

Ipostaze ale spațiului poetic și câteva soluții pentru cultura contemporană

Florin-Cristian Balotescu
Universitatea din București,
Școala Doctorală Litere, Anul III
Liceul Teoretic „Mihail Sadoveanu”, București

Abstract

Lucrarea propune o reevaluare a conceptului de spațiu poetic ca realitate alternativă configurată textual, urmărind modul în care ea poate deveni una dintre soluțiile culturii contemporane. Fără a exclude autori la care funcționează modelul arhitectului, al creatorului care (re)face o lume, se aduce în discuție rolul unor scriitori atipici care, cel mai adesea, nu se înscriu unei anumite estetici, ci creează torsiuni ale direcțiilor literare, fie prin aceea că abordează zone puțin explorate, fie prin faptul că pun la îndoială însuși conceptul de literatură. Astfel de scriitori (G. Bacovia, M. Blecher, M. I. Caragiale, Gellu Naum, Mircea Ivănescu, Radu Petrescu), dar și autori contemporani ca Ruxandra Cesereanu sau Simona Popescu, par să fie cei care determină treceri spre realități complementare, provocând schimbarea paradigmatelor literare. Ei nu caută autenticitatea, ci felul în care lumea reușește să declanșeze, pe lângă instinctul de a crea, un instinct poetic, reflectat la nivelul creației așa-numit literare, prin care autorul depășește lumea și pe sine.

Cuvinte-cheie

G. Bacovia, M. Blecher, M. I. Caragiale, dublă alienare a limbajului, interdicție expresivă, Mircea Ivănescu, literatură poetică, Gellu Naum, poetica devenirii, Radu Petrescu, spațiu poetic, suprarrealism, supra-realitatea scrierii.

Distincția dintre genurile literare se află încă la baza manifestărilor din spațiul literar: istoriile literare recente urmăresc grupări de poeți sau prozatori, editurile își proiectează colecții de poezie sau proză, debaterile de specialitate au secțiuni specializate pentru poezie, proză, teatru etc., iar în acordarea premiilor de înalt rang cultural se vorbește încă de „genurile importante”. Sigur că aceste distincții joacă un rol important în funcționalitatea exterioară a ceea ce numim deocamdată creație literară sau artistică, în general. Discuțiile, interpretările, chiar și lecturile au nevoie de puncte de plecare, de lămuriri, prefațări, introduceri, iar originea acestui fel de a descrie realizările literare se identifică practic cu textele care stabilesc statutul literaturii. Lucrurile numai aparent se leagă de primele încercări de forjare a conceptelor. Aristotel vorbește despre „deosebirile dintre arte

în ce privește mijloacele cu care săvârșesc imitația”[1], iar citind mai departe în *Poetica*, text pe care astăzi tindem spre a nu îl mai privi neapărat ca pe unul de teorie literară, ci ca pe o producție poetică de primă mână, putem vedea că primele observații asupra statutului textelor erau detaliate mai curând la nivel pur funcțional. În 1927, poetica era identificată cu teoria literară și retorica, afirmându-se că „nu este necesar să delimităm juridic sferele studiate”, dar că poezia este ceea ce numim „literatură artistică”, iar proza „literatură neartistică” [2]. În același context adesea calificat ca radical și, evident, formal(ist), erau aduși în discuție însă termeni destul de vagi și profitabili pentru gândirea contemporană, cum erau interesul pentru opera de artă, fenomenele lingvistice de graniță, funcția artistică, fapt care nu face decât să întrețină ideea că atâta timp cât ne aflăm în spațiul literar, admitem ca perfect valabile, deci într-o anumită măsură cuantificabile, elemente ca ambiguitatea, obscuritatea, fantasmele lingvistice și textuale extreme, delirul verbal, fenomenele expresive inedite, dicteul automat, migrațiile între genuri. În cartea sa despre poetica occidentală, Lubomír Doležel trece în revistă cele mai importante dintre viziunile asupra poeziei, stabilind încă de la început că „o știință a literaturii este posibilă numai dacă literatura este recunoscută ca o activitate artistică specifică; și invers, specificitatea artei literaturii poate fi justificată în teorie și apărată în practica culturală numai de o poetică științifică prin care sunt respinse abordările deterministe și reduționiste asupra literaturii.” [3] Sigur că, în aparență, opera poetică poate exista fără discurs critic, în realitate însă, cel care supraviețuiește este textul, nicidecum interpretările sale, valorizările, implicațiile generate de acceptarea sau neacceptare în canon. Pe de o parte, așadar, trebuie subliniat că literatura artistică și discursul critic din jurul ei sunt complementare, evident prima având statutul unui „produs” final, a unui obiect cu viață proprie, cel din urmă interesând în primul rând prin abilitatea de a deschide un orizont întreg al cărei nucleu îl constituie textul literar în sine. Pe de altă parte, în ceea ce privește scopul acestei lucrări, acela de a fixa câteva coordonate ale spațiului poetic ca una dintre categoriile specifice literaturii artistice, se impune o clarificare a distincției între genurile literare. Având în vedere autorii pe care îi alegem ca reper și corpusul de texte la care ne referim, vom vedea că, în cazul lor, pe lângă faptul că se pot detecta structuri expresive similare, granițele dintre genuri sunt trecute, iar aceasta nu neapărat din dorința de a depăși canoanele epocii, cât dintr-o dispoziție interioară, immanentă deci discursului poetic. Plecând, așadar, de la textele lui G. Bacovia și ajungând până la Gellu Naum sau Mircea Ivănescu, putem identifica cu destulă ușurință migrații între genurile literare care depășesc sintagmele destul de

vagi de poem în proză sau proză poetizată. În cazul lor, ca și în câmpul literar artistic în ansamblu mult mai potrivită pare să fie ideea generală de *literatură poetică*. Un tip de literatură, așadar, care își conține, în aceeași structură „finală” geneza, elementele vizibile și transmisibile și care țin de corporalitatea textului (expresie, stil, spațiu poetic generat), ca și elementele conexe (receptare, influență, discurs critic).

Literatura poetică este unul dintre puținele domenii în care natura obiectului se confundă cu substanța și structurile care îl compun, ba mai mult, „obiectul” literaturii se păstrează și în zona discursului critic. Dacă ar fi să plecăm de la definiția clasică, cea mai generală și aparent neutră a literaturii ca „artă sau creație artistică al cărei mijloc de exprimare este limba” [4] sau ca „arta limbajului produsă în activitatea creatoare de *poiesis*” [5] obținem, de fapt, destule lămuriri asupra statutului general al literaturii, din moment ce nu vorbim despre ea în afara unui limbaj scris, oricât de inovator sau destabilizator ar fi el și oricât de extinse și permeabile ar fi coordonatele sale de expresie. Discuția pare comună și la îndemâna oricui, pentru că orice receptor poate spune, cel puțin în principiu, despre ce vorbește sau poate spune, în cazul literaturii, că este vorba despre *altceva* decât în filosofie, mistică, mitologie sau știință. Dificultatea însă o găsim în aceea că, pe de o parte, deși rolul literaturii are implicații culturale, sociale, politice, mediatice și deci statutul său ar trebui să fie marcat de oarecare certitudini, pe de altă parte, există destule lucruri care scapă structurilor de interpretare, paradigmelor, clasificărilor și destule provocări care să solicite reprogramarea verdictelor și revizitarea conceptelor. Adoptăm parțial teoria deja clasică a lui Roland Barthes, a literaturii ca „graful complex al urmelor unei practici: practica scriiturii”, dar și ca înțelegere a unui statut mai degrabă neutru al autorului, în continuarea acțiunii „forțelor de libertate care acționează înăuntrul literaturii” [6]. Este o viziune foarte „profitabilă” asupra statutului literaturii, pentru că ea nu exclude nimic și, în același timp, diferențiază, prin implicarea ideii de urmă, între alte forme de scriitură. În plus, această teorie afirmă că forțele de libertate care acționează în câmpul literaturii depind în primul rând de efortul de derutare a limbii. Pare, așadar, că esența literaturii este de natura unei provocări, lucru care, pe de o parte face dificilă o categorizare, pe de alta solicită tocmai o categorie proprie. Din această perspectivă obiectul literaturii poetice, cu alte cuvinte categoria prin care literatura poetică se identifică și devine, practic, estetic autonomă, este cea a *spațiului poetic*. Este important încă de pe acum să spunem că înțelegem spațiul poetic nu ca pe un obiect ambiguu, crepuscular, exclusiv metaforic sau simbolic fapt ce ne-ar muta mai degrabă spre studiile de imagologie și ekfrastică, ci ca pe un substrat al operei

literare, generat tocmai prin provocarea de care pomeneam mai sus, completată de o serie de elemente asupra cărora vom insista mai departe. Evident, categoria spațiului poetic poate fi recunoscută în oricare dintre operele literare. Pentru autorii la care ne vom referi însă, ea apare, în diverse ipostaze, ca element determinant, fără distincții de gen literar în mod necesar și adesea reprezintă elementul „de atracție” atât direct pentru lector, cât și în ansamblul mai larg al mecanismelor de evoluție a literaturii. Cu alte cuvinte, acești scriitori (poeti, prozatori și experimentatori sau toate simultan: G. Bacovia, Matei Caragiale, M. Blecher, Radu Petrescu, Gellu Naum, Mircea Ivănescu) sunt unii dintre cei mai reprezentativi autori care fac legătura între tradiție și fenomenul marginal, inedit, experimental. Din plan sincron, problema autorului care influențează sau depășește tendințele epocii, se mută în plan diacronic; aici, autorul permite și solicită chiar reinterpretări ale geneticii diverselor mișcări culturale, de care a fost, cronologic și estetic vorbind, complet sau relativ independent. Un exemplu este M. Blecher, autor contemporan cu reprezentanții primelor romane moderne marcante (Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mircea Eliade, C. Fântâneru) pe modelul Marcel Proust, André Gide, James Joyce, Virginia Woolf. Cu ei, Blecher împărtășește același interes pentru adâncimile psihologice și provocările conștiinței, dar, simultan, depășește „noua structură” și face un pas important, definitivat mai târziu de textele naumiene din anii 1940-1946 (*Medium* sau *Castelul orbilor*), spre proza care consemnează experiențe periferice, halucinante, apropiate de fenomenele favorite ale avangardei suprarealiste față de care Blecher nu și-a ascuns afinitatea. Ca și Marc Chagall în pictură, M. Blecher ocolește, fie din cauza unei orientări interioare, fie din cea a contextului social-biografic, asocierile imediate cu vreuna dintre mișcările epocii față de care păstrează distanțe egale. Ceea ce rămâne însă dominantă, iar acest fapt se întâlnește la fiecare dintre autorii aflați în discuție, este tocmai prezența categoriei spațiului poetic. Acesta este, de fapt, elementul care creează distanța specifică și în același timp, prin ipostazele pe care le îmbracă, stabilește individualitatea fiecărui creator în parte.

Fără a fi un concept nou sau o formulă inedită, spațiul poetic se leagă mai mult decât de un construct textual exclusiv, de un domeniu alternativ, un spațiu potențial al realității care legitimează existența și statutul a ceea ce identificăm, în ansamblu, ca fiind poetic. Pe de altă parte, avem în vedere premisa că așa-numitele paradigme culturale suportă periodic schimbări anticipate de operele unor scriitori care, din această perspectivă, sunt greu clasificabili; opera lor este una „de cotitură”, care scapă modelelor consacrate de interpretare, deși acestea sunt

integrate perfect în demersul operei lor. Astfel de opere și structurile dezvoltate prin ele vor constitui, de altfel obiectul lucrării noastre. Propunerea noastră nu este de alcătuire a unui canon al literaturii române sau de altundeva, ci detectarea unor mecanisme de evoluție în operele acestor scriitori care transcend rolul „ancestral” al literaturii, acela de creație a unei lumi, transformându-și arta proprie într-un demers personal, de care adesea nu se disociază prin nici o arie a comportamentului lor social sau intim. Nu este vorba despre rolul biografiei în operă, lucru îndelung discutat, și nici despre o re-evaluare a rolului „nou” sau „vechi” al subiectivității, ci de felul în care opera literară, deși, evident, și ea o creație, nu pleacă de la ideea de „a crea”, ci de la configurarea unui *sens poetic* al existenței. Se „demonstrează” existența unui spațiu ale cărui intruziuni se fac vizibile și în diversele planuri ale realității; acesta este spațiul poetic. Cu toate că, la prima vedere, el nu apare decât ca o prezență comună a oricărei opere literare, realitatea este aceea că există scriitori la care discursul artistic, indiferent de apartenența la o mișcare sau alta, conține elemente ce trimit la un sens mai degrabă originar al poeticului, legat de creația artistică care este diferită de creația artizanală [7]. Distincția aristotelică dintre *poesis* și *praxis* devine o relație indivizibilă, iar spațiul poetic un areal permeabil care nu exclude, practic, niciunul dintre elementele lumii în care apare, fie ea o lume ficțională sau nu. Simultan, de pildă, proza lui Radu Petrescu (atât într-o proză metaliterară ca *Oceanul întors*, cât și într-un roman ca *Matei Iliescu*) se afirmă și este condusă pe mai multe coordonate: structurală (arhitectonica romanului), experimentală (autorul realizează adevărate redări grafice ale propriei opere care, chiar dacă izolate, sunt completate de observațiile din jurnale, dând măsura unui artist care face în același timp literatură elitistă și un performance metatextual prin redări grafice sau muzicale, paralele cu opere de artă, scris în simultaneitate cu notația de jurnal și observația), poetică („experiența” aerului ca substanță activă a textului propriu-zis).

Desigur, funcțional în aceeași măsură este și modelul creatorului de „oameni și de viață”, al arhitectului interesat de „pulsția vieții” [8], tipul autorului care (re)face o lume, diferența este în sursă și mod de conducere a demersului epic-poetic. La autori ca Hortensia Papadat Bengescu sau Mircea Cărtărescu, pentru a cita autori din epoci diferite, spațiul poetic ia mai degrabă forma unui mit personal, mit care este o ipostaziere particulară lumii, iar punctul de plecare este intenția de a crea, iar nu aceea de a urmări, în simultaneitate, o experiență poetică a lumii [9]. Pentru un scriitor de factură realistă, oricât de fanat ar părea termenul, o călătorie a personajului sau o simplă plimbare pe străzile orașului este motiv de observare a lumii, de suprapunere între lume și procesele interioare, pentru un scriitor ca Gellu

Naum, plimbarea prin oraș reprezintă resuscitarea unor instincte poetice pierdute sau, pur și simplu, dizolvarea lumii care nu mai este un sistem de coordonate, ci o sumă de „distanțe”, așa cum se întâmplă în *Zenobia*, 1985. Astfel de scriitori par să fie cei care determină treceri spre alte zone ale realității, provocând schimbări de paradigmă; ignorând autenticitatea, ei urmăresc felul în care lumea reușește să declanșeze, pe lângă instinctul de a crea, un instinct, un comportament sau un set de fapte poetice. La nivelul așa-numitei creații literare, faptul se reflectă într-un discurs dublu determinat, prin dependența de realitate și dependența de spațiul poetic. Cele două extremități nu reprezintă câtuși de puțin o convenție intra-textuală, ci două condiții de existență ale unei zone simultan scrise și nescrise, zonă nerevendicabilă într-un alt mod decât cel estetic; într-o ipostază reperabilă, ar fi vorba de lume ca sumă de fapte poetice.

În acest context, se poate studia în ce fel și în ce condiții se poate vorbi de o evoluție a spațiului poetic, în ce fel acești scriitori reprezintă ieșiri din paradigme, provocând modificări nu doar asupra structurii, ci și a sensului canonului, dar și felul în care operele lor au anticipat și anticipează „mișcări” din planul literaturii sau al mentalităților. Devine interesant chiar rolul pe care îl joacă în ansamblul manifestărilor de tip cultural; refuzând cel mai adesea ideea de nucleu cultural, autorii devin ei înșiși nuclee care amplifică importanța și necesitatea fenomene aparent periferice, destabilizatoare). Un fapt de asemenea notabil este acela că, deși nu sunt prizonierii exclusivi ai unui tip de discurs și nu cad iremediabil în manierism, ei rămân fideli unei experiențe poetice ale cărei atmosferă și context sunt recondoscibile în diverse realizări textuale. Mai puțin se poate vorbi în astfel de opere de o evoluție interioară sau de opere de tinerețe (într-un sens valorizator). Opera lui Blecher, Bacovia sau Gellu Naum își găsește o maturitate deplină, ca afinitate poetic încă din momentul debutului, iar certitudinea pe care cititorul o are este că spațiul poetic se mișcă odată cu poetul însuși și orice „demisie” ar crea o ruptură iremediabilă a operei.

E de prisos să spunem că astfel de autori se disociază de nucleul determinat cultural al unei estetici, creând torsiuni ale direcțiilor literare, fie prin aceea că abordează zone puțin explorate, fie prin faptul că pun la îndoială însuși conceptul de literatură. Ei sunt cel mai adesea, prin acest aspect, inclasabili, marginali, iar aceasta mai mult prin comportamentul lor poetico-textual specific, decât din perspectiva cunoașterii lor sau a prezenței într-un canon sau altul. Nu putem privi ideea de spațiu poetic nici exclusiv ca un soi de curiozitate care denumeste straniețatea, ideile avangardiste, formele poetice de tipul performance-ului, ci mai curând ca pe un complex de elemente care permite o „înrudire” a scriitorilor și, practic, face posibilă

mișcarea referinței în orice sens – putem vedea, astfel, cum Gellu Naum se leagă de Mihai Eminescu sau Matei Caragiale de Dante Alighieri [10], de unde căderea în desuetudine a unor opere, de unde discuțiile despre literatura canonică și cea din afara canonului, dar și acceptarea mai rapidă a scriitorilor contemporani care, deși cunoscuți și promovați ca tip de scriitură, nu fac adesea obiectul operelor critice de sinteză, iar influențele lor sunt tratate cu multă prudență. Este important de subliniat că toate aceste, până la urmă propuneri teoretice sunt alternative desfășurate fără intenția de a submina explicit rigorile oricărui discurs critic fundamentat și fără a ignora specificul contextelor culturale și axiologice. Trebuie spus însă, că, în contextul actual, în așa-numitul proces globalizator care din obiectul unei analize atente a fenomenelor generale a devenit soluție și motiv invocate pentru orice tip de criză, lumea e marcată de întoarcerea la spațiile narative, fie ele literare sau extraliterare. Foarte bine „cotate” astăzi sunt așa-numitele povești de viață, dar și relatările „de la fața locului” sau poveștile „live”, ambele reprezentând, după opinia noastră, nu performanțe contemporane, ci semnele reactivării unui instinct de recuperare a experienței directe, în primul caz sau ale unui instinct hermeneutic, specializat critic care nu și-a definit încă strategiile de adaptare la un peisaj dominat de accesul imediat. Deși livrate aparent gratuit și total, asemenea experiențe rămân însă imposibile în absența unei individualități complexe. Într-un asemenea context, discuția în jurul legitimității unui spațiu poetic devine necesară – spațiul literar în sine are nevoie să se redefiniească, pentru a nu deveni doar una dintre multele manifestări polimorfe care nu sunt decât fals culturale și față de care nu are uneori decât avantajul corpului scris al cărții. Amintim, în acest context, conceptul de *mitopie*, propus de profesorul Paolo Bellini, într-un studiu care „tratează despre civilizația globalizată, văzută ca un corp complex de narațiuni spectaculoase – de multe ori contradictorii – diseminate în fiecare colț al planetei noastre de un sistem mass-media foarte inovativ și de înaltă tehnologie. Rapida dezvoltare a unei asemenea colonizări tehnologice, transmisă prin mediul ambiant al ființelor umane atât ca dimensiune corporală cât și mentală, este destinată probabil să prelucreze și să renoveze toate societățile umane și subiecții lor” [11]. Aflată în suspensie perpetuă între mit, care „subordonează rațiunea imperativelor imaginației”, și utopie, care pune „forța imaginației în slujba unui proiect rațional și performativ”, mitopia se constituie ca „narațiune hibridă” și devine, spune în continuare Paolo Bellini, „modalitate colectivă de a confrunta realul (ca în cazul Mitului), care se explicitează subiectiv și individual în modele performative (ca în cazul Utopiei), proiectând în schimb mentalul fiecărui individ (ca loc în care se desfășoară conștiința, dar și conștiința

de sine), într-o dimensiune colectivă și transpersonală” [12]. Dacă civilizația occidentală, conchidea autorul, inaugurează odată cu Platon, o demitologizare dictată de logos, civilizația modernă realizează procesul invers. Respectând dictonul mediatic, „mediul este mesajul” [13], ea adaptează tehnologiile moderne la necesitățile unor reprezentări ideatice și discursive, prin intermediul constituirii unor narațiuni mitopice.

Dacă cercetătorul italian aplica teoria mitopiei la discursul politic contemporan, se poate vedea cum mecanismul ei acționează și în cazul altor tipuri de discurs, așa cum este cel artistic. Elementul nu este pe de-a-ntregul nou și ne putem gândi la primele reprezentări dramatice din amfiteatrele antice, unde lipseau decorurile, ele fiind suplinite de natura însăși. În felul acesta, cerul sau munții deveneau un fel de prezențe care augmentau considerabil sentimentul de măreție declanșat de scenele animate de eroi sau zei. Pe lângă mitul propriu-zis, așadar, care avea, printre altele, rolul de a-l transforma pe participant, acesta din urmă își construiește propriul mit, prin care aderă la realitatea spirituală, la spațiul artistic. Probabil că unul dintre rolurile măștii introduse mai târziu era, pe lângă acela transmis până astăzi de a conferi individualitate personajelor, tocmai de a schița figurile reale ale acestui spațiu alternativ care apărea, hibrid, la întâlnirea dintre opera dramatică și spectatorul transfigurat. Literatura spațiului poetic păstrează același principiu – scriitorul acționează nu în planul realității, ci al „mitopiei” pe care o realizează. Chiar dacă e o ipoteză destul de greu a fi manevrată, ideea spațiului poetic ca mitopie, deci ca o componentă viabilă a realității „mari”, este susținută de structura în sine a operei care permanent reevaluează conceptele, miturile, arhetipurile. Realitatea ultimă din acest „demers” unic prin substanța sa, este mult mai vizibilă uneori abia în momentul în care încep metadiscursurile, criticile, hermeneuticele. Pentru a fi analizat critic, textul nu este doar reluat și fragmentat, ci transpus, dat fiind că, spre deosebire de alte „obiecte”, un text nu poate fi „autopsiat”, descompus până la absurd, caz în care condiția sa firească este practic anulată. Pentru a nu fi absorbit complet de spațiul care i se deschide, precum personajul lui Castaneda sau naratorul „anonim” al *Crailor...*, teoreticianul se înarmează cu mult invocata obiectivitate (motivul eternei dispute dintre creatori și teoreticieni), presupus riguroasă, în spatele căreia respiră însă adânc impresionismul, canoanele estetice, afinitățile elective. Demersul său nu este nici pe departe nul din acest motiv, dimpotrivă, el pune în lumină o structură de adâncime, similară celor din gramaticile generative; în acest fel textul este individualizat, și nu izolat de spațiul general uman, plurivalent și eterogen, iar nu totalitar. Și ce este mai important, procesul însuși de analiză, de clasificare sau

interpretare validează, de fapt, în continuarea textului, un mod de cunoaștere poetică a lumii, acesta din urmă cu o istorie lungă și destul de ambiguă.

În literatura spațiului poetic, ca posibilitate de clasificare alternativă, se pot mai multe constante: *dubla alienare a limbajului*, *interdicția expresivă*, *poetica devenirii* și *supra-realitatea scrierii*. Prin *dubla alienare a limbajului* înțelegem nu atât un fenomen de o complexitate semnificativă, cât mai curând o evidență a zonei poeticului; este o particularitate care se observă fără nicio dificultate teoretică, plecând nu neapărat de la texte contemporane, care pun serios la îndoială chiar și ideea de textualitate, ci chiar de la un exemplu clasic, al unor versuri din Eminescu. Când poetul scria în *Luceafărul* „Și din oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă/ Pe ochii mari, bătând închiși,/ Pe fața ei întoarsă” [14], el impune, nu are importanță dacă involuntar sau nu, o schimbare multiplă de perspectivă, un proces de alienare a limbajului și imaginii ce poate fi urmărit în mai multe etape. Analogia care se poate face imediat între ochi, oglindă și limbaj poetic descrie, în poezia lui Eminescu, dar nu numai [15], exact acest lucru: fiecare dintre cele trei elemente are mai întâi o realitate exterioară, care își are semnele proprii și care o deosebește de alte obiecte similare. Urmează o realitate secundară, alternativă, intermediară (imaginea din oglindă, imaginea pe care o vede privirea subiectivă, sensul ascuns al expresiei poetice) care ar fi o alienare de gradul întâi, cu alte cuvinte, o imagine subiectivă a realității concrete de la care s-a pornit. În fine, putem vorbi despre un al treilea tip de realitate, aceea din spatele ochiului, care face posibilă imaginea; ea este, pe rând, stratul obscur din spatele oglinzii sau mutația pe care o produce limbajul poetic și care deturnează cititorul (un privitor și el, în fond), solicitându-i schimbări de perspectivă, resurse noi de sensibilitate, abilități inedite de interpretare. O structură similară se poate remarca imediat în poemul *Vis*, un text insuficient evaluat ca unul dintre textele emblematice pentru poetica deja îndelung discutată a romantismului românesc și datat de altfel dintr-o perioadă anterioară *Luceafărului*.

Alături de ceea ce numeam dubla alienare a limbajului, *interdicția expresivă*, s-ar traduce printr-o imposibilitate, involuntară sau nu, de a defini sau descrie lumea altfel decât prin senzațiile și mișcările provocate de ea. Creatorii la care se manifestă această interdicție auto-impusă își explică arta cel mai adesea printr-o dispoziție și o urgență interioară și mai puțin prin intenția de a construi „limbaj” poetic. Aparent, cei trei autori se situează pe poziții estetice cu filiații diferite, ca „fețe” ale aceleiași modernități, iar aceasta pe bună dreptate, dat fiind că literatura modernă și contemporană le datorează modele importante, dacă nu cumva unele dintre cele mai importante. Pentru ei, de fapt, textul nu este decât un

mediu, un intermediar între propria obsesie și tiparul cotidian în care aceasta se va plasa, determinând, în felul acesta, o zonă specifică. Este, de fapt, una dintre ipostazele sub care se manifestă spațiul poetic – implicit, în poetica lui G. Bacovia, explicit, cu tenta unei schițe poetico-teoretice a sensibilității extinse la nivel spațial, la M. Blecher, estetizant, printr-o poetică a măștilor, la Mateiu Caragiale. Simbolul, sensul însuși devin secundare, pentru că spațiul înregistrat textual, experiența poetică, interiorizarea realității cotidiene sunt simultane, imanente – „totul se joacă în imanență” [16] , scria Jean Baudrillard; ideea a fost exprimată deja de Gh. Crăciun, în continuarea lui Jean Baudrillard. „Omul pare să fi intrat în era formelor repetitive, seriale. [17] (...) «pretutindeni se caută să se producă sens, să se semnifice și să se facă vizibilă lumea. Dar pericolul ce ne amenință nu este lipsa de sens, ci, dimpotrivă, sufocarea cu sens și moartea din cauza lui. Tot mai multe lucruri au căzut în prăpastia sensului și tot mai puține lucruri au păstrat farmecul aparenței»”[18].

Dacă primele două coordonate ale spațiului poetic sunt marcate într-o anumită măsură, tehnic, prin relația lor imediată cu limbajul și textul, *supra-realitatea* și *poetica devenirii* apar mai degrabă drept consecințe care țin de atmosfera, atitudinea și starea operei. Cea de-a doua, pe care o legăm de o serie de creatori postbelici [19] cum sunt Mircea Ivănescu, Gellu Naum și Radu Petrescu, se configurează în opere prin care eul se constituie și reconstituie progresiv, într-o mișcare permanentă care cuprinde întreaga operă „de autor”, deci atât prin actualizările ei majore, marcante, cât și prin scrierile fragmentare, marginale, ca jurnalele de creație sau texte aparținând altor genuri decât cele pe care autorul le-a abordat cu predilecție (teatru și chiar traduceri). Cât privește *supra-realitatea*, ea se naște din aderența experienței poetice la experiența realului, ca mediu al operei literare. Resimțită de autor ca simultană cu realitatea, *supra-realitatea* solicită o altă forță de surprindere a faptelor, o voce diferită și un nou tipar de percepție. Ar fi vorba, deci, de ceea ce poezia modernă a înțeles drept reorganizare senzorială – Arthur Rimbaud urmărea să ajungă la ceea ce numea *necunoscut*, printr-o dereglare a tuturor simțurilor [20], iar T. S. Eliot vorbea despre o disociere (diseminare?) a sensibilității [21]; vorbim aici nu de un proces indus (cum de altfel, nu credem să fi fost în esență nici în cazul lui Rimbaud), ci de unul involuntar, generat, așa cum afirma poetul francez, o recunoaștere a identității de poet care, în mod neașteptat, nu se așează în rândul creatorilor de literatură poetică, ci tocmai în opoziție cu ei, de unde ideile de marginalitate, teribilism, decandentă. Nu lipsit de o tensiune interioară, cum vom vedea la Bacovia sau Blecher, poetul *supra-real* se desparte de sine, pentru a se regăsi în altă parte. [22] Păstrând parțial, ca punct de plecare,

teoria lui Hugo Friedrich care situa începuturile poeziei moderne sub semnul categoriilor negative, adăugăm că cei mai mulți dintre reprezentanții marc.

Putem vorbi, de asemenea, în literatura spațiului poetic despre performarea unei *reînvestiri a spațiului cu o umanitate periferică*. Spațiul este subiectivizat, poetul nu doar explorează, ci experimentează în același timp stări contradictorii, debusolante pe care le impune realității și care ajung să determine această realitate. *Absența categoriilor clasice de timp și spațiu* este un alt element recurent; ritmurile cotidiene sau interioare nu mai sunt dictate de succesiunea cronologic-istorică, ci de extensiile generate de stările poetice. Timpul aproape că este un „atribut” al percepției poetice, un alt obiect al lumii, ca și lumina, întunericul sau limbajul.

Evident, câteva constante nu sunt neapărat suficiente pentru configurarea unui concept nou sau a unei categorii. Dublate însă de aplicarea unei hermeneutici alternative, o *subhermeneutică* (așa cum propune Corin Braga) așa cum am văzut, ele sunt un pas spre o secvențialitate inovatoare a literaturii și o nouă sincronizare a ei cu modele de analiză și proiecte de ultimă generație, ca să folosim una dintre formulele supralicite ale momentului. Dat fiind că autorii la care ne-am referit practică un tip de poetică situat, de cele mai multe ori, pe o poziție anti-poetică și anti-literară, trebuie avute în vedere, pentru analiza și „detectarea” preocupării autorului pentru sondarea unei realități ca spațiu poetic, concepte cu un grad mare de flexibilitate ca *anarhetip* (C. Braga), *canon alternativ* (I. Manolescu), *critificiune* (R. Federman), *geocritică* (B. Westphal), *heterotopie* (M. Foucault), *imaginal* (H. Corbin), *structuri generative* (N. Chomsky), *viractualitate* (J. Nechvatal), fiecare suscitând o întreagă genealogie care așază literatura în câmpul larg, al formelor de manifestare existențială.

La nivel textual, avem de a face cu o tranșă a genurilor aproape fără excepție afirmată direct și chiar teoretizată, în spațiul propriu de expresie (la Bacovia, Naum, R. Petrescu sau M. Ivănescu, dar și de autori contemporani ca Ruxandra Cesereanu, în manifestul dedicat delirionismului poetic sau Simona Popescu, prin volumele atipice de poezie văzută ca mod de coagulare transgresivă a unor stări și realități interioare și exterioare); poezia și proza solicită imediat, în formulă naumiană, dedublări funcționale, retorica devine, așadar, o prelungire a spațiului, iar cuvintele, ca și obiectele (despre anxietățile obiectelor vorbise și Macedonski), devin materiale și „se rostogolesc” la Mircea Ivănescu, lăsând urme vizibile. Dacă ar fi să ne referim la procedee din artele plastice, ar trebui spus că nu avem de a face în reprezentările vizuale ale spațiilor poetice nici cu mimesis-ul înglobat de metodele *trompe l'oeil*, nici cu violența cuțitului de paletă pe care îl

folosea Van Gogh, traducând contorsiuni interioare acerbe, ci mai degrabă cu tehnicile inventate de Max Ernst prin care frecarea pensulei pe pânză revelează formele obiectelor ascunse sub ea. Găsim permanent o suprapunere de planuri, o succesiune de supra-realisme (în fiecare dintre ele, naratorul începe să vadă, așa cum scrie M. Caragiale, „trâmba de vedenii” sau ca în viziunea atribuită lui Oronce Fine [23] și care sugera lumea în capul unui nebun) perfect coerente, în care ambiguitățile depind de disponibilitatea cititorului. Dintre autorii discutați mai degrabă succint de noi, Bacovia este „cel mai” independent de cititor – complet suspendat, el înaintează într-o lume pe care a creat-o sau, mai degrabă, pe care a declanșat-o. Spațiul poetic pe care îl inaugurează Bacovia nu este topografiat rapid, ca într-un fel de poveste modernă a unui Robinson decadent, însă poetul își inventează un întreg arsenal de gesturi, un nou alfabet de stări. Acestea sunt singurele care îl pot menține pe poet în suspendarea continuă prin care își identifică existența. Impresionismul, chiar în varianta lui dură, neagră, nu mai funcționează în analiza spațiului poetic, atâta timp cât este valabil acel anti-postulat poetic naumian, al poeziei ca solidaritate a poezilor din lumea întreagă, dar și ca „suprem ceremonial al ereziei”.

Este nevoie de o astfel de categorie în numele unui proces mai larg în care să se înscrie atât componentele de creativitate individuală, cât și acelea de tradiție și de provocare contemporană. Este posibilă o întâlnire între caligrafie și „scrisul” pe zid, între arhitectura contemporană și viziunile poetice ale spațiilor-nișă? Spațiul interior închis, la Gellu Naum în *scorbură* sau, la Blecher, în *vizuina luminată*, în heteroropiile mahalalelor sau interioarele rafinate ale lui M. Caragiale, cavoul sau negrul cub de catifea, la Bacovia devin sursă, dar și țintă existențială. Fie că Radu Petrescu convertește arhitectura, cu detaliile ei exterioare, spre interior, fie că, la Mircea Ivănescu, orașul se interiorizează, rămâne impresia zonei alternative, în care „creatorul” și „receptorul” și viziunile lor congruente coabitează.

Subliniem că, probabil, adevăratul principiu al spațiului poetic este simultaneitatea, înțeleasă atât la nivelul structurilor generale, socio-politice și culturale, cât și al experimentelor individuale. Simultaneitate între sursă, proces și punctul final, fapt imposibil în absența ideii de viziune, de revelație a propriului adevăr, a proiecției celei mai profunde a realității în eul uman. Este necesară simultaneitatea tradițiilor și avangardelor, a discursului critic și teoretic și a discursului poetic, prin abandonarea oricărei prejudecăților de clasificare definitivă și, până la urmă, anti-umană; este necesară, probabil, abandonarea cuvintelor, în favoarea înțelegerii ideilor, ca să îl parafrazăm pe Breton. Nu putem aminti aici decât momentul, socotit uneori prea puțin semnificativ, al publicării concomitente

în 1909, în România și Franța, a programului futurist al lui F. T. Marinetti [24], ca și expunerea, un an mai devreme, a 12 tablouri aparținând pictorului André Derain, ambele momente catalogate drept scandaloase și comentate în consecință, așa cum se poate citi și în critica suprarealiștilor români la adresa *mizeriei* din epocă, mizerie socială, politică, poetică și conceptuală. Sunt două fapte poetice în sine care au însemnat aderarea cât se poate de liberă la un proces impus de percepția diferită a secvențialității [25] istorice și culturale, fapt care, purtând astăzi eticheta contemporaneității, întâmpină aceleași rezerve. Este și motivul pentru care literatura trebuie văzută într-un spațiu integrator, racordat la realitățile momentului. Paradoxal, traseul de tip clasic, al interpretării și imediatei judecării valorizatoare, poate funcționa perfect mai departe; un discurs integrator însă, așa cum este cel care implică o categorie a spațiului poetic, conferă literaturii și realității în ansamblu ei, un statut mai aproape de adevăr.

Note

-
- [1] Aristotel, *Poetica*, Studiu intr., trad. și coment. de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1940; 1965, p. 54.
 - [2] Cf. Boris Tomașevski, *Poetica*, București, Editura Univers, 1973, p. 21 și urm.
 - [3] Lubomír Doležel, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, trad. de Ariadna Ștefănescu, postf. de Călin-Andrei Mihăilescu, București, Editura Univers, 1998, p. 10.
 - [4] *Dicționarul explicativ al limbii române (ediția a II-a revăzută și adăugită)*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009.
 - [5] L. Doležel, *op. cit.*, p. 13.
 - [6] Roland Barthes, *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*, traducere de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, în revista *Sud-Est*, nr. 3/2006: „Iată de ce, în mod esențial, vizez în literatură textul, adică acea țesătură de semnificații care constituie opera, și aceasta pentru că textul este însăși sămânța limbii, or, limba trebuie combătută, derutată de la obișnuințele sale, în chiar interiorul său: nu prin mesajul al cărui instrument se face, ci prin jocul de cuvinte căruia îi este scenă. Pot deci pune laolaltă: literatură, scriitură ori text. Căci forțele de libertate care acționează înăuntrul literaturii nu depind nici de persoana civilă, nici de angajamentul politic al scriitorului, care, la urma urmelor, nu este decât un „domn” printre mulți alții, nu depind nici măcar de conținutul doctrinal al operei acestuia, ci numai și numai de efortul de derutare pe care îl exercită asupra limbii: din acest punct de vedere, Céline este la fel de important ca și Hugo, Chateaubriand, la fel ca Zola. Ceea ce, deci, încerc eu să punctez aici este o anume responsabilitate a formei: o responsabilitate care nu

poate fi evaluată în termeni ideologici – motiv pentru care, de altfel, științele ideologiei au și au avut atât de puțină influență asupra ei.”

- [7] Cf. Aristotel, *Poetica*, stud. introd., trad. și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura IRI, 1998.
- [8] Ambele formule aparținând lui Liviu Rebreanu (*Cred*, 1924).
- [9] Preluăm accepțiunea mitului din Henri Frankfort, M. H. A. Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen, *Before Philosophy*, Handsworth: Penguin Books, 1951, p. 16, în Michel Beaujour, *De l'Océan au Château: Mythologie surréaliste*, publicat în *The French Review*, Vol. 42, No. 3 (Feb., 1969), pp. 353-370: „Mitul este o formă de poezie care merge dincolo de poezie, prin faptul că proclamă un adevăr; o formă de gândire care trece dincolo de gândire prin aceea că vrea să provoace încarnarea adevărului proclamat; o formă de acțiune, de conduită rituală, care nu se împlinește în act, dar trebuie să proclame și să elaboreze o formă poetică de adevăr.” (t. n.). Vezi și *infra*, n. 107: „Myth, instead (of utopia, n. n.), is so much embedded in the fabric of the collectivity which grows it, that the latter can even become a socio-somatic expression of myth itself.”
- [10] Idee propusă și de Ion Manolescu, în *Benzile desenate și canonul postmodern*, București, Editura Cartea Românească, 2011, pp. 5-7: „Noul concept de literatură, operant în spațiile culturale și civilizatorii occidentale, în urma unor lungi procese de negociere academică și publică, ar putea da naștere și la noi unui *canon cu geometrie variabilă*. (...) Un astfel de canon i-ar plasa, în aceeași circulație a valorilor autohtone, pe autorul de benzi desenate istorice Sandu Florea lângă scriitorul de nuvele istorice Negruzzi și pe desenatorul Viorel Pârligras lângă autorul schițelor pe care le-a transpus în album: I. L. Caragiale.”
- [11] Paolo Bellini, „Between myth and logos: The concept of *Mythopia* and Technological Civilization”, în *Caietele Echinox*, vol. 17 – *Mythos vs. Logos*, edit. *Phantasma*. Centrul de Cercetare a Imaginarului, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Echinox, 2009, pp. 199-209.
- [12] *Ibidem*.
- [13] Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions Of Man*, London, Routledge Classics, 2001, p. 7, *ap.* Bellini, *op. cit.*, v. și ediția în lb. română, *Să înțelegem media. Extensiile omului*, trad. din lb. eng. Ovidiu George Vitan, București, Editura Curtea Veche.
- [14] Mihai Eminescu, *Opere*, ed. îngrijită de D. Vatamaniuc, pref. de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 218.
- [15] Pentru metafora „ochiului întors”, cf. Radu Petrescu, *Oceanul întors*, prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, 2001.
- [16] Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, *op. cit.*, 1997, p. 42, *apud* Gh Crăciun, *op. cit.*, p. 341. Cf. n. 29, 31, 32, p. 413.

- [17] Gh. Crăciun, *ibid.*
- [18] Jean Baudrillard, *id.*, p. 49 , apud *ibid.*
- [19] Termenii de *interbelic* și *postbelic* devin tot mai puțin eficienți, chiar și la nivelul purei nevoi de periodizare. Trecerea în secolul XXI impune redefiniri chiar ale acestor concepte care, în opinia noastră, păstrează o semnificație pur istorică și reductivă, mult mai apropiați de realitate fiind cei de premodernism, modernism, avangardă, post-avangardă, realism, post-realism, postmodernism etc.
- [20] „Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*”, vezi Arthur Rimbaud, scrisoare către Georges Izambard, 13 mai 1871, în Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, Tălmăciri de Petre Solomon și N. Argintescu Amza, pref. de Al. Philippide, note și comentarii de Irina Bădescu, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 208.
- [21] În original „*dissociation of sensibility*”, apud Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, Ediția a doua, revizuită, trad. de Herta Spuhn, pref. de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1998, p. 136.
- [22] „Suferințele sunt uriașe, dar trebuie să fii tare, să te fi născut poet, iar eu m-am recunoscut poet. Nu-i deloc vina mea. E greșit să se spună: Gândesc. Ar trebui să se spună: Sunt gândit. Iertați-mi jocul de cuvinte. EU este altcineva.”, Arthur Rimbaud, *ibid.*
- [23] *O caput elleboro dignum (Monde dans une tête de fou/Lumea în mintea unui nebun)*, gravură apărută în 1590, Colecția d'Anville, Bibliothèque Nationale de France (drepturi rezervate).
- [24] În revista craioveană *Democrația* (20 feb. 1909) și ziarul parizian *Le Figaro*, retipărit în *Viitorul*, 25 oct. 1909, declanșând contestațiile tradiționaliștilor. În italiană este tipărit ulterior, în revista *Poesia*, nr. 1-2/ian.-feb./1909, apud Paul Dugneanu, *Suprerealismul poetic românesc*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2005, pp. 29-30.
- [25] Ideea de secvențialitate alternativă a istoriei literaturii române apare și la criticul Ion Bogdan Lefter (cf. vol. *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, ed. a II-a, *Cu un epilog despre neomodernism*, Paralela 45, 2012, pp. 223-232).

Bibliografie (lucrări de specialitate, lucrări de orientare generală și articole)

1. Aristotel, *Poetica*. Studiu intr., trad. și coment. de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1940; 1965.
2. Barthes, Roland. „Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția”, traducere de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, în revista *Sud-Est*, nr. 3/2006.
3. Beaujour, Michel. „*De l'Océan au Château: Mythologie surréaliste*”, publicat în *The French Review*, Vol. 42, No. 3 (Feb., 1969), pp. 353-370.
4. Bellini, Paolo. „Between myth and logos: The concept of *Mythopia* and Technological Civilization”, în *Caietele Echinox*, vol. 17 – *Mythos vs. Logos*, edit. Phantasma.

- Centrul de Cercetare a Imaginarului, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Echinox, 2009, pp. 199-209.
5. Doležel, Lubomír. *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, trad. de Ariadna Ștefănescu, postf. de Călin-Andrei Mihăilescu, București, Editura Univers, 1998.
 6. Dugneanu, Paul. *Suprerealismul poetic românesc*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2005.
 7. Frankfort, Henri, M. H. A. Frankfort, John A. Wilson. Thorkild Jacobsen, *Before Philosophy*, Handsworth: Penguin Books, 1951.
 8. Hocke, Gustav René. *Manierismul în literatură*, Ediția a doua, revizuită, trad. de Herta Spuhn, pref. de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1998.
 9. Lefter, Ion Bogdan. *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, ed. a II-a, Cu un epilog despre neomodernism, Paralela 45, 2012.
 10. Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008.
 11. McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions Of Man*, London, Routledge Classics, 2001.
 12. Rimbaud, Arthur. *Scrieri alese*, Tălmăciri de Petre Solomon și N. Argintescu Amza, pref. de Al. Philippide, note și comentarii de Irina Bădescu, București, Editura pentru Literatură, 1968.
 13. Tomașevski, Boris. *Poetica*, București, Editura Univers, 1973.