist.

15 Manifestele avangardei

Scrive M. Raymond : „«Libertatea totală a spiritului», considerată imediat după război drept binele suprem, revolta împotriva faptelor și condițiile înseși ale existenței, negarea aparențelor sensibile, ducându-i pe unii la credința în supranaturalul divin și pe alții la conceperea unei suprealități, iar pe de altă parte, fluxul poetic în proză, răspunzând nevoii de traducere fidelă a emoției, a «inspirației», sînt cîteva din căile de evoluție a poeziei revoluționare ; căi în al căror punct inițial se schițează, în clar-obscur, chipul lui Rimbaud» (op. cit., p. 94). Nu poate, într-adevăr, scăpa nimănui asemănarea dintre programul rimbaldian și acela cu care debutează, după 1900, avangarda istorică. Iată ce promite Marinetti în 1909 în primul manifest futurist (apud M. Raymond) : „Vom cînta marile mulțimi agitate de muncă, plăcere sau revoltă ; marea polifonică și multicoloră a revoluțiilor în capitalele moderne ; vibrația nocturnă a arsenalelor și a șantierelor sub violentele lor lune electrice ; gările vorace înghițind șerpi de fum ; uzine suspendate în nori de sforile fumurilor care ies pe coșuri.“

Rimbaldian este și Manifest către tinerime publicat de I. Vineanu în „Contemporanul din 1924 (citată după antologia lui Marin Mincu Avangarda românească, Minerva, 1983) :

Jos Arta

căci s-a prostituat !

*Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor
de orice vîrstă ;*

*Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve ;
Literatura, un clistir răsuflat ;
Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați ;
Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare etc.*

Iar Tristan Tzara leagă, în aceiași termeni, poezia de acțiunea socială, în *Essai sur la situation de la poésie* (în *Le Surréalisme, Textes et débats, Le Livre de poche, 1984, p. 78*) :

„Une poésie agissant indépendamment et détachée de l'ensemble des phénomènes de la vie... peut-on consacrer sa vie à la poésie quand le moindre mouvement de rue, un peu plus vif que l'ordinaire, vout fait sursauter, vous fait croire que tout espoir n'est pas perdu ? Agir, réellement agir ! Mais les faits sont là dans toute leur nue cruauté. Plus d'une fois ils nous mettront devant le dilemme : abandonner ou continuer nos efforts : La Révolution sociale n'a pas besoin de la poésie, mais cette dernière a bien besoin de la Révolution.“

Dar nu e vorba numai de atit. Fără a intra în detaliile (de altfel, bine cunoscute) ale avangardei, să enumerăm câteva din principiile care au constituit-o, de la futurism și expresionism la suprealism. În ochii lui Marinetti, futurismul trebuia să fie o adaptare a poeziei la ritmurile lumii moderne, la o eră a tehnologiei. Lim-bajul însuși trebuia eliberat de constrîngerile sintactice pentru a deveni capabil să exprime viteza modernă : noul flux spontan de analogii cerea o tehnologie nouă a comunicării. Și ea nu era doar verbală, căutînd sprijin în vizualitate, aranjînd adică tipografic poemul de o manieră necunoscută înainte. În revista „Integral“ din 1925, Mihail Cosma socotea că futurismul a „epuizat dinamica în detrimentul tuturor celorlalte forțe“ : (citatul, ca și următoarele, apud. M. Mincu) : „Deci : cuvinte în libertate, succesiune de valori (plastice sau morale), descompunere de contururi. Viteză.“ Iar Paul Sterian scria în „Unu“ din 1931 : „Ceasornicul cu două auricule și ventricule merge cu 150 km pe oră, sîngele făcînd ocolul corpului în 1/5 dintr-o secundă. Cum vreți să avem răbdare de a merge în carul cu boi al poeziei parafragoza-re ?“ Expresionismul a fost, la rîndul lui, animat de

o ideologie a revoltei, violenței și extremismului, chiar dacă, spre deosebire de celelalte mișcări, n-a avut caracter spontan, numele însuși fiindu-i aplicat postfactum de către critici. Dadaismul a început cu tentativa de a înlocui expresia coerentă cu hazardul cuvintelor scoase din pălărie, reflectînd în fond aceeași dorință de a epata pe burghez, de a-i contesta tabla de valori etice și estetice, prin humor bizar, arlechinadă, nonseîns și absurdități căutate cu lumînarea. Mai organizat, suprerealismul a năzuit să însumeze toate aceste impulsuri dezordonate. El a proclamat „revoluția“ în toate domeniile, în moravuri ca și în politică, și a făcut din logică un fel de „la bête noire“ a artiștilor, recomandîndu-le în schimb limbajul „vital“ al subconștientului, scrierea automată, onirismul metodic, colajul, delirul interpretărilor. Originea rimbaldiană se vede cu ochiul liber. Nu numai prin principiul etic care guvernează schimbările, dar prin nevoia de a face din artă un instrument de cunoaștere și de contestare a interdicțiilor, a locurilor comune, deopotrivă individuale și sociale. În articolul intitulat semnificativ *Exasperarea creatoare — scriu, fiindcă viața mă exasperează*, publicat de Geo Bogza în „Unu“ din 1931. tot ceea ce stătuse înainte sub semnul literaturii e contestat cu violență, ca „o bălăceală în confortabil“, exprîmînd „frumuseți unse cu vaselină“, incapabil să provoace „cataclisme“, „flăcări“ : „Viața noastră e arsă de conflicte. Dinamul nostru, o luciditate corozivă intentînd un drastic și permanent proces lumii din afară și nouă înșine. Exasperarea noastră e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce «există», o exasperare împotriva a tot ce nu există.“ În fine, Ezra Pound, care a anticipat pe cont propriu, înainte de 1916, o parte din căutările avangardei europene, precizează într-o *Retro-spectivă* din 1918 că poezia adevărată nu trebuie să fie perifrastică, ci să „trateze“ nemijlocit „lucrul“, renunțînd la orice cuvînt de prisos, cultivînd „imaginea“, care traduce pe durata unei clipe „un întreg complex de ordin intelectual și emoțional.“ Alte recomandări : dezadjectivarea limbajului, evitarea abstracțiilor și a ornamentelor, abandonarea în mîinile filosofilor a ghicitului

pithiac și în aceea a pictorilor de peisaje a descrierii fastidioase (*Au coeur du travail poétique*, L'Herne, 1980).

16

Bazul Bacovia

Întreaga poezie pe care am numit-o avangardistă (și care nu trebuie confundată cu avangarda istorică) vine, pe o cale sau alta, din Rimbaud, Lautréamont și Whitman (cel dintii care a cîntat în poezie o locomotivă!). În epocă, dar și după aceea, deosebiriile dintre modernism și avangardism n-au fost totdeauna sesizabile. Am ales exemplul unui poet considerat aproape unanim simbolist (și deci, modernist), la care apare însă, destul de limpede, linia de ruptură față de mișcarea din care s-a nutrit intelectualicește. E vorba de G. Bacovia. Recitit azi, el nu ni se mai înfățișează ca un simbolist (și cu atît mai puțin ca unul ortodox), ci ca un precursor al spiritului care se va manifesta după război în avangardism. În 1914, Bacovia a publicat în *Noua revistă română* o poezie intitulată *Nervi de toamnă* și pe care a reluat-o în volumul *Plumb* sub titlul *În grădină*. Iată această poezie, care, departe de a constitui o excepție, ne poate ajuta să definim mai bine bacovianismul. Sublimerile din text îmi aparțin :

*Scîrție toamna din crengi ostenite
Pe garduri bătrîne, pe streșini de lemn,
Și frunzele cad ca un sinistru semn
În liniștea grădinii adormite.*

*O palidă față cu gesturi grăbite
Așteaptă pe noul amor...
Pe cînd, discordant și înfiorător
Scîrție toamna din crengi ostenite.*

La prima vedere, avem aici multe din clișeele simboliste: „nervii“, peisajul autumnal, grădina, fata palidă și stîngace și, mai presus de toate, atmosfera decepționistă și decadentă. Sub acest strat, de care critica a luat act numaidecît, întrevedem însă un altul, rămas ascuns pînă de curînd. Cuvintele subliniate aparțin acestuia din urmă. Poezia simbolistă era una a consonanței, a armoniei muzicale, caracterizată de o simțire discretă și evazivă, fiind la ea acasă în rafinamentul lipsit de vitalitate și chiar fad, dintr-un impuls aristocrat-artistic. La Bacovia însă, „scîrțielile“ ating urechea ca sunete „înfiorătoare“ și frunzele căzătoare produc pe rețină imagini „sinistre“. Registrul stilistic nu poate fi întîmplător, cu atît mai mult cu cît îl întîlnim pretutindeni în *Plumb*. Instinctul melodiosului, care conduce mîna tuturor moderniştilor, este absent în poeziile lui Bacovia, a cărui artă pare să învedereze o ureche nemuzicală sau, spre a nu se crede că o spun cu reproș, o ureche în stare să accepte disonanța, zgomotosul, dezordinea sonoră. E ca și cum muzica simbolistă ar fi executată la alte instrumente decît acelea obișnuite. Viorile verlainiene scot, în mîinile lui Bacovia, sunete acute sau „rupte“; țipete de trompetă răsună histeric în versuri stîngace; pianul pare dezacordat; vocea femeii care cîntă în cafeneaua goală este „barbară“.

În raport cu arta subtilă a simboलिश्tilor, aceea bacoviană pare nespuse de primitivă. Ea ne poate duce cu gîndul la pictura primitivă din jurul lui 1900, la Gauguin sau la Le Douanier Rousseau mai curînd decît la impresionisți. Primitivitate vrea să spună, în acest caz, naivitate, renunțare la procedeele sofisticate ale mallarméanismului și cultivarea unui limbaj mai prozaic. Unele din abaterile lui Bacovia de la stilul dominant în epocă sînt resimțite încă și astăzi ca „nepoetice“; „Ninge grozav pe cîmp la abator“, spune poetul în *Tablou de iarnă* și continuă în același spirit care șochează urechea (prin dificultățile de ritm și printr-o sintaxă elementară, bazată pe repetiția mecanică); „Și sînge cald se scurge pe canal; / Plină-i zăpada de sînge animal / Și ninge mereu pe-un trist patinor...“ Anatol Vieru a remarcat într-un articol că o parte a muzicii moderne

are tendința să revină la o tehnică repetitivă, simplă, după ce serialismul, redescoperind el însuși variațiunea, abandonase dezvoltarea tematică atât de caracteristică muzicii din secolul trecut. Un lucru asemănător îl observăm în poezie. Poezia tradițională, inclusiv cea romantică, preferă dezvoltarea tematică, foarte complexă și uneori în forme ample, epice. Variațiunea apare în *Rondelurile* lui Macedonski și, în general, în poezia simbolistă și modernistă. Pentru ca, în fine, adevărind tendința spre simplificare și mecanicitate, repetiția primară să fie caracteristică lui Bacovia și, cum vom vedea, avangardiștilor. Acest procedeu a reținut atenția criticilor de mult, dar el a fost greșit interpretat la început ca o dovadă de elementaritate. În ochii lui E. Lovinescu, al cărui gust s-a format la școala simbolistă, Bacovia trecea drept un poet lipsit de artificiu și chiar de artă. Stridențele, asonanțele și prozaismele lui îi păreau criticului expresia unui suflet maladiv și, cum se știe, el reducea poezia bačoviană la o atmosferă comparabilă cu igrasia zidurilor umede, la simpla cenestezie netransfigurată liric. Eroarea provenea dintr-o idee de poezie care nu avea cum să accepte disonantul și primitivul baco- vian, „organele sfărmate“ ale lirei, de pe care ies sune- tele cele mai bizare, și nici imageria populară, „indis- cretă“ și naivă din *Plumb*. Părerea aceasta a continuat să domine lectura lui Bacovia pînă tîrziu, mai exact, pînă cînd critica a intuit că poezia modernă nu e de un singur fel, că modernismul mallarméan n-o epuizează. Era și greu de asimilat prozaismul *Plumbului* cu lirismul ab- solut și pur al moderniștilor.

Avangardismul și lirismul

17

Un caz încă și mai interesant pentru confuzia pe care critica a întreținut-o cu privire la poezia nouă ne oferă Ion Vinea. Tradiția literară a conservat imaginea unuia

dintre promotorii avangardei noastre istorice, dar când, în 1964, a apărut *Ora fîntînilor*, singurul volum al poetului, amînat vreme de o jumătate de secol, critica tinăra de pe atunci s-a arătat puţinţel dezamăgită. În locul teribilistului Vinea, ea descoperea un poet cuminte, sentimental şi nostalgic, în tonalităţi minore, aproape simboliste. Ce se întîmplase? Autorul reţinuse pentru volum numai anumite poezii, scrise, aproape sigur, în ultimele două decenii de viaţă. Întrebarea care ar fi trebuit să se pună — dar nu s-a pus ! — era dacă această producţie tardivă este cu adevărat caracteristică pentru opera lui Vinea în întregul ei. Comentatorii mai vechi au văzut diferenţele, dar n-au căzut de acord asupra valorii poeziilor. Unii au crezut că Vinea a devenit el însuşi abia după ce a renunţat la experimentele avangardiste şi că poeziile din *Ora fîntînilor* îl exprimă mai bine. În acest sens merge opinia lui Ş. Cioculescu dintr-un articol publicat înainte de război, în care autorul sublinia mai cu seamă „repulsia“ poetului faţă de „vocabulary mecanic“ avangardist. Alţi comentatori (Ov. S. Crohmălniceanu, Marin Mincu) au căutat să marcheze contribuţia reformatoare. Oricum ar fi, există neîndoie-nic în poezia lui Vinea un „instinct tropic“, după expresia lui G. Călinescu, în stare să-l facă „să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric“. Aşadar, nu un singur Vinea s-a impus atenţiei criticilor, ci doi : avangardistul de la „Contemporanul“ şi modernistul din *Ora fîntînilor*. Ar fi interesant de stabilit în care din aceste ipostaze poetul este mai autentic. Fără să vreau a lămuri acum această problemă, care cade parţial în afara sferei de preocupări din eseul meu, voi spune că eu cred că Vinea a fost esenţial poetul *Orei fîntînilor*, adică un modernist minor şi destul de clasic în simţire, dar că el s-a lăsat ispitit la un moment dat de avangardism. Ş. Cioculescu are într-un fel dreptate : „Drama acestui poet într-adevăr original stă [...] în conflictul nerezolvat dintre inteligenţa sa artistică excepţională şi tot atît de rara sa capacitate emotivă.“ Dar nu-l mai pot urma pe autorul *Aspectelor literare contemporane* (Minerva, 1972, p. 33) cînd minimalizează producţia avangardistă a lui Vinea. Deşi în conflict cu simţirea poetu-

lui, aceste poezii trebuie considerate, dintr-un anumit unghi, mult mai reprezentative decât cele din *Ora fin-tînilor*. Dacă, prin absurd, s-ar fi pierdut poeziile publicate de autor în revistele anilor 20 și s-ar fi uitat rolul jucat de el ca director al „Contimporanului“, am fi acordat azi un loc foarte mic lui I. Vinea în istoria poeziei noastre. Cel pe care-l ocupă, îl datorează, paradoxal, nu poeziilor în care este cel mai autentic, ci aceluia în care a exprimat exigențele spiritului avangardist și în care s-a supus deliberat unui anumit program. Vinea e un caz (poate Adrian Maniu să fie altul) de poet care a triumfat împotriva naturii sale adevărate. Aceasta arată și ce importanță decisivă a căpătat în poezia modernistă inteligența artistului.

Problema mea este însă de a arăta, prin exemplul lui Vinea, deosebirea dintre retorica modernistă a discursului poetic și aceea avangardistă. Ca și Fernando Pessoa, Vinea este un bun indicator pentru multiplicitatea poeziei moderne. Deși el nu a recurs la heteronimi, a scris evident în mai multe maniere. Putem vorbi de patru maniere, care sînt tot atîtea momente succesive ale poeziei lui. În primul deceniu de activitate, Vinea a fost un curat simbolist, muzical și evanescent, cultivînd *sans ambages* toposurile respectivei lirici, în versuri macedonskiene. De pildă în acest *Sonet* din 1912 :

*Și ochii triști ce urmăresc himera
Privesc spre cer, la norii care par
Galere roze-n drum către Cythera.*

Tot cam pe atunci, mai exact prin 1915, Vinea răsucește gîtul acestei retorici simboliste, trece la versul liber (care, inventat de simbolisti, se întoarce contra lor) și caută cu tot dinadinsul stridentele și prozaismele. *Un căscat în amurg* a fost deseori citată pentru această schimbare la față. Poezia din 1915 pare o parodie a poeziei tradiționale, ca acelea de peste doi-trei ani ale lui B. Fundoianu, pe care I. Vinea îl anticipează absolut frapant :

*Cloșcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle
sătești — și pe un dîmb din fund Dumnezeu a jucat table
și a scăpat Gircenii, zaruri pe geamul rotund.*

...De o săptămână nici un factor poștal n-a mai sunat din corn,
călare
în schimb, iată, un popă-negru călărește cu picioarele-n șosea
iată depărtarea merge și s-așterne pe cireadă.

E instructiv să amintesc și de împrejurarea că la Gîrceni, satul evocat în poezie, și încă în același an, 1915, Vinea a găsit pentru prietenul său Samy Rosenstock pseudonimul care, un an mai târziu, îl va face celebru în toată Europa : Tristan Tzara. Al treilea moment se leagă de apariția revistei „Contimporanul“, după război. Aici poetul publică majoritatea poeziilor sale „constructiviste“. Mă voi referi la ele ceva mai încolo, căci, firește, ele mă interesează aici în mod special. În fine, pe la mijlocul anilor 30, poetul se cumintește treptat și poeziile lui încep să semene cu acelea din *Ora fîntînilor*. Vinea revine la versul regulat, niciodată în fond abandonat cu totul, pe care-l lasă să se impregneze de emoție ca de o substanță capabilă să-i asigure conservarea. Rămîne, din scriitura anterioară, o concizie foarte asemănătoare cu aceea lui Ion Barbu (pe care Vinea îl anticipează, de asemenea, în unele privințe), care dă acestor poezii o superficială glazură ermetică. Ele sînt însă perfect clare în emoționalitatea lor și aspectul de liturghie secretă nu ne poate păcăli :

*Iată liniștea îndelung chemată
fără zvon cum înserează pe frunte,
pe chip, pe vis, cu minute de umbră,
pe rugile aspre de singurătate.*

*E ora palidă cînd dorm sentimentele
răpuse de ora ultimei stele.
Veghile poate n-au fost zadarnice
dacă simt această trecere, genele.*

*A rămas de ieri un cuvînt : a fost.
Stins e convoiul celor din urmă vedenii.
Clopot de taină a limpezit tăcerile.
Aripa fără freamăt fulgeră pe domenii.*

(Final, 1938)

Am promis să revin la faza propriu-zis avangardistă a poeziei lui Vinea. Ca s-o înțelegem, trebuie s-o raportăm la ceea ce scriau, cam tot atunci, Voronca, Tzara și ceilalți avangardiști români. Vom descoperi câteva elemente care, în doze diferite, și, mai ales, în altă ordine de importanță, definesc, la toți aceștia, retorica poemului avangardist. Aș prefera că, făcând abstracție de latura istorică, să enumăr aceste elemente, indiferent dacă ele apar în poemele avangardei istorice sau în acea poezie, pe care am numit-o avangardistă, într-o accepție mai cuprinzătoare. Ordinea, mă simt obligat să precizez, e aceea potrivită poeziei lui Vinea. Aceste elemente sînt: mediul prin excelență orășenesc și modern, cu tehnologia și mentalitatea de rigoare, capabilă uneori să scandalizeze dogma tradițională; peisajul abstract, nonfigurativ, făcînd uneori imposibilă reconstituirea „realității”; aspectul sintetic, neexplicativ sau stenografic al scriiturii; comparații, metafore și epitete șocante, ca și o sintaxă foarte liberă, prin absența punctuației, plină de absurdități, nonsensuri, umorism, dicteu automatic etc. La toți poeții, elementele sînt aceleași; diferă rețeta. Este evident, bunăoară, că la Tzara predomină umorul și spiritul parodic, iar la Voronca destructurarea sintactică și imagismul delirant, în vreme ce, la Vinea, acestea trec abia la coadă. Voi ilustra sumar aceste considerații.

Fondatorul dadaismului este un umorist care sfidează, de la primele sale poeme, convențiile morale și de expresie, scoțînd grațios limba, dintr-un exhibiționism fără mari pretenții însă. Într-o poezie, el își invită prietenul la țară ca să joace șah sub nuci bătrîni și să se dezbrace apoi în pielea goală spre scandalul preotului și bucuria fetelor. Verișoarei, fată de pension, îi scrie o epistolă aproape sentimentală, încheiată cu versuri franțuzești (bilingvismul fiind o caracteristică a avangardiștilor). Poemele lui sînt coerente chiar și în faza propriu-zis avangardistă, nedepășind exercițiul literar de tip urmuzian :

*La Chanson d'un dadaïste
qui avait dada au coeur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au coeur*

*L'ascenseur portait un rot
lourd fragile autonome
Il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome
etc.*

Ilarie Voronca, în schimb, este un imagist copios, care, renunțând cu desăvârșire la punctuație, juxtapune metafore și comparații insolite. Materialul de viață fiind uneori rural, G. Călinescu a crezut a-l putea include pe Voronca la tradiționaliști. Dar se opun scriitura futuristă și asociativitatea prodigioasă, în afara oricărei necesități de ordin logic.

Spiritul și limbajul rimbaldian revin clar la Geo Bogza. Dintre toți avangardiștii, poetul *Poemului ultragiant* a luat cel mai în serios ideea revoluționării moravurilor. În locul inocentului *streap-tease* de la Tzara, el ne oferă imaginea șocantă a sexualității libere, menite să scoată din pepeni pe puritani.

Pe lângă aceștia, Gellu Naum este mai aproape de unele din exigențele suprarealiste. În general, dicteul automat suprarrealist este greu de distins de hazardul dadaist al imaginilor. La Gellu Naum e însă izbitor un anume onirism (poetul însuși vorbea de „mediumitate“) care pare să justifice o viziune „interioară“, de pildă, a eroticei, diferită de aceea social-polemică de la Bogza. Universul interior al poetului este erotizat, căzut în prada unei teribile voracități a obiectelor (*Certitudinea eruptivă*):

*Eram acolo și podurile se întindeau peste mine
eram acolo și plantele nu mă mai vedeau
plantele care înconjuraseră piața
în nemaipomenita lor foame carnivoră
plantele care sugrumau statuile și mîngiau trecătorii
mușcîndu-le brațele sau smulgîndu-le părul.*

În ce-l privește, Ion Vinea ilustrează cel mai bine ceea ce am putea numi poemul constructivist. În articolul *Arhitectura*, din 1925, Ilarie Voronca afirma că în lupta

dintre cubism și dadaism a învins constructivismul, care s-ar caracteriza prin spațializarea vieții (și pe care cubismul nu o putuse obține). El lega constructivismul de „arhitectura pură, statică, a materialului înconjurător”. Există, într-adevăr, o scriitură de acest fel la Vinea, inspirată, dacă e să dăm crezare propriului manifest din 1924, de „expresia plastică, strictă și lapidară a aparatelor Morse” (pe care o încercase și Voronca în poezia *Hydrofil*). Ion Vinea excelează în acest limbaj telegrafic pe care-l folosește în aproape toate poeziile din anii 20.

În *Lamento* (1923) citim :

*Ploi de martie, tragedie citadină,
arborii își fac semn ca surdomuții.
Pentru spectacolul de adio
plîngeți lacrimi de făină
printre sonerii, lumină,
de Sfîntul Bartolomeu al afișelor.*

*Dinspre bariere noaptea vîntuie,
treci între cristale, feerică, deci,
pe rugul lăuntric răstignită,
în dîra farului, snop imponderabil,
cu echipaj, pe pneu rostogolit.*

*Și s-au aprins stelarele vitrine,
cumplit se strîmbă negrul la volan,
înghite felinarele unul cîte unul,
la intrarea în teatru, va dansa, va dansa.
Nu mă vezi, sufăr, sub țilindrul inutil.*

Sînt și aici metafore insolite („Sfîntul Bartolomeu al afișelor” sau „dîra farului, snop imponderabil”), dar tonul e dat de felul în care poetul transpune un oarecare peisaj citadin în alfabet Morse. Cuvintele alcătutesc un fel de cod, sînt niște semne aproape convenționale. Ș. Cioculăscu a încercat totuși să descrie, în locul poetului, spectacolul real din *Lamento* : „E un instantaneu care fixează imaginea unui aspect nocturn de viață a metropolei moderne. Automobilul a oprit în fața unui

local de noapte, cu un boy negru pe afiș, indicînd jazz-bandul care întîmpină pe vizitatori. Figura negrului, simbolizînd un moment al sensibilității biciuite de muzica sălbatică, ia înfățișări grotești și fantastice. Decorul se completează cu ploaia mohorîtă de primăvară, care desprinde afișele lipite cu cocă. Printre luminile ireale și sunetele stridente, arborii, în bătaia vîntului, par a-și face semne.“ (op. cit., p. 19—20). E foarte posibil ca acesta să fie peisajul din poezie. Nu are însă de fapt nici o importanță dacă poetul se referă ori nu la respectivele detalii cotidiene, căci nu ne aflăm în celebra nuvelă a lui Karel Čapek, în care un polițist inteligent ajunge să reconstituie un accident de automobil pornind de la o poezie cam ca aceea a lui Vinea, scrisă de un martor întîmplător. Principalul constă nu în traductibilitatea codului, ci în însăși întrebuițarea unui cod. Episodul de viață a fost stenografiat, nu prezentat realist. A fost transpus cu ajutorul unor semne pe care poetul le-a inventat și-n fața cărora orice cititor ezită. De aici, impresia de concis și de nonfigurativ, de hazard chiar al combinării vorbelor în versuri. Cu toate acestea, atitudinea antimimetică nu are sensul pe care-l găseam în poezia modernistă. Dacă vom compara „încifrarea“ lingvistică din *Lamento* cu aceea din orice poezie de Ion Barbu, vom constata că ea este doar un cod, care nu răspunde nici unui simbolism mai profund. De aceea nu putem vorbi de hermetism la Vinea sau la avangardiști: nu există, de fapt, la ei simboluri; iar exprimarea telegrafică nu e menită să ascundă (ca în aceea „defectivă“ a hermetizanților), ci să imite tehnologia comunicării moderne, limbajele artificiale. Simbolurile barbiene sau mallarméene au devenit în miinile lui Vinea aproape numai niște semnale. Aceste semnale trimit, neîndoielnic, la o realitate, care e însă de ordin pur sufletesc. Ermetismul aparent al lui Vinea este un cifru pentru o sensibilitate care deformează realul. Mulți comentatori au studiat această sensibilitate și au identificat obsesiile principale ale poetului (sterilitatea, spleenul, declinul). Din unghiul retoric pe care l-am adoptat în acest eseu, semnificativă e doar prisma prin care poetul își trece impresiile și nu impresiile ca atare. Chiar dacă acestea

sînt constante, pe toată durata poeziei, important este felul diferit în care poetul ni le comunică, de pildă, într-o poezie tipic constructivistă ca *Lamento* și în alta, discursivă și clasică, așa cum este *Declin* (în care spune direct ce are de spus : „O tristețe întîrzie în mine / cum zăbovește toamna pe cîmp, / nici un sărut nu-mi trece prin suflet, / nici o zăpadă n-a descins pe pămînt“). Să mai notăm că, dacă prin raport cu aceea tradițională, retorica avangardistă este „încifrată“, tipul de dificultate este altul decît în discursul modernist, ca și, în general, modul abordării realului.

Cu aceasta am putea considera încheiată discuția despre cele două feluri de poezie modernă. Voi mai stăruir, preț de un capitol, asupra unei spețe de poezie scrise în acest secol și a cărei modernitate ridică o problemă specială.

18

Tradiționalismul : J. Pillat

Este vorba de poezia numită tradiționalistă. De la G. Călinescu s-a statornicit obiceiul de a o considera un vlăstar al celei moderne, ceea ce mi se pare corect. Tradiționaliștii sînt poeți noi, ca și moderniștii sau avangardiștii, deși ei se revendică de la poezia veche. Îmi rămîne să înfățișez retorica discursului tradiționalist, atît prin raport cu aceea a poeziei propriu-zis tradiționale, cît și prin raport cu aceea a modernității.

Poetul care, la noi, întruchipează cel mai limpede tradiționalismul este, desigur, Ion Pillat, deși, în bogata lui producție literară, el a încercat de toate. Opera lui este o hartă clară a majorității orientărilor lirice din primele patru decenii ale secolului, atît a celor venind din celălalt secol, cît și a celor noi. Ion Pillat este eminescian, macedonskian, cosbucian, parnasian, simbolist, semănătorist, ortodoxist și clasicizant. Lipsește doar avangardistul. Tradiționalismul din *Pe Argeș în sus* a

fost definit ca o autohtonizare a simbolismului. Este însă în egală măsură și o modernizare a tradiției. În fond, Pillat este tradiționalist fiindcă se întoarce totdeauna la o tradiție : de numele lui putem lega numeroase asemenea întoarceri, dar nici o descoperire. De la exotismul balcanic al lui Bolintineanu, trecînd prin descriptivismul lui Alecsandri, ca să ajungă la unele din motivele elegiilor lui Horațiu, el străbate un drum destul de lung, caracterizat totuși de cîteva constante. Ion Pillat este, în lorică, un autor de „tablouri“ ; are o imaginație plastică și decorativă ; în al doilea rînd, poezia lui este totdeauna „clară“, „la vedere“, nepierzînd legătura cu sentimentul comun și cumpătat al naturii „legale“ ; în fine, este scrisă aproape exclusiv în vers regulat și are deseori formă fixă.

Din al doilea ciclu (*Trecutul viu*) al culegerii *Pe Argeș în sus* am ales poezia *Septemvrie* :

*Din bulgării vin care cu vinete și verze.
Se-afundă-n zări, departe, un unghi obtuz de berze.*

*Am întîlnit o fată cu tufănele-n brațe.
Un vînător la iazuri a tras cu pușca-n rațe.*

*Aud prin porumbiște chelălăind ogarul.
Lovește rar și ritmic butoiul gol, dogarul.*

*Azi n-a lăsat poștașul ziarele din tîrg ;
Dar mere poleite ca-n basme dau în pîrg.*

*Pesemne-n coșul nopții vrea soarele să cadă ;
Au început de-o vreme și zilele să scadă.*

*La lampă, și cînd ziua cu totul s-o umbri,
Voi reciti Pasteluri de V. Alecsandri.*

Comentatorii au notat că în volumele maturității lui Ion Pillat, acolo unde apare constituit tradiționalismul său, inspirația nu mai este livrescă, precum fusese în primele încercări. Lucrul trebuie privit mai nuanțat. Ceea ce observăm în *Septemvrie* este un anumit echilibru între inspirația din natură și motivele livrești. Dar refe-

rința la Alecsandri și, în general, atmosfera acestei poezii arată că la Ion Pillat sentimentul naturii este neconținut, filtrat de o anumită conștiință a poeziei. Aș numi tradiționalism tocmai această conștiință. Realitatea pe care o sugerează versurile este de gradul al doilea : ea a mai fost evocată poetic și Ion Pillat nu se poate despărți de conștiința acestui fapt. Diferența dintre Pillat și Alecsandri constă în aceea că autorul *Pastelurilor* era indiferent la caracterul de repetare al temelor sale. Atenția lui Pillat e dublă : îndreptată o dată spre natura care cade sub simțuri ; și a doua oară, spre însăși tradiția poetică de reprezentare a naturii. El resistemmatizează universul agrest și e sensibil deopotrivă la farmecul lui ingenuu și la farmecul de care-l încarcă tradiția. Pe cînd, la Alecsandri, eul contemplator stă doar în fața peisajului, la Ion Pillat, el este instalat într-o perspectivă ambiguă. Mirceștiul fiind domeniul real al poetului din secolul XIX, Florica nu e numai un astfel de domeniu, el conține umbra celuilalt, este un Mircești redescoperit. Natura este mediată literar.

O altă particularitate a acestei poezii este și felul în care se alcătulește discursul poetic. În *Pastelurile* lui Alecsandri descrierea era ordonată de un factor de succesiune ; „tabloul“ avea o mișcare epică ; poetul „nara“ peisajul. Percepția lui Alecsandri ni se pare astăzi desuetă și din cauză că autorul este mai puțin preocupat să dezvolte ceea ce vede în jurul său decît să întocmească, sprijinit pe elemente picturale, o „poveste“ despre iarnă sau despre alt anotimp. Coerența adevărată a pastelurilor se realizează la nivelul poveștii, nu la acela al senzațiilor. În pictură, cei care au eliberat tabloul de orice epică au fost impresionistii. Alecsandri picta ca un clasic. În *Septemvrie* ne izbește din contra aspectul impresionist al tabloului. Fiecare distih și uneori fiecare vers conține o imagine vizuală sau auditivă distinctă, a căror legătură e lăsată pe seama cititorului. Ochiul aleargă harnic de la carele cu vinete și verze la stolul de berze și de acolo, înapoi pe pămînt, la fata care ține tufănele în mînă. La fel de disparate sînt imaginile auditive : o împușcătură pe iaz, un chelă-

lăit de ogar, zgomotul butoiului pe care-l repară dogarul. În ultimele trei distihuri elementele de atmosferă sînt și mai directe, imaginile propriu-zise retrăgîndu-se într-un plan secund : izolarea de lume și inserarea tot mai rapidă îl împing pe poet să recitească, la lumina lămpii, *Pastelurile* lui Alecsandri.

Această mișcare a fanteziei dinspre tabloul plastic, desfășurat ca o succesiune de evenimente naturale, către o atmosferă difuză, Pillat a învățat-o de la poeții noi. Simbolistii procedează așa, cu deosebirea că ei pun un mai mare accent pe olfactiv și pe auditiv, care, dacă nu lipsesc de la Ion Pillat, continuă să fie subordonate văzului. Poezia tradiționalistă, oricît de sensibilă la impresie, la difuz sau la nuanță, rămîne ancorată, prin ochi, în formele clare și legale ale naturii. Interiorizarea nu distruge mimeticul. Impresionismul tradiționaliștilor este relativ și continuă să permită reconstituirea realității, pe care ei o fragmentează și o colorează sentimental, fără însă a o anula. E interesant raportul dintre subiectivitate și obiectul ei. La Alecsandri, obiectul era oarecum independent de eul poetic : pastelurile lui erau descriptive, nu încă subiective. La Pillat, subiectivitatea lirică își domină obiectul, transformîndu-l, chiar dacă superficial, îmbibîndu-l de seva ei.

Eugen Negrici a analizat amănunțit acest raport în *Introducere în poezia contemporană* (Cartea Românească, 1985). El a distins trei clase principale : *prelucrare* a materialului (prin atribuire de sens, prin mediere și prin absența atribuirii), *transfigurare* și *substituire*. N-a legat aceste categorii de situația istorică a poeziei și nu s-a referit în detaliu decît la poeți contemporani. Totuși, în principiu, trebuie să ne întrebăm și ce aplicație au ele la toată poezia, fie modernă, fie tradițională.

În cazul *prelucrării*, eul este exterior și anterior, rămînînd distinct de obiect. Acest lucru mi se pare evident la Alecsandri care în plus, ca majoritatea poeților tradiționali prelucrează prin atribuire de sens : poeziile lui sînt conduse de o idee morală, filosofică sau religioasă, de care luăm de obicei cunoștința la sfîrșit. Atribuirea zero este de neîntîlnit în această poezie, în ciuda faptului că în ea predomină mimeticul. Vom mai vorbi

despre acest paradox aparent : abia după abdicarea poeziei de la pretenția de a reproduce natura, devine posibil un lirism care să înregistreze prozaic realul. Vechea poezie mimetică procedează aproape totdeauna prin atribuire de sens. În *transfigurare*, apoi, realitatea a fost deja transformată de subiectul poetic : textul ne oferă un sindrom complex pentru starea subiectului. Nu mai avem reprezentare, ci echivalare sau analogie. Eugen Negrici se oprește însă numai la acea formă a transfigurării pe care o putem numi negativă : destructura realului. Subiectivitatea a prefăcut realul într-o obsesie sau i-a lichidat complet coerența, ca la Bacovia. În fine, *substituire* înseamnă că eul poetic însuși se obiectivează, se reifică, realitatea fiind înlocuită de produsul imaginației celei mai libere.

În ce categorie vom include pe Pillat și pe tradiționaliști ? În anumite poezii, Pillat este un prelucrător prin atribuire de sens. Este latura cea mai „veche” din poezia sa și o descoperim în versurile de inspirație ortodoxistă din *Satul meu* sau din *Biserica de altădată*, ca și în atâtea din versurile lui V. Voiculescu și ale altor tradiționaliști ai vremii. În fond tradiționalismul e uneori o curată poezie tradițională. Nu cazul acesta ne interesează însă aici. Substituirea, apoi, nu e compatibilă cu acest fel de poezie, după cum nu sînt nici atribuirea zero sau medierea, ultima fiind cultivată totuși de către Pillat în cîteva compoziții simboliste din tinerețe. Rămîne transfigurarea. Dar e evident că, în sensul ei de destrucție, la care o limitează Eugen Negrici, n-o vom întîlni la Ion Pillat. Mi se pare că trebuie să luăm în considerare și o transfigurare *pozitivă*, care constă într-o scaldare a peisajului în apele limpezi ale subiectivității. Vom remarca ușor deosebirea de Alecsandri, la care obiectul poetic este independent de eu, contemplat sau „narat”, dar niciodată „consumat” subiectiv. Focul liric este mai puternic la Ion Pillat : el pătrunde mai bine materia realității, chiar dacă n-o prefăce în cenușă. *Septemvrie* ne oferă cea mai bună dovadă. Citind textul din acest unghi, putem observa că el conține un reflex metonimic al sensibilității. Eugen Negrici vede în metonimie figura

centrală a transfigurării, spre deosebire de metafora simbolică frecventă în prelucrare și de viziunea simbolică din substituire. Când am examinat *Malul Siretului*, am notat tocmai orientarea simbolică a descrierii, prin intermediul unor comparații care stabileau analogii între planul profund al imaginației și acela superficial al peisajului : privirea poetului căuta în natură simboluri (riul era un balaur etc). În *Septembrie* nu există această relație de adâncime. Privirea poetului încearcă să figureze simțămîntul prin imagini culese din lumea obiectivă ; poezia își constituie, treptat, din aceste imagini o atmosferă care face ca ele să se lege unele de altele prin efectul contextului și al proximității. Acest efect apare bunăoară în primul vers din penultimul distih : „Pesemne-n coșul nopții vrea soarele să cadă“. Figura este o metonimie dictată de apropierea textuală a soarelui care apune de merele din versul anterior : ea nu simbolizează (un simțămînt), ci se lasă sugerată (de o vecinătate) : așa cum merele coapte sînt strînse în coșuri, coborîrea soarelui sub orizont dă poetului ideea căderii lui în coșul nopții. Într-un fel, relația metonimică permite pastelului pillatian să se organizeze impresionist, din senzații disparate, în loc să capete forma analogică a aceluia al lui Alecsandri, în care senzațiile (și înlănțuirea lor) erau hotărîte de o idee morală preexistentă. Distanța dintre cele două moduri de a reprezenta liric lumea este destul de mare și indică o cale pe care tradiționalismul se opune poeziei vechi, mult mai naive și mai „ideologice“. În acest fel trebuie interpretate *Poemele într-un vers* ale lui Pillat. Poezia veche nu cunoștea poemul într-un vers. Acesta este, prin definiție, un exercițiu metonimic. Ni se propune un titlu și o imagine sau mai multe legate de el ; titlul stabilește tema, contextul, iar imaginea își caută adăpost sub acest acoperiș. În absența titlului, poemul poate fi obscur, fără sens sau banal. Validitatea întregă i-o asigură numai relația cu titlul. „Prin pietre ceruri albe și marea-n zări, argint“ ne trimite la *Cimitir tătăresc* ; „La scări părăginite de suflet, surugii“, la *Conac de altădată* ; iar „De cînd îți legi sandala, s-au deslegat milenii“, la *Friză*. Poezia aceasta este plană — deși nu descriptivă — neurmărind uneori decît să fie

expresie pură. Am putea-o dovedi și cu pastelurile lui Adrian Maniu. De unde se vede că tradiționalismul reprezintă totdeauna o trecere a tradiției prin filtru modern.

19

Postmodernismul

În general, istoriile poeziei moderne se opresc la al doilea război mondial iar când se referă la epoca postbelică nu par că iau în considerare un fenomen diferit. Acest lucru ne poate face să credem că poezia actuală este un avatar al poeziei moderne. Se vorbește totodată de la un timp de postmodernism. E drept, prea puțin sau deloc în legătură cu poezia. Termenul, folosit întâia oară de către urbanistii americani și într-o accepție destul de precisă, a cîștigat teren în ultimele decenii, ajungînd pînă la a defini o atitudine și o epistemă deosebită de aceea modernă, dar n-a fost aplicat sistematic la poezie. În momentul de față, confuzia continuă să fie destul de mare în privința postmodernismului și există cam tot atîtea păreri cîte capete și-au pus la contribuție materia cenușie. Să mai spun că postmodernismul este definit, în aceste condiții, într-un mod absolut contradictoriu și că uneori aceleași argumente servesc la concluzii opuse? Nu mă simt în stare să discut problema în ansamblul ei și nici exhaustiv. Mă voi restrînge la poezie și voi face apel mai ales la observații de bun simț. Nu mai înainte de a cita un punct de vedere, al lui Umberto Eco, care a găsit oarecare credit și la noi, după ce au fost publicate într-un număr din revista *Secolul XX* (8—9—10 din 1983) Marginaliile și glosele la „Numele trandafirului“ :

„Trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează. Avangarda istorică (dar și aici aș vedea avangarda ca pe o categorie metaistorică) încearcă să se răfuiească cu trecutul. «Jos cu clarul de lună», slogan futurist, e un program tipic pentru orice avangardă, și

este de ajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează [...] Dar sosește momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit : cu ironie, fără candoare. Mă gândesc la atitudinea postmodernă (poate tot ca una metaistorică — N.M.) ca la atitudinea celui care iubește o femeie, foarte cultă, și căreia nu-i poate spune : «Te iubesc cu disperare», pentru că el știe că ea știe (și că ea știe că el știe) că propoziții ca acestea le-a mai scris și Liala. Există totuși o soluție. Va putea spune : «Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare». În acest moment, evitând falsa inocență, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocență, acesta îi spune totuși femeii ceea ce voia să-i spună : că o iubește, dar că o iubește într-o epocă de inocență pierdută [...] Ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat“ (p. 103).

— Așadar, literatură de gradul al doilea, cu expresia lui G. Genette. Postmoderni ar fi Rabelais, Sterne și Borges, pentru că ei solicită, ca și utimul Joyce, spre a fi pe deplin înțeleși, „nu negarea celor spuse (înainte), ci regândirea lor ironică“. Eco îl citează pe americanul John Barth care scria prin 1967 în revista *Calibano* : „După mine, scriitorul postmodern ideal nu imită și nu repudiază nici pe părinții săi din secolul XX, nici pe bunicii săi din secolul XIX. A digerat modernismul, dar nu-l duce în spinare“ (ibidem). Aceasta este exact atitudinea care face din conștiința intertextualității un element esențial. Și pentru că în sloganul futurist remarcat de Eco era vorba de lună, e instructiv să semnalăm un exemplu din poezia românească în care atitudinea postmodernă și cea modernă stau față-n față în problema clișeului cu pricina. E de notat și că paralelismul a fost semnalat de către un tânăr poet și critic, Ion Bogdan Lefter, care a studiat noua poezie din anii 80. Fiind socotit unul din ultimii noștri avangardiști, Geo Dumitrescu scrie în *Singur-lună* (din culegerea *Jurnal de campanie*) următoarele versuri programatice pentru

spiritul sarcastic în care tradiția literară era privită de către moderni :

*Sufeream de alergia singurătății. Luna...
(Dar mereu năvălesc venerabile intenții
și gândurile mi le-apucă de gît, lăsîndu-mi
pe emoții curate, aproape neîncepute,
urme groase de labe literare).*

*Aș fi vrut să mărturisesc sincer :
Sufeream... În fine, îmi lipsea cineva
ca să fim doi. Mai ales seara,
cînd luna, plutind peste nori...
(O, Mizga livrescă, blestemata încremenire
a vorbelor, tocite, îndobîtocite în sensuri !...)*

Nu se poate un refuz mai batjocoritor. În schimb, în *Descrierea poemului*, din volumul *Orașul cu un singur locuitor*, mult mai tînărul Matei Vișniec adoptă o înțelegere cu totul diferită față de lirica sentimentală tradițională și, în locul protestului modern, avem recuperarea postmodernă :

*Înainte de a începe un poem obișnuiesc
să mă plimb îndelung prin parcul municipal
pe străzile pustii...
Alerg spre casă cu o poftă nebună de scris
locuitorii orașului s-au și așezat pe două rînduri
și așteaptă așteaptă așteaptă
cu alerg fără să-i vîd tulburat și plin de înșiorare
cineva îmi deschide ușa cineva îmi trage
scaunul cineva îmi așează hîrtia cineva îmi întinde
tocul și toți mai apoi : lună tu, stăpîna nopții...*

Concluzia ar fi că atunci cînd această nouă atitudine poetică este deplin constituită, citatul nu mai este nici măcar programatic, ci intră în chipul cel mai firesc în textura poemului, garantîndu-i o literalitate pe care am putea-o numi livrescă, deși cuvîntul stă încă sub oprobiul judecății.

Această interpretare mi se pare a nu înlătura decît o mică parte din dificultăți : prea limitată, pe de o parte, cînd e vorba de a caracteriza poezia postmodernă, și prea largă, pe de altă parte, definind un număr mare de opere care aparțin fie epocii moderne propriu-zise, fie altora și mai vechi. În ce mă privește, prefer o perspectivă mai realistă. După părerea mea, rațiunea de a introduce un termen precum acela de poezie postmodernă se întemeiază pe două premise, deopotrivă de necesare, chiar dacă opuse. Prima constă în sentimentul (și, mai tîrziu, în conștiința) poetilor contemporani că epoca modernă trebuie considerată încheiată iar poezia ei privită ca o instituție istorică. Poetul de azi simte sau e conștient că nu mai scrie la fel cu cel de ieri. E destul să punem față în față un text aparținînd avangardei istorice sau modernismului interbelic cu unul aparținînd vremii noastre ca să ne convingem că ele conțin un număr important de diferențe. Dar neasemănare nu înseamnă numai decît ruptură. Însuși termenul de postmodern arată că nu s-au desfăcut de tot legăturile cu modernul. A doua premisă constă în faptul că poezia postmodernă prelungește poezia modernă, se întoarce la ea.

Epoca modernă s-a născut din sentimentul unei despărțiri radicale de trecut. Atît moderniștii, cît și avangardiștii au avut intuiția că între ei și poeții tradiționali s-a înălțat un zid. Istoria poeziei europene n-a cunoscut o situație asemănătoare niciodată înainte de mijlocul secolului XIX. Toate înnoirile de pînă atunci se limitaseră la combaterea uneia singure dintre orientările anterioare. Poezia modernă a fost cea dintîi care a respins trecutul în întregul lui. Un lucru exact invers se petrece în postmodernism : el nu numai că nu întoarce spatele poeziei moderne pe care, într-o anumită măsură, o recuperează, dar nu-l întoarce nici măcar poeziei mai vechi decît ea. Este ca și cum postmodernismul s-ar defini printr-o dorință de înglobare a trecutului și s-ar referi la toată poezia scrisă înainte. John Barth are perfectă dreptate. Această toleranță mi se pare mai importantă decît nevoia de diferențiere. Exemplul dat de Ion Bogdan Lefter poate fi generalizat : dacă poezia modernă se constituia principial ca un refuz, poezia postmodernă

se constituie ca o acceptare a tradiției literare. Mai mult : este pentru prima oară cînd tradiția este recuperată și integrată în bloc. Putem spune că postmodernul se raportează la modern (și de fapt la toată istoria poeziei) oarecum în felul în care tradiționalismul românesc interbelic se raporta la poezia tradițională.

De aici se desprind câteva constatări. Prima, și care mi se pare esențială, este că poezia postmodernă își împrumută criteriul poeticului din aceea modernă, cu deosebirea că se arată mult mai îngăduitoare în preferințele și în idiosincraziile ei. Epoca postmodernă nu inventează cu adevărat o nouă poezie, așa cum inventase epoca modernă, dar, după un veac și mai bine de modernitate, poeții își permit să fie mai puțin restrictivi. Atitudinea caracteristică este acum una recuperatoare. A recupera nu înseamnă însă a se întoarce la trecut, ci doar a avea conștiința trecutului. Poetul modern este de obicei „inocent“ în raport cu tradiția : se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decît înaintașii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă pînă la anarhie. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el, tradiția este o povară purtată cu grație, asumată critic sau ironic. Subconștientul lui este încărcat de bogăția și de varietatea literaturii anterioare și, nu în ultimul rînd, ale aceleia moderne. Postmodernul are un punct de vedere istoric care lipsea modernului. Acesta era absolutist. Pentru Rimbaud, clasicii și romanticii erau „les grandes têtes molles“ : el vroia să scrie altfel decît ei și se străduia să-i uite. I se părea că nu are nimic de împărțit cu ei. Postmodernii au totdeauna ceva de împărțit cu înaintașii lor.

Privind astfel fenomenul postmodern, nu pot accepta ideea, care circulă mai ales în articolele criticilor tineri de astăzi, că linia de demarcație între modernitate și postmodernitate desparte, în poezia românească, generația 80 de generația 60. Chiar dacă generația 60 n-a folosit niciodată termenul, ceea ce indică doar faptul că ea n-a avut conștiința că aparține epocii postmoderne, spre deosebire de generația 80, care o are, și încă în mod acut, contribuția celei dintîi la postmodernitate este considerabilă. Nichita Stăneșcu nu seamănă cu niciunul

din poezii interbelice. Poezia lui a încheiat, practic, conturile cu aceea modernă. Iar dacă e vorba de a constata o atitudine recuperatoare (în locul uneia protestată), să deschidem *Cartea de recitare*: ne vom convinge de „tradiționalismul“ sui-generis al poetului, atât de opus, bunăoară, antitradiționalismului polemic din eseurile lui Ion Barbu. Tendința unora de a considera postmodernismul ca fiind de dată foarte recentă se explică prin aceea că în postmodernism ei văd doar antimodernismul; și cum poezia noastră contemporană a început în anii 60, prin a continua modernismul interbelic, s-a creat impresia că adevărata schimbare s-a produs mai târziu. Dar postmodernul se referă deopotrivă la modernism și la avangardism, și nu prin negare, ci prin recuperare: el nu este antimodernist, nici anti-avangardist.

Din unghi istoric, situația se prezintă în felul următor. Întreruperea cursului firesc al poeziei noastre în deceniul 6 a determinat, la începutul deceniului următor, revenirea la modernismul interbelic și ignorarea, în practica poetică, a avangardismului. E lesne de înțeles de ce s-a întâmplat așa. Există cel puțin trei motive evidente. Unul este că modernismul care a dat pe I. Barbu, pe Blaga și pe Arghezi, avea un prestigiu imens. Al doilea constă în nediscriminarea dintre modernism și avangardism: avangarda istorică a fost de obicei privită, de la E. Lovinescu la G. Călinescu, drept un modernism extremist, nu însă drept *altceva*, în esență, decât modernismul. Critica și poetica românească s-au bazat, cum am mai avut ocazia să vedem, pe doctrina lui Croce și n-au putut niciodată digera cum se cuvine avangardismul. În sfârșit, modernismul, cu spiritul său evaziv și misterios, cu tendința de a înălța poezia în sfere necontingente, a convenit unor poeți care își făcuseră ucenicia la școala de „proză“ banală și stupidă a anilor 50. Ei nu puteau avea simpatie pentru spiritul mult mai practic al avangardismului, pentru „poezia vieții moderne“ în care el se angaja direct, câtă vreme tocmai „militantismul“ ieftin și superficial din poezia deceniului anterior trebuia cu orice preț evitat. Desigur, e la mijloc o confuzie. Avangardismul nu e chiar tot una cu proletcultismul. Dar

descriptivismul, narațiunea versificată și „realismul“ proletcultist au putut trece o clipă drept „asemănătoare cu felul în care avangardismul însuși se angaja în existența socială. Reportajul, în definitiv, a fost el însuși invenția avangardei, ca și militantismul politic, aproape necunoscut poeților dinainte. Resurecția spiritului avangardist în jurul lui 1980 amenință să conducă însă la o limitare contrară, dar tot la o limitare : și anume la considerarea ultimei generații ca unica purtătoare a stindardului postmodern. După părerea mea, postmodernismul trebuie socotit ca o poezie fără frontiere. Astăzi, când știm că poezia e în drept a-și lua bunul său de oriunde, cred că cea mai corectă atitudine este aceea de a admite că întreaga poezie valoroasă de după 1960 este, conștient sau nu, o poezie postmodernă.

De altfel, vom regăsi în postmodernitate concurența pașnică a celor două forme de poezie pe care le-am întâlnit în epoca modernă. O istorie a poeziei din acest secol ne arată că aceste forme au alternat, impunându-se pe rând, sau că au coexistat în anumite perioade, modernismul având însă o anumită prioritate în timp asupra avangardismului. Între 1890 și 1916, modernismul simbolist a fost principala forță antitraditională în poezie. Dar deja, în mișcarea simbolistă de dinainte de primul război mondial, au pătruns elemente futuriste. Din această cauză, simbolismul nostru a fost, în același timp, o poezie pură, inspirată de mallarméism, și o poezie a vieții moderne, inspirată de cei dintâi avangardiști. Așa se explică neînțelegerile dintre promotorii lui. Pe de o parte, Ovid Densusianu îl definea ca poezie a vieții noi iar Minulescu se făcea ecoul acelor elemente de urbanism și tehnologie care frapau imaginația tuturor oamenilor, pe de alta, emulii lui Macedonski sau Șt. Petică îl considerau un purism muzical tentat să fixeze imaginea absolutului. După 1919 modernismul (și, de data aceasta, chiar sub numele său propriu) a fost din nou teoretizat (de către E. Lovinescu) ca principală noutate poetică. De altfel, întreaga critică interbelică a pariat pe această variantă a noii poezii. Avangardismul și-a avut epoca sa de glorie tot în deceniul al treilea, însă aproape lipsit de sprijin critic. Am arătat mai înainte că, și atunci când s-a

bucurat de atenție, de pildă în *Principiile de estetică* ale lui G. Călinescu, el a fost considerat un experimentalism fără mari urmări sau un copil bastard al marii tradiții moderniste. Poezia modernă își consumă treptat energiile înainte și în anii celui de al doilea război. În anii 30 asistăm la epuizarea epigonică a modernismului (mai ales a aceluia din descendența barbiană) iar după 1940 la o recrudescență a avangardismului. Conflictul dintre ele cunoaște între 1945 și 1947 ultima bătălie a epocii moderne propriu-zise. Historicizarea poeziei moderne, sub cele două înfățișări ale sale, este un fapt aproape cert la mijlocul deceniului 5. Acum, trebuie să facem un salt. Deceniul 6 este, dacă nu o pată albă pe harta poeziei, în orice caz un interludiu care nu ne spune nimic despre adevărata poezie. În jurul lui 1960 apare o nouă generație de poeți : membrii ei sînt primii postmoderni. Și, din nou, tradiția în care ei ancorează este aceea a modernismului, ca și în jurul lui 1900. Acest neomodernism își atinge apogeul zece ani mai tîrziu, cedînd, apoi, treptat, locul, neoavangardei anilor 80. Cum se poate remarca, postmodernismul comportă ambele feluri de poezie și cam în aceeași succesiune ca și în epoca modernă. Indiferent de faptul că cele două feluri de poezie domină alternativ, poezia cunoaște, aproape în toate generațiile, fenomenul pe care l-aș numi al *poetilor pereche* : modernistul și avangardistul. Epoca postmodernă nu face excepție.

Poeți pereche : Șt. Aug. Doinaș și
Geo Dumitrescu

20

Cea dintii pereche de poeți pe care o voi prezenta opune pe Șt. Augustin Doinaș lui Geo Dumitrescu. Ambii debutează la mijlocul deceniului 5 și aparțin generației pe care astăzi, nu fără strîngere de inimă, începem s-o considerăm vîrstnică. Temperamental și ca formație literară, ei sînt foarte diferiți. În opera fiecăruia putem identifica o moștenire prețioasă și o inaugurare. Cei doi

poeti trebuie considerați ca perfect ilustrativi pentru sfîrșitul epocii moderne și debutul celei postmoderne în poezie. Aparțin deopotrivă amurgului uneia și zorilor celeilalte. Acest lucru se vede ușor dacă-i raportăm, pe de o parte, la generația care le precede și, pe de alta, la aceea care le succede : opera lor are multe din semnele tranziției de la o lume a poeziei la alta.

Geo Dumitrescu este probabil poetul cu cel mai mare ecou dintre tinerii de acum patruzeci de ani. Titlul celei mai celebre dintre cărțile lui a făcut epocă : *Libertatea de a trage cu pușca* (1947). Un autoportret liric din 1941 vorbește despre propria „interioritate“ (sufletul, conștiința) ca despre ceva „cu totul neinteresant“, inima apărîndu-i poetului ca o „gămălie de chibrit“ (mod de a sugera că sentimentul este derizoriu). Creierul, în schimb, este „un aparat sacru și concret“, deși gîndurile sînt „o clai de rufe murdare“. Pe acest ton batjocoritor, poetul își scrie poezia lui antifilistină. Însăși arta poetică e suspectată de filistinism, iar frumosul bănuît a nu fi străin de valorile de clasă burgheze (sentimentalismul, duișoia ieftină, umanitarismul, mila filantropică). Revolta — etică, socială și politică — este integrată stilistic în formula prin excelență dialogică a poeziei lui Geo Dumitrescu, în care se confruntă în permanență două (ori mai multe) voci. Discursul poetic este o vorbire adresată, fracturată și sarcastică ; nu numai mesajul lui, dar discursul însuși este pus în discuție pe măsură ce este emis. Față de poezia avangardei istorice, a lui Geo Bogza, cu care seamănă cel mai bine, aceea a lui Geo Dumitrescu este mai net politică. Nu spiritul mic burghez, stupid și bornat este incriminat, ci burghezia însăși ca clasă. Valorile — negate ori afirmate — erau rareori direct politice în avangarda interbelică ; erau, mult mai des, morale și sociale. Iar față de poezia de după a sa, aceea a lui Geo Dumitrescu are în mult mai mare măsură spiritul furios, negator, al avangardei istorice. De aceea spuneam că n-o putem situa nici în modernitate, nici în postmodernitate, ci, mai degrabă, în trecerea de la una la alta.

Arta poetică a lui Șt. Augustin Doinaș este, la rîndul ei, un lirism al retragerii semețe din cotidian și din banal,

ceea ce presupune o atitudine diferită : o poză și un ritual de oficiere solemnă. În *Orfica* (1947), poetul scrie :

*Imi place dintre semeni treptat să mă retrag :
în infinitul mare o arie să trag,
să știu un loc de umbră cu trepid și trepte,
în care șapte tineri în togă să m-aștepte.
Un clopoțel s-anunțe pe ganguri reci, pe dale,
sosirea prea ghicită din zgomot de sandale.
Cu magică formulă și cu balistic semn
să-nconjur sanctuarul secret și să-l însemn.
Iar în pleiada arsă lăuntric de mistere
s-aleg pe cel mai vrednic, și să-i pretind tăcere.*

Poetul adoptă o mască „elină“. Realitatea este epurată și hieratică. Locul poeziei este un sanctuar secret în care se oficiază mistere. „Idealismul magic“, cu originea în Hofmannstahl și în emfaza macedonskiană, se opun „realismului“ de la Geo Dumitrescu. Arta lui Doinaș nu e socială sau politică, ci metafizică. *Omul cu compasul* indică atracția unui platonism de pure esențe, a unui pitagorism :

*Am zgîriat aseară pe nisip
formula unei alte ordini, care
conține-al lucrurilor tainic chip,
cel fără de ruină și mișcare.*

În acest lirism de abstracte numere ordonatoare, nu e loc pentru revoltă, furie sau negație : poezia se conformează unui canon metafizic care revelă absolutul. Dar mai este ea curat modernistă, ca a lui Blaga sau Valéry, care o inspiră deopotrivă ? Modernismul este întrecut în direcția unei atitudini mai conciliante față de tradiție. O parte din formele poetice refuzate de moderniști sint reconsiderate. Doinaș se pasionează, ca și Radu Stanca și alții, de redescoperirea baladei, pe care modernismul o uitase. Unele nuclee epice redevin fructuoase în poezie, ca și un didacticism superior, bazat pe dialog, pe gnomă

și pe elocuție. E clar că Doinaș nu mai este un modernist. Dar nici un postmodern cu adevărat, căci cordonul ombilical care-l leagă de epoca formării sale n-a fost niciodată tăiat. Iată chiar faimosul *Mistreț cu colți de argint*, în care descifrăm atît o artă poetică situată în prelungirea celei moderniste, cît și o modalitate literară nepracticată decît accidental de la romantici încoace. Este o parabolă a artistului visător și care aude răsunînd în sufletul său chemarea absolutului. (O parte din observațiile pe care le voi face sînt elementare, dar am nevoie de ele pentru a reaminti textul și a înlătura straturile comentariilor succesive care i-au acoperit esența adevărată, îngropînd-o într-o colină de platitudini, de unde trebuie scoasă la iveală, ca antica Troie de către săpăturile lui Schliemann). Balada lui Doinaș descrie o vînătoare, la care „un prinț din Levant“ caută urma fabulosului mistreț cu colți de argint. De fapt, vînătorul este poetul, în deghizare princiară. Mistrețul este himera unei ordini nelumești, pe care numai prințul-poet o vede, în visul său nebunesc. Ea scapă curiozității vulgare a slujitorilor. Viziunea este aristocratică și elitistă, ca la Macedonski sau ca la Villiers de l'Isle Adam. Himera i se năzare neconținut visătorului în toate formele și zgomotele pădurii. Treptat, ca în cazul lui Don Quijote, cu care eroul baladei a fost comparat, iluzia lui trece asupra mulțimii de Sancho Panza din jur. În final, prințul le apare servitorilor săi ca o victimă a mistrețului cu colți de argint în care, înainte, ei refuzaseră să creadă : „Stăpîne, mistrețul cu colți ca argintul,/ chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci“. Singurul în stare să se trezească din primejdioasa iluzie este tocmai acela care a creat-o : „Dar prințul răspunse-ntorcîndu-se : — Taci./ Mai bine ia cornul și sună într-una / Să suni pînă mor căre cerul senin.“ Cel ucis de propriul vis își regizează moartea ca pe un ceremonial, rămas obscur slujitorilor, oarecum spre a perpetua în ochii lor iluzia pe care le-a transmis-o și din care el s-a deșteptat în clipa din urmă. Niciodată prințul-poet nu se află pe aceeași lungime de undă cu oamenii de rînd.

La o cu totul altă sferă de probleme se referă *Ciinele de lîngă pod* al lui Geo Dumitrescu. De la început, e

vorba aici de o atmosferă de viață banală, cîtuși de puțin transfigurată. Poetul a intrat în pielea unui biciclist care pedalează liniștit într-o dimineață însorită și răcoroasă. Apariția, la marginea podului, a cîinelui Degringo nu e nici fantastică, nici măcar surprinzătoare. Ne aflăm într-un registru ordinar de întîmplări, privit, cel mult, cu ironie. Uitîndu-se la biciclist „cu un aer blajin, trist și prostănac“, Degringo se ia parcă la întrecere cu el, pașnic și fără lătrături. Omul încearcă să-l alunge. Fără succes. Neliniștea de care e cuprins, în fața tenacității însoțitorului său, nu conține nici un motiv nepămîntesc sau din cale afară de abstract. Sensul acestei neliniști, care trebuie căutat în nedorita tovărășie, a părut destul de greu de descifrat, deși poetul este cît se poate de clar :

*...pleacă ! i-am strigat totuși scos din fire,
du-te dracului, dulău nesuferit,
voi, haimanale, potăi vagabonde, căzături,
ce tulburați sufletele oamenilor cumsecade,
voi, pribegi, scăpătați, lepădături, ce stirniți
fel de fel de conflagrații sfișietoare
în sufletele oamenilor de treabă,
strămutîndu-le capital conștiinței ; de sus,
de sub frunte,
tocmai jos, în stînga pieptului ;
acolo unde se adună
în vaste străchini filantropice...
mila, înduioșarea, sentimentalismul,
hrana voastră dulceagă, precară,
pleacă, milogule, javră, fricosule, hoțule !*

Cîinele e așadar, alungat, fiindcă tulbură echilibrul sufletului solitar, redeşeptînd atavicul instinct al solidității, nevoia reprimată de devotament. Dar orgoliul poetului-biciclist de a considera dragostea de aproapele său ca o „pacoste“ mic-burgheză este pînă la urmă înfrînt de fidelitatea cîinelui Degringo :

*Și bucuros de dibăcia acestui gînd
am deschis poarta
spunîndu-i : fii binevenit în viața mea !*

O teză democratică e slujită de o artă la fel de democratică. Deși Degringo nu are voce, poemul e dialogic, istorie a unei cedări în fața argumentelor pe care vocile alternante ale conștiinței le furnizează. Dialogul din balada lui Doinaș era un dialog fals. Prințul-poet nu acceptă replici, nu e sfișiat sufletește. Biciclistul preferă dezbaterea lăuntrică, el cîntărește, pe rînd, argumentele și se lasă convins. Nu e greu de remarcat că spiritul acestei frumoase poezii e întrucîtva altul decît acela al avangardei istorice. Lipsesc epatarea, teribilismele, programaticul. Conceptul însuși de realitate e schimbat : în fond, lumea avangardei din anii 30 nu era cu adevărat banală, ca aceea din *Cîinele de lingă pod*, banalul ei fiind, cam paradoxal, pigmentat exotic ; se petrecea de fapt mereu ceva extraordinar în fantezia lui Bogza sau Tzara care n-aveau simțul comunului, ci pe al senzaționalului. Dezbaterea tinerilor sub pomii de pe deal era un spectacol, ca și actul sexual cu o servitoare. La Geo Dumitrescu realitatea obișnuită și-a intrat deplin în drepturi. Sensul în care realul va fi descoperit în poezia noastră din ultimul deceniu nu va fi cel de la Tzara și Bogza, ci cel de la Geo Dumitrescu.

21

Societate II, Hănescu și
 III. Forer cu

Cel mai original poet din generația 60 este Nichita Stănescu. În poezia lui observăm cu ușurință ce a devenit modernismul istoric sub pana unui post-modern. Nici un poet n-a mers atît de departe ca autorul *Elegiilor* în direcția abstractizării liricii. În această privință îl putem compara cu Mallarmé sau cu Ion Barbu. La aceștia poezia pură stătea încă pe un strat de simboluri hermetice. Dar la Nichita Stănescu nu există hermetism, iar simbolurile sale, cînd sînt împrumutate, ca și la Ion Barbu, din știință sînt aproape complet evaluate de sensurile consacrate. Oul dintr-una din

Elegii e un semn, un cuvînt în text și nu simbolul orfic întrebuițat de I. Barbu. Deși, în virtutea inerției, critica acestor *elegii* a rămas una de orientare hermeneutică, nu sînt de fapt multe mistere de descifrat în ele. Orice alegorism este practic absent în *Laus Ptolemaei*, în ciuda referinței la probleme filosofice sau științifice. Ceea ce urmărește poetul nu este o transfigurare a realității — visul tuturor moderniştilor — cu ajutorul unui cod, ci crearea unei realități care nu are sens decît în cuvinte. De unde, acea obiectivitate sui-generis a universului liric. Poetul nu se confesează, ci înfățișează obiecte, cu precizarea că acestea sînt obiecte-verbale și nu obiecte din lumea exterioară. Procedeu curent este atribuirea de însușiri fizice cuvintelor și, în compensație, dezvăluirea proprietăților verbale ale lucrurilor. Cuvintele nu mai par să desemneze obiecte, ci să se comporte ca și cum ar fi obiecte : solide, fluide, transparente sau dure, rotindu-se, ciocnindu-se sau destrămîndu-se. Obiectele, la rîndul lor, par să posede un semantism lingvistic și să formeze fraze. În aceste condiții, referențialitatea limbajului este minimă sau inexistentă. Poetul „se referă” la o realitate posibilă, nu la una obiectivă. Așa cum pictorii moderni au în vedere un spațiu pictural care nu coincide cu acela real — fiind altfel structurat decît el — poezia lui Nichita Stănescu își inventează universul propriu — structurat verbal și sugerînd o obiectivitate abstractă. În *Elegia întâi*, poetul scrie :

*El începe cu sine și sîrșește
cu sine.*

*Nu-l vestește nici o aură, nu-l
urmează nici o coadă de cometă.*

*Din el nu străbate-n afară
nimic ; de aceea nu are chip
și nici formă. Ar semăna întrucivă
cu sfera,
care are cel mai mult trup
învelit cu cea mai strîmtă piele
cu puțință. Dar nu are nici măcar
atîta piele cît sfera.*

*El este înlăuntrul — desăvîrșit,
și,
deși fără margini, e profund
limitat.
Dar de văzut nu se vede.*

*Nu-l urmează istoria
propriilor lui mișcări, așa
cum semnul potcoavei urmează
cu credință
caili...*

Prima impresie este că, dacă aflăm în ce constă simbolul, vom poseda și cifrul lui enigmatic. Cine este *El*? Poetul nu ne spune, deși îl descrie minuțios. *El* este simburile unei posibilități, al unei latențe: *sinele* lumii, care n-are nici început, nici sfârșit; nu se manifestă sensibil, căci n-are formă; e ca o sferă, datorită perfecțiunii lui matematice, dar are încă și mai puțină realitate decît sfera; este un „lăuntru“ care nu lasă să iasă nimic în afară. Valéry spunea: „Nu există nimic mai frumos decît ceea ce nu există“ (*Variété*. I). Și Ion Barbu a fost fascinat de puritatea increatului. În această linie de preocupări, Nichita Stănescu a inventat un limbaj abstract, de semnă pure, cel mai abstract din poezia noastră, în care subiectivul și obiectivul se confundă, lucrul și numele lui fac una, iar simbolul nu e mai mult decît un semn. Antimimesisul triumfă într-un lirism de reprezentări cifrice (și nicidecum cifrate), ca în *Viziunea matematică* dedicată lui Solomon Marcus:

*Unu și cu unu nu fac doi,
unu și cu unu fac trei
sau patru sau cinci...
unu tare și cu unu moale
fac unu tare și cu unu moale
sau o cămilă.
Saptesprezece fără unu,
cinci și cu patru
fac un cal.*

Opt fără trei
fac cât vrei
o mie nouă sute
a fost,
două mii
va să fie
etc.

În concluzie, poetul spune :

*Matematica s-o fi scriind cu cifre
dar poezia nu se scrie cu cuvinte.
Cucurigu !*

Ne aflăm în plin postmodernism, într-un limbaj care nu numai își are gramatica proprie, cazurile, modurile și paradigma sa, dar care se raportează la acela al tradiției moderne cu o blîndă și amuzată ironie. Poetul e vădit „neserios“, dar nu în înțelesul că persiflează lumea, cum făceau uneori și modernii, ci în acela că ia peste picior poezia însăși, ceea ce modernilor nu li se întîmpla niciodată. Discursul modern putea glumi cu privire la orice, dar nu cu privire la sine însuși : discursul postmodern al lui Nichita Stănescu nu glumește de obicei cu privire la lume, dar pe sine însuși nu se cruță niciodată, cînd e vorba să-și divulge fragilitatea, relativitatea sau absurditatea. Ceea ce a părut joc de limbaj la poetul *Necuvintelor* este tocmai acest aspect al textului său.

Poetul pereche este Marin Sorescu. „Aș dori să redeschid dosarul corbului...“, scrie el în poezia *Nevermore* și care o reia pe aceea cunoscută a lui Poe. Întreaga poezie a lui Marin Sorescu, de la parodiile din *Singur printre poeți* la „prozele“ din *La Liliaci*, redeschide dosarul poeziei moderne al cărei inițiator a fost autorul *Corbului*. Punctul ei de plecare îl constituie o problematică devenită clasică, prin pana mai ales a lui T. Arghezi și Al. Philippide. Cu cel dintîi, Sorescu are profunde legături, nebăgate în seamă de critică. În parabolele lirice de felul *Prăpăstiei* (din *Tineretea lui Don Quijote*) și al altora, se reia tema (in) comunicării cu absolutul, dar nu în forma dramatică argheziană, ci într-o manieră comică.

Dumnezeu e un bătrîn surd și care cere să i se scrie pe hîrtie mesajele ; iar poetul, din spaima de a nu fi înțeles, își pierde mintea și memoria. *Simetrie* din *Tușiți* poate fi raportată la *Între două nopți*. Un întreg fond modern devine perceptibil aici, deși maniera e originală. Intertextualitatea soresciană e o relație lucidă cu tradiția modernă. Poetul și-a creat o formulă proprie, ușor de recunoscut și de imitat. În ciuda faptului că poeziile își țin la vedere mecanismul, nu există un acord clar în părerile criticii despre ele. Facilitatea se dovedește înșelătoare și, cînd ești mai convins că le-ai descoperit secretul, constăți că ele îți scapă printre degete. Pot să dau exemplul cel mai izbitor. Aproape fără excepție, și de la început, comentatorii s-au referit la „realismul“ poeziei lui Sorescu, în care cotidianul și-ar găsi imediat locul, împreună cu banalitatea, prozaismul și derizoriul existenței curente. Dar dacă zgîriem cu unghia stratul de deasupra imaginilor, observăm că realitatea aceasta familiară e un simplu decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfășoară un spectacol de mult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene. Nu întîmplător a debutat poetul cu parodii. În culegerile următoare, el va trata în stil burlesc și familiar mituri, personaje legendare și, în general, teme mari consacrate de tradiția literară. Pe scena lirică este o mare îngheșuală de personalități : Destinul, Moartea, Leda, Shakespeare, Soarele, Don Juan, Adam, Eva, Troia, Meșterul Manole, Laocoon, Atlantida, Eminescu, Wilhelm Tell și altele, puzderie. Originalitatea începe de la felul poetului de a vorbi despre ele : sînt trase de mustăți, li se arată limba (sau li se cere s-o scoată pe a lor), li se dau bobîrnace, sînt ironizate, dezbrăcate în pielea goală sau puse să-și schimbe hainele între ele. Marile teme sînt înviorate și făcute simpatice, printr-o bună doză de umor, căci poetul nu economisește calambururile, poantele sau asociațiile insolite. Teme care speriau înainte pe erudiți se află acum la îndemîna oricui. Dar spontaneitatea abordării implică o retorică lucidă : „dépœtizarea“ nu este o renunțare la poetic, ci la un mod de a-l concepe. Poetică este la Sorescu tocmai oralitatea aceasta îngrijită a dis-

cursului, din care nu lipsesc vorbele de duh și întorsăturile hazlii de frază. Între experiența lui Queneau și Prévert, între poezia vorbită (și nu scrisă, cum e aceea modernistă) și destuparea tuturor izvoarelor de inventivitate ludică încapе întreg postmodernismul sorescian.

Aceste parabole, vesele sau alarmate, sînt în fond pline de seriozitate lirică. Există, desigur, o anumită evoluție. În *Poemele* din 1965 naivitatea, prefăcută, are încă seninătate: poetul e receptiv la frumusețea lunii sau la sfințenia ei, după cum e la splendorile jocului. Bucuria de a trăi o aflăm din prima strofă a primei poezii:

*Am zărit lumină pe pămînt,
Și m-am născut și eu
Să văd ce mai faceți.*

Un copil șugubăț descinde printre adulți, se uită împrejur și spune ce vede. Treptat, tonul devine mai grav. Poeziile conțin tot mai des un fior de anxietate. Porii lirici se deschid enorm pentru neliniște, teamă și moarte.

La Lilioci e altceva. Abia aici găsim poezia realității. Parabola e părăsită. Oralitatea e acum „redare“ a vorbirii unor personaje de la țară, de unde poetul culege întâmplări, scene, obiceiuri și le relatează cu o emoție care nu exclude cruzimea. Cele trei cărți cu acest titlu sînt o monografie a unei așezări, ca aceea a lui Edgar Lee Masters din *River Spoon*, și ele vor stîrni o anumită emulație printre poeții de azi, de la Petre Stoica la Ioana Ieronim și Mircea Cărtărescu. Perspectiva combină evocarea sentimentală a adultului cu inocența infantilă. Senzația de naturalețe nu e doar foarte vie, dar și neobișnuită în poezie. E o poezie realistă, narativă și guralivă. Pe alocuri, avem mostre de morometianism, în atitudine și în limbaj:

*Bă, ăsta e dat dracului — tot ca ăla de vorbirăm noi
Zi-i să-i zic, Clemenceanu ăla,
E mare, domnule!*

*F în capu trebii acolo,
Și ăla de care vorbirăm noi ieri, știi, bă, ăla e tot
În capul trebii. Mare rău, auzi ?
Trei sint acum mai tari
S-au pus pe noi, pe Europa.
Striga peste gard : Pe Europa !*

Această conversație peste gard dintre doi țărani interbelici de la Bulzești nu mai are nevoie de comentarii. Postmodernismul anilor 80 își află în ea o sursă pe care va trebui s-o recunoască într-o bună zi.

Cineva spunea că dacă o prefață (și eu adaug : sau o postfață) se dovedește absolut necesară pentru înțelegerea unei cărți, atunci, cartea e probabil proastă ; și că, din contra, dacă nu e necesară și cartea se poate dispensa de ea, atunci la ce bun s-o mai scrii. Butada are un simț de adevăr. Și, totuși, atîția autori de cărți nu se lasă prinși în cercul ei vicios — ori se fac a nu-l lua în seamă — și scriu prefețe (postfețe). În cazul de față, îmi găsesc o justificare pe care sper că cititorul o va primi cu simpatie : am vrut să îndulcesc puțin hapul cam amar care este acest eseu. L-am scris — eseu — de mai multe ori, în speranța că va deveni perfect clar. Recitindu-l, acum, cînd nu mai am puterea de a-l scrie încă o dată, constat că el se resimte încă de dificultatea unui limbaj, pe alocuri, prea tehnic și abstract. Se putea și altfel ? N-am nici cea mai mică îndoială în această privință ; dar, iată, eu nu m-am priceput să vorbesc mai simplu.

Și mai este ceva. Mi-am adunat tot umorul de care eram în stare și am păstrat ca titluri, pentru cele două secțiuni ale eseului, întrebările de la care am pornit : *Ce este poezia și Cite feluri de poezie există*. Întrebări pe cît de pretențioase, pe atît de naive. Dar de neevitat : pentru că ele formulează în modul cel mai elementar și mai brutal dorința secretă a oricărui critic preocupat de natura poeziei ; și ar fi fost o ipocrizie să susțin că nu mi le-am pus. Ar fi o prostie să declar, acum, că am reușit să și răspund la ele. Dacă, după toți acești ani (le-am pierdut socoteala) de cînd mă izbesc de ele

ca de un perete, cineva m-ar lua din scurt zicându-mi : ei, ce este poezia ? sau : câte feluri de poezie ai descoperit ?, aş ridica din umeri la fel ca la început de tot şi ar trebui să recunosc că nu ştiu mult mai multe decât odinioară. Nădăjduiesc că voi găsi indulgenţă la o parte din cititori, care îmi vor accepta explicaţia cu acelaşi umor cu care eu îmi mărturisesc neştiinţa.

Mă aflu, în faţa problemei poeziei, aproape la fel de inocent — deşi ceva mai înarmat cu informaţii — ca, pe vremuri, în copilărie, când, scriind versuri, am avut cea dintâi revelaţie a, cum să zic, ciudăţeniei acestei îndeltniciri. Compusesem un pastel în care, Dumnezeu ştie de ce, florile de arnică erau albastre. Tatăl meu, mai bun cunoscător de botanică decât de poezie, mi-a atras atenţia că ele sînt galbene şi portocalii, ceea ce dicţionarul mi-a confirmat în chipul cel mai necruţător. Am încercat să mă justific, dar fără succes. Am izbutit doar să mă enervez şi să devin confuz, ca întotdeauna cînd simţi, în mod obscur, că ai dreptate, dar nu eşti în stare să produci argumente. Intuiţia mea nu era însă complet falsă şi, exprimată în cuvintele de astăzi, constă în aceea că, pe de o parte, limbajul poetic se caracterizează în bună măsură (deşi nu se defineşte !) prin violarea normelor semantice şi gramaticale ale limbajului uzual, iar, pe de alta, că el posedă normele sale (greu de precizat, însă reale), nefiind doar rodul voinţei libere a celui care scrie poezie. E cam tot ce pot afirma despre acest adevăr, pe care-l consider un fel de axiomă ; şi, încă, una pe care, oricît m-am străduit (ca şi alţii), n-am putut s-o demonstrez. Este ca şi cum deasupra (dedesubtul ?) cîmpului semantic şi gramatical al limbii, în care acţionează anumite forţe, ar exista, în poezie, şi un alt cîmp de forţe, deosebite de primele, dar imposibil de conceput în afara lor. Un personaj dintr-un roman al lui Sábato spune că neputinţa tragică şi deopotrivă viclenia subtilă a spiritului uman rezidă în faptul că el e indisociabil de un corp material. Probabil că lucrurile stau la fel şi în poezie : neputinţa şi subtilitatea duhului ei constau în aceea că se încarnează doar cu materialul cuvintelor din limba obştească. În *Note despre poezia pură*, Valéry e de părere că poezia, ca efect artistic, îşi face apariţia ori de câte ori se produce o aba-

tere față de expresia „cea mai directă“ a gândirii sau, altfel spus, „cea mai insensibilă“. Un poem n-ar fi altceva decît asemenea fragmente de „poezie pură“ încastate în materia unui discurs prozaic. Dar, spre deosebire de muzician, care poate obține din universul zgomotelor pe acela al sunetelor, pe baza cunoașterii legilor care-l organizează pe cel din urmă, poetul nu posedă nici un mijloc eficient de a crea din limbajul ordinar al omului propriul limbaj extraordinar. Universul muzicii e atît de riguros, încît orice zgomot pătruns în el, din eroare, îl perturbă, ca și cum „o vrajă ar fi abolită“ ; universul poeziei este aproape prin definiție impur și nu există nici gamă, nici metronom, nici diapazon de care poetul să se servească pentru a-l feri de confuzia cu universul limbii. Valéry încheie așa : „Se poate fără exagerare spune că limbajul este fructul dezordinii vieții în comun... ; pe cînd limbajul poetului, deși întrebunțează în chip fatal elemente provenite din această dezordine statistică, este, din contra, un efort al omului izolat de a crea o ordine artificială, ideală, cu ajutorul unui material de sorginte vulgară.“ Și, fiindcă tot m-am referit, prin intermediul lui Valéry, la raportul dintre poezie și muzică, s-o citez pe Marina Tsvetaeva care povestește, în amintirile ei, cum maică-sa, o pianistă talentată, voia s-o facă muziciană ; înainte însă de a învăța notele, Marina răsfoise partiturile unor romănțe ale surorii ei vitrege, din care citise doar cuvintele de sub portativ, așa cum erau ele scrise, despărțite în silabe : „Cînd mai tîrziu — explică poeta — constrînsă de necesitatea *propriei mele* cadențe, am început să sparg cuvintele, să le rup în silabe, lucru pentru care ani de zile mulți m-au ocărit și puțini m-au lăudat (și unii și alții pentru «contemporaneitate») iar eu nu puteam spune decît că «așa trebuie» mi-au apărut deodată bruscă în fața ochilor acele texte ale romănțelor din copilărie, cu mulțimea lor de liniuțe legale și m-am simțit absolvită : de către întreaga Muzică, de orice «contemporaneitate» : absolvită, susținută, confirmată, legalizată — întocmai ca pruncul care, datorită unui tainic semn de familie, se dovedește a fi al familiei, și dobîndește în cele din urmă dreptul la viață“.

(Proză, trad. Janina Ianoși, BPT 1986, p. 58). Simplu ca oul lui Columb : poezia în general își are propria cadență sau, mai bine zis, propriul spirit, care constrânge limba să capete o formă neobișnuită, insolită sau șocantă.

Dar ce anume „lucrează“ în interiorul limbii ca s-o silească a căpăta formă poetică ? Ce fel de forțe și la ce nivel ? Și sînt oare respectivele forțe obligatorii sau facultative ? Fiecare în parte sau toate împreună ?

Acestea sînt de fapt întrebările *secundare* în care am divizat, din motive practice, întrebarea principală referitoare la natura poeziei. Ar fi cu adevărat fără rost să încerc să trec în revistă răspunsurile în cîteva pagini ale postfeței, după ce am făcut-o într-o întreagă carte. Mă voi mărgini deci să spun că „modificările“ poetice sînt sesizabile la toate nivelele limbii și să dau două exemple, aflate, unul, la un capăt și altul, la celălalt capăt al edificiului poetic.

La capătul „de sus“ — dacă avem în vedere nivele de suprafață, tangibile, și nivele de adîncime, indirecte — aceste modificări apar ca invenții pur sonore, în afara semantismului strict al limbii (dar totuși adecvate, pe o cale mai ascunsă, înțelesului), ca un soi de jocuri cu vorbele în latură fizică. Iată, într-o poezie celebră de Ion Barbu, o încercare de a se sugera prospețimea matinală a unei primăveri belalii, nu prin înlănțuirea unor impresii, așa cum ar cere-o semantica și sintaxa, nu prin vorbirea *despre* dimineța cea răcoroasă și umedă, ci prin intermediul unor pure sonorități care vor să fie în același timp niște pure senzații :

*Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
In copaie cînd te lai.
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-nchise afară-n frig,
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.*

E adevărat că între semele *mărgeanului* poate fi aceea de piatră lucioasă, pe care o rostogolire lină dă naștere

unui clinchet sau că stropii de apă rece din copaie pot trezi în fantezia noastră ecurile unui ciripit de pasăre (sau, mai mult, că, în *cir-li-lai*, ultima secvență este omonimă cu verbul *lai*, a spăla) : dar, înainte ca cititorul să fie conștient de aceste lucruri și să descompună cuvintele, el este izbit de melodia materială a unor sintagme fără concept limpede. În plus, urmărind logica discursului poetic din *In memoriam*, strofa citată (nu întâmplător culeasă de poet cu alt corp de literă) reprezintă o rup-tură sau o paranteză, a cărei legătură cu invocarea repau-zatului ciine Fox nu este imediat perceptibilă. S-ar zice că între cuvinte și sensul lor, pe de o parte, și între cu-vinte și cuvinte, pe de alta, funcționează în poezie altă relație decât cea semantică și respectiv sintactică pe care ne-o dezvăluie limba : cuvintele urmăresc să-și creeze sensuri noi și se atrag unele pe altele după legi pe care limba de asemenea nu le știe.

Al doilea exemplu conține o „modificare“ mai greu sesizabilă, pentru că ea nu se mai petrece la nivelul fonc (și nici sintactic). În poezia *Amarnic*, Emil Botta se referă la așteptarea „domnului în negru“ (moartea) :

Deschide ochii,
foarte albaștrii,
martori oculari,
și așteaptă-l pe domnul în negru
și micul discurs și micul pe iarbă dejun...

Într-o primă variantă, poetul scria ultimul vers așa : „și micul discurs și micul dejun.“ De ce a făcut el pe urmă din „micul dejun“ „micul pe iarbă dejun“ ? La prima lectură, adaosul n-are o semnificație precisă, nici măcar una prozodică, rezultată din dorința lungirii ver-sului cu trei silabe, lungire care nu e simțită ca o necesitate. *Dejunul pe iarbă* este însă titlul unui faimos ta-blou al lui Claude Monet din 1866 în care, la un pic-nic, alături de niște femei elegante, cu rochii invoalte, apar și câțiva bărbați în surtucuri negre. Precizarea din poezia lui Botta ne trimite evident la acest tablou. Dar din ce motiv ? Sau în ce scop ? Ea nu ascultă de nici o regulă lingvistică ori prozodică și nu întregește sensul enunțului,

nu-l localizează etc. E vorba de altceva aici și anume de un clement de intertextualitate (în poezia lui Botta mai există unul : un fragment dintr-o scrisoare a lui Heine către Lamartine), care relaționează textul poemului cu un alt text. Titlul tabloului lui Monet este tocmai acest din urmă text. Ca și „modificarea“ sonoră, aceea datorată intertextualității aparține cîmpului de forțe specifice poeziei, dar rămîne cu totul accidentală — și facultativă — în limbă. Nimic nu obliga pe cineva care dorea să descrie o așteptare — fie și a morții — să apeleze la memoria culturală a ascultătorului ; dacă însă poetul o face, este pentru a marca o dată în plus că scena sugerată de poemul său se petrece în alt cadru decît acela natural pe care ni-l restituie limba de toată ziua, întretine alt fel de relații cu lumea decît acelea pe care descrierea unei întîmplări le întretine cu referința ei reală. Putem spune că tabloul lui Monet mediază între textul lui Botta și marele univers al morții : o mediere care înscamnă atît o dublare a referinței la realitate, cît și o articulare a textului poetic într-un anumit context cultural.

Între aceste tipuri extreme de „modificări“ (intenționate : chiar dacă intenția este, în artă, un factor greu de apreciat și e mai bine să nu ne ocupăm de ea), este loc în poezie pentru numeroase altele, la nivelele variate ale limbajului, pe care le-am examinat și am încercat să le sistematizez în eseul meu. Ele dau naștere, în cele din urmă, *expresiei* poetice, care este tocmai ansamblul de particularități care prefac un enunț lingvistic oarecare într-unul poetic, o funcție specifică deci, diferită atît de semnificația cuvintelor considerate în ele înseși, cît și de referința frazelor ca unități de discurs. Poezia este *expresie*, iar expresia este un număr de *modificări* produse în structurile de suprafață și de adîncime ale limbajului. În cercetările de specialitate, aceste modificări au fost numite uneori *abateri* (*écarts*). Am preferat primul termen (*modificare*) nu doar din dorința de a mă... abate de la tradiția poeticilor moderne, dar fiindcă am vrut să subliniez un aspect, deseori ignorat, al chestiunii : și anume că, dacă *abaterile* au fost de obicei definite exclusiv în plan lingvistic, ca fapte de limbă, *modificările*, care creează expresia, nu pot fi definite decît

în plan literar și cultural, ca fapte care transcîd limba. E drept că unele (bunăoară cele la nivel fonice) par să fie simple încălcări ale normei lingvistice, dar altele (intertextualitatea) sînt cu siguranță neîncadrabile în planul limbii ; și în fine, chiar existența unor modificări, ca acestea din urmă, pe care limba nu le pretinde și nu le explică, m-au determinat să le privesc pe acelea fonice, morfologice, sintactice etc., pentru care abaterea de la norma lingvistică pare suficientă, dintr-un unghi de asemenea cultural și să arăt că rațiunea lingvistică e, și în cazul lor, iluzorie. Comentînd teoria abaterii redresate a lui J. Cohen, am observat că numai abaterea este perceptibilă ca fapt de limbă, redresarea implicînd de obicei un orizont cultural mai larg. Expresia poetică (în înțelesul pe care i l-am dat) nu se naște așadar din abateri, din încălcarea regulei lingvistice, ci din redresare prin modificarea regulei în sensul introducerii întregului efect în cîmpul poeticului, pe care limba e departe de a-l cuprinde și epuiza.

Acestea fiind zise, îmi rămîne să sper că cititorul va ierta tehnicismul eseului meu care nu e altceva decît dorința de a fi precis, concis și limpede.

SUMAR

CE ESTE POEZIA

1. „Poetic“ și poetic 9
2. Premisele metodologice 18
3. Trei feluri de a motiva semnul lingvistic 21
4. Mimologisme 24
5. Agramaticalități 29
6. Tropologisme 35
7. Spețele metaforei 41
8. Metafora nu face poezia 46
9. Critica poeziei ca semioză 56
10. Semioticul și semanticul 60
11. Poeticul 64
12. Scurtă recapitulare 70
13. Prozodia 72
14. Intertextualitatea 85
15. Universul 96
16. Expresia 104

CITE FELURI DE POEZIE EXISTĂ

1. Cearta dintre moderni și tradiționali 113
2. Criteriul tradițional al poeticului 115
3. Clasicism : V. Alecsandri 117
4. Manierism, baroc 122
5. Obscuritatea lui Góngora 131
6. Romantism : M. Eminescu 142
7. O sinteză modernă : F. Pessoa 151
8. Originile poeziei moderne : Baudelaire 155
9. Două feluri de a fi modern 161
10. Primul modernism : Mallarmé 169
11. Symbolism : Șt. Petică 174
12. Poeticile modernismului 180
13. Modernism : Ion Barbu 187
14. Primul avangardist : Rimbaud 197

15. Manifestele avangardei 201
16. Căzul Bacovia 204
17. Avangardism : I. Vinea 206
18. Tradiționalism : I. Pillat 214
19. Postmodernism 220
20. Poezii pereche : Șt. Augustin Doinaș și Geo Dumitrescu 227
21. Poezii pereche : N. Stănescu și Marin Sorescu 232

POSTFAȚĂ 239

Lector : FLORIN MUGUR
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut : 1987. Bun de tipar : 4.03.1987.
Format : 16/54×84. Coli tipo : 15,5.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1411 la

Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

314
174/86.

DESPRE POEZIE

Să spun că, intim asociată cu o limbă naturală, poezia nu poate fi definită doar ca un limbaj paradoxal. Înțeleg să nu pierd din vedere câștigurile pe care structuralismul și semiotica le-au adus în cunoașterea poeziei; dar, dacă nu revin la o abordare nonlingvistică a poeticului nici nu-mi joc cartea pe una strict lingvistică.