

GEORGE IRAVA

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ



Editura Sfera
2012

GEORGE IRAVA



STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

GEORGE IRAVA

**STUDII DE LITERATURĂ
UNIVERSALĂ**

Editura SFERA
Bârlad – 2013

Coperta: Constantin Brâncuși, *Rugăciunea*

Tehnoredactor: Bogdan Artene

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

IRAVA, GEORGE

Studii de literatură universală / George Irava. - Bârlad : Sfera, 2013

ISBN 978-606-573-282-7

82.09

Motto:

„În afară de o vocație certă și un simț de orientare, criticului i se mai cere o calitate de ordin etic și anume: să aibă caracter...”

E. Lovinescu

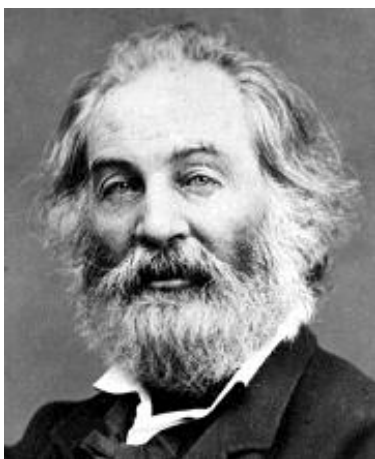
Această carte se dedică
profesorului GRUIA NOVAC
– critic literar –

Argument

Această carte a fost scrisă în perioada a mai multor ani din nevoia firească și umană a autorului de a-și pune întrebări corecte despre lume și viață, despre obiectul, scopul și principiile creației literare, despre legătura ombilicală a spiritului uman cu Universul în care s-a născut și se manifestă. Desigur că am încercat și câteva răspunsuri pe care le propun cititorilor ca pe niște căi de comunicare, pe de-o parte între mine – ca autor al interpretărilor cuprinse în cartea de față – și cititori – ca participanți benevoli direct implicați în finalizarea acestor interpretări critice – conform feed-back-ului procesului de realizare a interpretărilor critice, iar pe de altă parte, ca pe niște posibile itinerarii relațional-comunicative între generația actuală a iubitorilor de literatură, și generațiile anterioare ale creației literare. Dintre acestea din urmă am optat pentru generațiile de creatori de literatură din sec. XIX și începutul sec. XX, considerând că în această perioadă s-au consolidat bazele conceptuale, principiale și ideatice ale literaturii moderne. M-am oprit la scriitorii și operele consemnate în această carte, recunoscându-mi limitele spațio-temporale și informaționale (unele dintre ele firești) limite care m-au determinat să selectez, după priceperea mea, o mică parte din mulțimea valorilor universale din perioada la care m-am referit, acea parte care și-a găsit un corespondent relațional și comunicativ în sistemul meu critic interogativ-interpretativ.

Mulțumesc cititorilor mei pentru eventualul interes și înțelegere.

George Irava



WALT WHITMAN

(1819-1892)

UN POET „MAI TARE DECÂT TIMPUL”

Se năștea la 31 mai 1819 în familia Whitman din localitatea West-Hills de pe insula „în formă de pește”, Long Island, cunoscută din vechime sub numele de Panmanok, cel de-al doilea fiu care avea să poarte numele de Walter. Spațiul natal de pe țărmul Atlanticului, cu oamenii săi aspri, înfruntând o viață dură, va lăsa adânci amprente în conștiința tânărului Walt, amprente care, mai târziu, vor influența profund gândirea artistică a celui care urma să fie unul dintre reprezentanții cei mai de seamă ai spiritualității naționale americane, cel mai mare poet al americanilor și personalitate inconfundabilă a literaturii universale.

Trăind o perioadă istorică foarte zbuciumată, când Statele Unite ale Americii își făureau o conștiință unitară și modernă, Walt Whitman și-a alăturat geniul său poetic mulțimii

oamenilor care luptau pentru progres, democrație și libertate, fapt ce-l determină pe marele om de cultură american, Ralph Waldo Emerson, să afirme despre opera lui Walt Whitman că este un „document de excepțională spiritualitate și înțelepciune pe care îl produsese America până atunci”.

Tânărul Walt își trăiește adolescența lucrând ca dulgher alături de tatăl său, apoi îl găsim lucrând prin câteva tipografii, și chiar ca învățător. Deși e perioada când manifestă o comoditate sfidătoare, el citește, totuși, cu pasiune, interesându-l, în special, literatura veche, astronomia, egiptologia, frenologia și magnetismul animal. Scribe câteva încercări literare fără valoare, lucrează ca ziarist, iar pe la 22 de ani realizează, la comandă, un roman moralist pe care nimeni nu-l remarcă. Pare să nu-l intereseze împlinirea, într-un fel oarecare, a propriei sale personalități. Îl atrag din ce în ce mai mult marea și călătoriile. Cu toate acestea, îi place să aranjeze texte literare care să sune frumos și să aibă și conținut interesant.

Mai târziu îl găsim la New York atras tot mai mult de politică, se angajează ca redactor la „Vulturul din Brooklyn”, organ de presă al Partidului Democrat, aderă la mișcarea aboliționistă, scrie un articol manifest, „Muncitorii americani împotriva sclaviei”, din cauza căruia este concediat. Continuă contactele cu cercurile democratice, făcându-și mulți prieteni din toate categoriile sociale. Este perioada lecturilor esențiale, când citește Shakespeare, Dante, Blake și Biblia, și scrie câteva povestiri modeste. Avea 30 de ani și încă nu-și propusese nici un scop în viață. Aderă la mișcarea politică „Free Soil”, de care se leagă și numele președintelui Abraham Lincoln, și publică poezia „Europa”, prin care încurajează mișcările revoluționare de pe bătrânul continent: *„Ca fulgerul năvăli Europa pe jumătate speriată/ de îndrăzneala-i/ cu picioarele bătătorind zdrențele și cenușa cu/ mâinile înfipte în gâtlejul regilor”*. Este dezamăgit de politicienii vremii, și se refugiază în casa părinților unde începe să scrie de zor la o carte care se voia a fi o oglindă a spiritului poporului american. Experiența sa de viață acumulată în timpul hoinărelui prin 17 state americane,

străbătând peste 4000 de mile prin fel de fel de locuri, întâlnind oameni de toate categoriile sociale cu obiceiurile și tradițiile specifice lor, îi va fi de mare ajutor în realizarea operei sale.

La 36 de ani termină volumul de versuri de 96 de pagini la care a lucrat cu multă sârguință, volum numit „Fire de iarbă”, care apare la 4 iulie 1855 sub propria sa editare, cu o săptămână înainte de moartea tatălui său. Cartea este imediat remarcată în cercurile culturale, pentru prospețimea și deosebita sa expresivitate artistică, pentru profunzimea ideilor și sensibilitatea poetică. În același timp este bine primită și de către masele de iubitori de poezie, concepția sa poetică evidențiind tabloul viu al unei Americi temerare aflată într-o epopeică înnoire în plan social, reflectând viața dură și zbuciumată a unui popor aflat într-o strânsă relație cu măreția naturii și puternicia Universului, în lupta sa cu vremelnicia. La acestea se adaugă, în viziunea largă a poetului, și substanțialele transformări din viața industrială a Americii, cu repercusiuni benefice și, adesea, dramatice pentru cei necăjiți.

Prima ediție a „Firelor de iarbă” cuprinde douăsprezece poeme. Dintre acestea, cel mai remarcabil, ca întindere, dar și ca putere și profunzime a exprimării artistice, este „Cântec despre mine însumi”, unde poetul își pune în valoare întreaga sa experiență de viață și tot harul său creativ pentru a face cunoscut și exemplificat spiritul său artistic descătușat. Poetul cuprinde în cântecul său, cu o mare putere de sintetizare, pe săraci și bogați, pe albi și negri, pe intelectuali și muncitori, pe cei din Nord și din Sud, din Est și din Vest, preocupările și obiceiurile oamenilor, creând imagini și scene tulburătoare, punând astfel în evidență rolul poeziei în reliefarea vieții social-democratice americane. Creația poetică a lui Walt Whitman, constituindu-se ca o nouă orientare estetică în dezvoltarea literaturii americane, preamărește, mai ales în poemul „Cântec despre mine însumi”, forța dezlănțuită a omului liber și stăpân pe destinul său: *„Astăzi cânt despre mine/ Și în ceea ce zic despre mine vă puteți încrede/ Pentru că fiecare atom al meu este și al vostru”*.

Încă de la primele sale creații, poetul își propune să realizeze un „experiment de limbaj” care să lărgască granițele limbajului literar până în zona exprimării pragmatice unde existența sa poetică se confruntă dramatic atât cu trăirea sa spirituală, cât și cu cea materială, confruntare în cadrul căreia se naște ființa sa artistică. De aceea, la Walt Whitman, poezia se structurează firesc din existența creatorului ei, găsindu-și ritmul atât în trăirea interioară cât și în manifestările exterioare ale poetului, a cărui meditație artistică ia forma unei profeții social-istorice. Poetul, atât prin stil cât și prin conținut, împinge poezia în spații neimaginate de nimeni până la el, sporind estetic atât existența sa creativă, cât și imaginea reală a patriei sale.

Walt Whitman a refuzat sistematic sofisticarea limbajului artistic, folosind limbajul cotidian al oamenilor cărora poetul li se adresa, pentru ca aceștia să poată să perceapă și să priceapă mesajul artistic în mod nemijlocit. Atașamentul exuberant al poetului față de masele populare pune și mai mult în evidență, în poezia sa, expresivitatea limbajului diurn folosit ca limbaj artistic. De aceea, unicitatea poeziei lui Walt Whitman este dată tocmai de folosirea unui limbaj natural, simplu și comun, limbaj ce deschide calea expresiei artistice whitmaniene spre universalitate. De asemenea, această unicitate mai este pusă în evidență și de expresivitatea lui simbolică, lirică sau narativ-expozitivă, ce își are coordonatele în fabulos, dar și de rezonanțele imnice date de versul liber, ritmicizat în profunzimea structurii exprimării poetice care, adesea, este eliptică. Faptul acesta a atras atenția și lui R.W. Emerson, care avea la acea vreme o mare influență în literatura americană, și care spunea despre „Fire de iarbă”: *„Numai un orb n-ar vedea ce dar de neprețuit reprezintă Firele de iarbă. Ca înțelepciune și talent, sunt mai presus și mai de sinestătătoare decât tot ce a creat America până astăzi/.../. Peste tot o îndrăzneală fermecătoare de exprimare, pe care n-o poate inspira decât o concepție cu adevărat largă despre lume”* („Scrisoarea lui Emerson”).

O componentă esențială a poeziei lui Whitman este activismul, scos din zona propagandismului și accentuat în latura dinamismului său în direcția asumării fără rezerve de responsabilități și obiective. Poetul se angajează plenar în multiple experiențe care dau contur dramei identității sale, identitate în care se face o demarcație distinctă între „eul real” și „eul plăsmuit” (a se vedea poemele „Adormiții”, „A fost odată un copil”, „Mă retrăgeam din oceanul vieții”, „Pe bacul Brooklyn-ului” din care cităm: *„Și voi, câți veți trece de pe unul din țărmuri/ pe celălalt țărm, peste ani de-acum/ înainte, nicicând nu veți ști cât de mult/ însemnați pentru mine și cât mă/ gândesc la voi”*).

Fiind născut și crescut pe țărmul Oceanului Atlantic, o temă predilectă în poezia lui Whitman va fi marea, care i-a cucerit fantezia creatoare și în care și-a identificat drama existenței sale artistice. Pentru poet, marea este deopotrivă matricea vieții și semnul absolut al morții, iar țărmul ei, locul de întâlnire dramatică a solidarității umane cu singurătatea insului: *„o picătură a venit gingaș la mine/ Și mi-a șoptit: Te iubesc/.../ Acum ne-am întâlnit, ne-am privit lung, putem fi/ împăcați/ Întoarce-te-n pace la Ocean, iubirea mea/ Și eu sunt tot o părticică din acest noian”* („Din noianul clocotitorului Ocean”).

Ca participant direct la războiul de secesiune, Walt Whitman vine în contact nemijlocit cu ororile acestuia, moartea lăsând o amprentă profundă în conștiința sa artistică, devenind un motiv grav al creației sale. În reflecțiile poetului asupra morții se petrece o confruntare tragică între spaimă și alinare, dând naștere unei seducții umile și îngrozite care îl farmecă și îl zădărnicește deodată și în aceeași măsură („Peste măcel senală profetic o voce”, „1861”, „În zori pe câmpul de luptă” din care cităm: *„Zăresc pe brancarde întinse trei trupuri lăsate/ acolo în singurătate/ Pe fiecare era aruncată o pătură mare, întunecată/ O pătură grea, cenușie, făcută să acopere bine/.../ Cine ești, omule vârstnic? Atât de slab ești/.../ dar tu cine ești/ băiețuș, dragul meu băiețuș?/ cu obrajii tăi încă înfloriți/ Și*

trec la al treilea – un obraz nici de copil, nici/ de bătrân, liniștit de nespus și frumos”). Văzând în existența morții o „realitate adevărată”, poetul crede că cele mai complexe aspecte de viață sunt dragostea și moartea („Iarba aromitoare a pieptului meu”)

Pentru Walt Whitman orice problematică are o importanță majoră, iar tratarea artistică a fiecăreia dintre ele trebuie să fie pe cât de remarcabilă, tot pe atât de limpede și explicită: „*Eu nu-mi acopăr gura cu palma/ Mă port la fel de delicat cu intestinele/ Cum mă port cu capul ori cu inima*” („Cântec despre mine însumi”). De aceea, pentru poet, o preocupare principală a fost legătura indisolubilă dintre democrație, masele de oameni de toate categoriile și personalitățile cele mai pregnante, fiind cel dintâi care aduce în poezia americană mulțimile de oameni cu obiceiurile și tradițiile lor: „*Pe el îl cânt, omul simplu, omul/ independent/ Cu toate acestea proclam cuvântul: Democratic/ cuvântul: Mase/.../ Cânt omul material din creștet până-n tălpi*” („Pe om îl cânt”) slăvind totodată și marile personalități libere și curajoase („Pe când înflorește liliacul”), poem închinat președintelui Abraham Lincoln, din care cităm: „*Țara asta cu forme variate/.../ Și iarăși preriile imense, acoperite de iarbă și grâne/ Acestea sunt trupul și sufletul lui – țara asta!*”).

Monumentalitatea creației poetice a lui Walt Whitman este pusă în evidență de permanenta confruntare a artistului cu imensitatea cosmosului, de splendoarea simțirii omului liber, de ridicarea faptelor și evenimentelor diurne la nivelul semnificațiilor universale, de realizarea – prin sensibilitatea artistică – a unui larg câmp de corespondențe dintre general și particular, de natura unitară și comună a democrației, precum și de progresele științifice ale umanității. Poetul gândea un univers al democrației în care să conviețuiască, într-o perfectă înțelegere, oamenii cu celelalte viețuitoare, cu apele, cu munții, cu iarba, căutând frumusețea în orice detaliu al trăirii adevărate, considerând că ea, frumusețea, își caută exprimarea artistică ce

o pune în evidență, ci nu invers: „*Cuvintele nu se mai luptă să atingă frumusețea; ea caută să le atingă*”.

Refuzând prozodia clasică, Whitman scoate poezia din tiparele versificării tradiționale realizând o exprimare poetică simplă (dar nu simplistă) și directă, care o apropie cu naturalețe de un cadru democratic în care, departe de orice metafizică obstrucționistă, se află înțelegerea rațională a maselor de cititori. În concepția poetului, proba recunoașterii valorii unei creații de artă constă în faptul că poporul în mijlocul căruia a fost zămislită, o încorporează în structura sa spirituală în măsura în care însăși opera de artă a încorporat în structura sa artistică locul în care s-a născut.

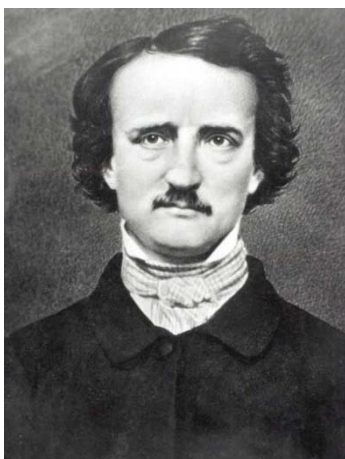
Înrâurirea poeziei lui Walt Whitman asupra poeziei americane s-a manifestat în mai multe planuri. Unul dintre acestea se constituie din preocuparea urmașilor săi pentru înțelegerea și valorificarea trăirilor existențiale și revelațiilor particulare ale individului, ca fiind parte componentă a experienței întregii omeniri. Poezia clar-mărturisitoare a lui Robert Lowell („Mr. Edwards și păianjenul”) versul încărcat de sugestivitate a lui John Berryman („Linia zăpezilor”) și cel al Annei Sexton („Pielea-Noadei-Pe-Picioroange”) ori expresia dură din poezia lui Gregory Corso (volumul „Benzină” din 1958) se plasează în această zonă de influență whitmaniană. Un alt plan este cel al explicitării expresiei poetice capabilă să-și făurească un câmp propriu de înțelegere. În acest spațiu creativ găsim, printre alții, și pe Robert Creeley („Ploaia”), Anthony Hecht („Privește crinii câmpului”) și Kennet Koch („Nopti cu femei”). Spațiul problematicei testamentare a influenței lui Whitman prinde contur din faptul că, pentru poet, orice temă este importantă și trebuie tratată artistic cu multă puritate sufletească. El face din ideea de generalitate o comuniune de tratare artistică sub care a așezat oameni, fapte, obiceiuri, tradiții, ținuturi și locuri, lucruri și aspecte de viață, de o vastă varietate, înlănțuindu-i pe toți și pe toate, prin dragoste, într-o cuprindere universală. Exemple elocvente de implicare în manieră whitmaniană într-o largă tematică artistică sunt

reprezentate de Kennet Koch, în a cărei poezie un loc principal îl ocupă citadinul cu toată complexitatea sa, Bill Knott și Philip Levine, care practică o poezie experimentală cu un conținut expus înțelegerii imediate, precum și Allen Ginsberg, cu poezia sa protestatară, „Urlet”: „I-am văzut pe cei mai buni din generația mea distruși/ de nebunie, flămânzind isterici goi/ târându-se de-a lungul străzilor din ghetouri în zori”.

O adiere a influenței lui Walt Withman o găsim în poezia europeană, mai vizibilă în simbolismul târziu din Franța (Paul Claudel, Francis Jammes, Paul Fort) și din Marea Britanie (George William Russell, William Butler Yeates) dar și din Rusia (Vladimir Vladimirovici Maiakovski).

Din opera poetică a lui Whitman se degajă convingerea artistului în posibilitatea realizării unei unități indisolubile între democrația plenară a artei și măreția spirituală a acesteia, fapt ce îl așează pe poet printre cei mai mari artiști ai cuvântului ce urmăresc să realizeze o artă fermecătoare în formă și democratică în conținut.

Dăruit, prin poezia sa universală, oamenilor, Walt Whitman se dorește a fi, pentru eternitate, lângă aceștia: „De vreți să mă găsiți de-acum încolo căutați-mă/ sub tălpile voastre/.../ Eu undeva m-am oprit și vă aștept”, spune marele poet în finalul celui mai reprezentativ poem al său, „Cântec despre mine însumi”. La 26 martie 1892, avea să fie, pentru totdeauna, îmbrățișat de veșnicia pământului său natal.



EDGAR ALLAN POE

(1809-1849)

EDGAR ALLAN POE – ÎNTRE ONIRIC ȘI REALITATE – CONȚINUTUL ȘI ESTETICA ELEMENTELOR PROCESULUI DE CREAȚIE –

Cultura americană a secolului al XIX-lea, fiind în plină dezvoltare și urmând profundele prefaceri structurale, sociale, economice și politice, care se manifestau cu deosebită virulență, era dominată de spiritul stilului gotic într-o modalitate spectaculoasă, calitativ-superioară. În acest proces metamorfozic a intrat și literatura, prin reprezentanții ei cei mai de seamă, în fruntea cărora un loc deosebit de important îl ocupa eseistul, poetul și prozatorul Edgar Allan Poe, născut la Boston în 1809. Atât opera, cât și viața sa, au fost pline de întâmplări pe cât de dramatice, pe atât de controversate, atât în literatura nord-americană, cât și în alte literaturi, mai ales în

spațiul cultural european, unde era adorat și prețuit, cu deosebire de către simboliști, fiindcă răspundea cu o hotărâre constantă idealurilor lor estetice, simboliști care și-au găsit în scrierile literare și, mai ales, în eseistica zbuciumatului scriitor, validarea propriilor lor convingeri, comportamente și idei estetice. Contestarea comportamentului și operei lui E.A. Poe s-a manifestat mai dur chiar în perimetrul literaturii în care acesta s-a născut ca scriitor: literatura nord-americană. Henry James se referea, în criticile sale, la faptul că numai o gândire primitivă putea fi entuziasmată de opera lui Poe. Apoi, T.S. Eliot îl vedea pe E.A. Poe ca pe un tânăr talentat a cărui rațiune era doar la începuturile copilăriei, iar R.W. Emerson spunea că Poe e un scriitor zgomotos. Aprecieri de o maximă duritate, exprimate după moartea lui E.A. Poe, vin din partea reverendului Rufus W. Griswald, care vedea în Poe un ins oribil, antipatic, fără onoare și nemernic. Mai târziu, aceste aprecieri au fost diminuate până la interesul comentariului poetic pentru melodramă. Însă, modul de viață a lui E.A. Poe atâta mereu criticile necruțătoare ale contemporanilor săi.

Rămas, la vârsta de doi ani, fără părinți (actori ambulanți), viitorul poet, prozator și eseist este dat, pentru îngrijire, unui comerciant pricopsit, John Allan, din statul Virginia (S.U.A.) cu care copilul (și, apoi, adolescentul) Edgar este mereu în conflict. Până la urmă, relațiile dintre cei doi se rup complet, E.A. Poe eșuând în încercarea de a-și face un rost în viață. Deși este dotat cu o inteligență notabilă și manifestă pentru învățătură, datorită traiului dezordonat, al consumului de alcool și al jocurilor de noroc, părăsește studiile universitare și se angajează ca militar, luându-și numele de E.A. Pery. Dar părăsește repede cariera militară, unde se cerea a fi ordonat, găsindu-și o oarecare ocupație la West Point, de unde pleacă la fel de repede, întreținându-și existența din diferite expediente.

La optsprezece ani publică primul volum de versuri, „Tamerland” (1827) care nu face o impresie prea bună criticilor literari ai vremii. Consacrarea o va cunoaște, însă, în următorii ani, când publică „Povestiri grotești și arabești” (1839),

„Povestiri” (1845), „Corbul și alte poeme” (1845), eseul „Filozofia compoziției” (1846), poemele „Ullalume” (1847), „Eureka” – poem filozofic în proză (1848), „Annabel Lee” (1849), „Clopotele” (1849) și „Principiul poetic”, tipărit în 1850, după moartea sa, dar și prin editarea a mai multor publicații, printre care „Southern Literary”, „Messenger” și „Boadway Journal”, colaborând și la „The Pioneer”. Dar satisfacțiile obținute în urma creațiilor literare nu sunt dublate și de venituri materiale, E.A. Poe câștigând puțin atât din scrieri cât și din alte servicii pe care le schimba mereu, iar banii erau, de regulă, cheltuiți pe băuturi alcoolice. Din cauza vieții dezordonate, nu poate avea grijă de soția sa, Virginia, care era bolnavă de tuberculoză, și moare în 1846. După puțină vreme, E.A. Poe se stinge din viață, în circumstanțe enigmatice, la vârsta de 40 de ani (1849) la Baltimore.

*

Personalitatea lui E.A. Poe avea un caracter, fatalmente, bazat pe autocunoaștere interioară. El s-a folosit mai puțin de atributele raționalului, apelând cu predilecție la un patetism enigmatic pus în relații concordante cu circumstanțele întunecoase în care conștiința artistică, neputându-se recompune, se pierde în vise comatice.

Marile satisfacții le-a avut și datorită prozelor sale, ale căror stil era profund influențat de spiritul gotic. Dar, un rol deosebit în dezvoltarea acestui stil l-a avut scrierile sale critice, unde aprecierile față de orientarea literaturii americane conțineau un înalt grad de obiectivitate, o judecată profund inspiratorie, și o exprimare profesională, într-un moment când critica literară americană era diluată în controverse scandaloase și fără conținut. Chiar dacă, adesea, adversitatea dură a poetului îi întunecau propriile aprecieri critice, E.A. Poe a reușit să introducă în spațiul criticii literare, principii riguroase, care i-au asigurat un deosebit respect și un loc de frunte în mișcarea artistică a vremii. Consecvența cu care controla și analiza critic

obiectul literar luat în atenție, îi impulsioneau strădaniile depuse în structurarea unor principii ideatice, fundamentale în aprecierea valorică a unei opere literare. El a rămas credincios convingerilor sale cu privire la activitatea literară, activitate judecată și argumentată ca fiind o aptitudine temeinică și gravă, care conține un sens vocativ-spiritual, expresiv și pios. Convingerile sale critice aveau o viziune nouă în mișcarea literară a vremii, viziune metamorfozată într-un legământ literar solitar, care a devenit mai însemnat decât motivarea părerilor sale particulare, fapt ce l-a îndepărtat tot mai mult de direcția spiritual-estetică a timpului său. Dacă mulți dintre contemporanii săi instituiau patriotismul în artă, E.A. Poe își susținea cu fermitate părerea că menirea artei este bucuria receptării și comunicării estetice, ci nu impunerea spiritului naiv, fapt care nu respinge patriotismul, dar nici nu-l absolutizează ca problematică. E.A. Poe considera că un obiect de artă trebuie să producă o stare afectivă unică, provocată de estetica întregului obiect de artă. De aceea el a scris sub presiunea inocenței, ci nu a elucidării temei, într-o manieră pamfletar-sarcastică, în ciuda faptului că, nu de puține ori, propria sa scriere îl contrazice: În povestirea „Prăbușirea casei Usher” sunt evidențiate cu mult fast imagini tenebroase. În general, prozele lui E.A. Poe, stau sub semnul groazei și delirului care se află în sufletul omului. Personajele povestirilor au stări onirice patologice, malefice, înspăimântătoare.

Lumea lucrurilor și a întâmplărilor din creația literară a lui E.A. Poe, nu este situată în afara ființei sale, ci în spiritul său activ, acolo unde ele sunt proiectate și create, unde li se dau viață și mișcare, oferindu-li-se posibilitatea să fie identificate în realitate, dar apreciate în zona fantasmagoriei lor. E.A. Poe poate fi considerat ca fiind un artist al cuvântului, creator și, în aceeași măsură, stăpânit de spirit, care conjugă armonios concepția copleșitoare despre trăire, cu interesul rațional și exigent pentru evidențierea acestei concepții.

Construcția narativă a povestirilor lui E.A. Poe are în vedere un orizont foarte deschis al problematicii puse în

discuție în diferite variante de intrigă artistică, de la intriga liberă până la intriga realistă și cea romantică, intrigi în care sunt puse în mișcare personaje cu caractere contradictorii, precum colerica Ligeia sau statornica Lady Rovenă, ale căror caractere sunt diferențiate de tonul și efectele care le domină în relațiile dintre ele.

Meditațiile lui E.A. Poe, în aparență raționale, se află mai mereu adâncite într-o sihlă sinuoasă izvorâtă din profunzimile congenitale ale unor potențe ascunse în locuri în care trăirea relaționează cu oniricul și cu extincția, ca generatoare ale irosirii umane. Presentimentul, imaginația, frica, trăirea viscerală, predispoziția abisală, prăbușirea și necesitatea interioară de irosire, relaționează firesc cu posibilitățile reflecțiilor raționale. E.A. Poe structurează obiectul de artă, însă, totodată, acționează și pentru dezagregarea acestuia. Pentru conștiința sa artistică, polivalența identificării și înțelegerii este o necesitate absolută, în scopul dezvăluirii tainei. În felul acesta E.A. Poe credea că suferința spirituală va fi mai mică. Fiindcă, cea ce provoacă mereu conștiința artistică, este taina pe care artistul creator voia s-o elucideze rațional, sau cu ajutorul consensului presimțirilor. E.A. Poe s-a dăruit acestei necesități cu toată conștiința sa artistică, apelând atât la mijloace de cunoaștere riguroasă, cât și la structuri intuitive fanteziste, față de care a rămas profund atașat.

În creația literară a lui E.A. Poe, emblematica își găsește menirea datorită faptului că poate fi analizată din multiple perspective: spirituală, existențială, vitalistă, idealistă, reflexivă etc. De aceea, consecințele dispersate ale scrierilor sale iau naștere din posibilitatea reală de cuprindere a lor în circuitul creației literare a semnificațiilor complexe care, adesea, au în vedere un spațiu existențial ce transcende însușirile omenești, devenind necesare și, totodată, angoasante, validând, astfel, și atributul lor surprinzător. De aceea, în orice creație literară a scriitorului se găsește tănuuit un înțeles adevărat. Însă, trecând peste plăsmuirile autorului, neantice și emoționante pentru conștiința umană, creațiile sale artistice își reliefează propriile

profunzimi, propriile izvoare, sub măștile consecutive ale comunicării expresive, unde se găsesc asemănări durabile ale întâmplărilor povestite, cu particularitățile exprimării lirice sau epice.

La E.A. Poe creația artistică se autorevelează pentru că este concordantă cu reflectarea, adevăratul înțeles al creației fiind dat de evoluția narațiunii, ci nu de finalitatea conținutului ei, narațiunea angajând și perspectiva contradictorie a unei ipotetice existențe aflată dincolo de limitele prezentului, și care ar putea avea un potențial superior celei contemporane cu autorul. Realizarea unei altitudini maxime a dinamismului expresiv, care se concretizează într-o exprimare metamorfozată, are în antecedentă o structură existențială calamitată, sugerată, adesea, printr-un eșec însoțit de o semnificație profundă care relaționează convingător cu rostirea providențială.

*

Analizând câteva dintre prozele lui E.A. Poe vom constata că în „Hruba și pendulul” autorul era convins de existența, în viața unui om, a unor momente când, fiind în stare de iraționalitate, totuși, în el mai rezistă ceva trăind: spiritul. Acesta există pentru sine într-o profunzime necalificabilă. Obscuritatea în care omul a căzut pradă este marcată de scânteia cugetului acestuia, fără ca făptura lui să fie în stare a se autorevela ca într-o deșteptare la viață. Nimic din spiritul individului în cauză nu este risipit sau redobândit, spiritul fiind prin sine în miezul recunoașterilor echivoce ale individului. Făptura celui cuprins de beznă pare să fie detașată de orice existență, dar nu și de spiritul său, ea locuind în propria sa ființialitate în mijlocul unor afectivități aureolate de mișcări ale cugetului: „Cu totul pe neașteptate, sufletul meu a avut din nou parte de sunet și mișcare; de zvâcnirea năvalnică a inimii și de tictacul ei în auz. Apoi, un repaos, în care totul e alb. Și iarăși sunetul, și pipăitul și mișcarea se întorc dimpreună cu un fel de

zbârnâit dureros, ce-mi străbate tot corpul. Apoi, conștiința, ea singură, dar fără gândire, conștiința că sunt în viață, se ivi pentru un răstimp care se prelungi multă vreme. Apoi, ca un fulger, gândirea, și o spaimă cumplită, și trudnica stăruință de a înțelege adevărata mea stare” („Hruba și pendulul”).

Aflat într-o raționalitate dezgustătoare și în posibilitatea de a nu mai putea exista, spiritul ființează ca o existență a unei rațiuni onirice numai prin faptul că el e în stare să cugete această stare a lui. Însă, spiritul, ca rațiune onirică, este gata în orice moment să se rupă de oniric. În acest moment, de detașare de oniric, se naște meditația (inclusiv cea artistică) fiind un moment originar și, totodată, ultim, când ea se identifică pe sine, desprinzându-se de echivocul în care a locuit. Tinzând către zicere creatoare, meditația își va anula beznirea printr-o ultimă și devastatoare identificare a acesteia, redevenind la ființialitatea de dinainte de echivoc oniric al spiritului. În zona sensibilă a presimțirii neașteptate se va crea prilejul ca reprezentarea realității să fie statornicită chiar de/și în spiritul care o va locui. Însă, tocmai reprezentarea realității e tot ceea ce rămâne ca o idee nesesizabilă a timpului din zona ieșirii din starea onirică. E vorba de ceea ce, în planul procesului creației artistice, apar în mod manifest: relațiile dintre realitatea obiectivă și creatorul de artă, unde prezența creatorului de artă este dominantă.

Odată ieșit din starea de visare creativă, creatorul de artă își va recepta propriul vis doar la timpul care a fost, dând astfel o existență imaginară operei sale. Dar ieșirea din zona onirică poate avea o durată extrem de variabilă, durată în care creatorul de artă face un salt de la cugetarea onirică la spiritul trăirii reale. Cugetarea onirică dispune de un vast spațiu lăuntric populat cu reprezentări aflate în mișcare, reprezentări care se metamorfozează într-un spațiu reflectat în rațiune. Însă, spiritul trăirii reale ia forma unei reflecții ieșită din durată și polarizată în întregime pe spațiul și prilejul revenirii la realitatea concretă. Dar revenirea reflexivă este și înspăimântată, deoarece sunt trezite simțurile care receptează realitatea concretă, față de care

spiritul își manifestă atenția, a cărei forță, fiind impersonală, nu o pune în primejdie.

Întotdeauna conștiința trăirii realității se străduie să iasă din spațiul mediocru al înțelegerii informative către orizonturile clare ale perceperii multiple, chiar dacă asta înseamnă o trecere dintr-o spaimă în altă spaimă, fiindcă spaima necunoașterii e înlocuită întotdeauna cu spaima cunoașterii. Saltul de la înțelegerea prezentului la perceperea viitorului este echivalent cu saltul de la înțelegerea originii anterioare prezentului, la perceperea consecințelor acesteia, consecințe care hotărăsc atât esența actualității, cât și a viitorului. Amintirile, creând posibilitatea autocunoașterii, instituie și capacitatea de a afla cum va fi viitorul. Proza lui E.A. Poe e marcată profund de inspirații clar-văzătoare în care înțelegerea motivațiilor are drept scop iminent o finalitate sortită. „Hruba și pendulul” punând în evidență, cu claritate, înțelegerea trăirii existențiale a creatorului de artă în procesul ivirii operei de artă.

E.A. Poe a fost mereu impresionat, în scrierile sale, de spațiile restrânse și precis delimitate, a căror imperativitate deplină este reclamată de consecințele unor întâmplări solitare. În asemenea condiții, creația artistică realizată nu-și găsește realitatea decât în sine, acolo unde întreaga mișcare pulsatorie și conceptuală își găsește adevărata noimă aflată în miezul mutual dintre motivații și consecințe, realizându-se, astfel, o problematică narativă completă și indestructibilă, așa cum se întâmplă în povestirea „Prăbușirea casei Usher”, unde ambianța atmosferică, fără să se refere la materialitatea eterică, formează un spațiu sferic ce se oglindește în apa unui lac, spațiu cu care casa Usher coabitează adâncită în consistența ieșită din comun a vaporilor pe care chiar ea îi degajă într-o circumstanțialitate proprie de spațiu-timp, și în perpetuarea unui grup familial de care este locuită, perpetuare care este realizată în linie dreaptă. În felul acesta, absența materialității eterice se conjugă cu lipsa semnificațiilor arborelui familial. Grupul de rude care locuiește în casa Usher trăiește circumscris unui spațiu și a unui timp

care îi aparține în exclusivitate, spațiu și timp rupte de cele ale oamenilor din afară, spațiu și timp care se implică profund în soarta membrilor grupului familial care locuiesc într-o ambianță pe cât de protectoare, pe atât de reprezentativă pentru finalitatea sorții fiecăruia: „Anumite impresii privitoare la o înrăurire a cărei presupusă putere o tălmăcea prin expresii prea obscure ca să poată fi redată aici. Înraurire care, prin câteva ciudate amănunte în legătură cu înfăptuirea și materia acelui leagăn al familiei, dobândise, zicea el, în urma suferințelor îndurate, o stăpânire asupra minții sale, o stăpânire pe care fizicul acelor ziduri cenușii, al acelor turle și al întunecatului heleșteu ce oglindea întreaga zidire o răsfârșese încetul cu încetul asupra moralului întregii sale existențe”. De aceea, prăbușirea casei Usher în lacul ce o însoțea, nu are o motivație venită din afara ambianței, ci din mediul existenței sale, prin turbinarea vaporilor emanați de ea. Casa Usher se prăbușește, cu tot cu cei care o locuiesc, în ea însăși, înghițindu-și propriul său timp și spațiu, finalizând, în linie dreaptă, de la motivația existenței la efectul dispariției, perioada ființării sale ciclice. Aceasta fiind adevărata emblematică a întregii consecințe vizată de creația literară a lui E.A. Poe. Intenția scriitorului a fost întotdeauna aceea de a raporta întregul spiritual la totalul existențial ca, în final, să se ajungă la o absență dominantă. Pentru că, de fiecare dată, ne sugerează E.A. Poe, creația de artă există și dispare în ceața structurilor sale lăuntrice, locul în care ea prinde viață prin mișcarea pulsatorie conceptuală. Așadar, după evidențierea trăirii existențiale a creatorului de artă (în „Hruba și pendulul”) E.A. Poe ne reliefează în „Prăbușirea casei Usher” existența structurală conceptual-dramatică a operei de artă.

Însă, în povestirea „Îngropat de viu” nu mai are loc acțiunea prin care fondul unei reflexii conceptuale este anulat, pentru că în spațiul acesteia se naște un miez de emotivitate, într-un timp și într-o stare care sunt esențiale și bine precizate, excluzându-se acoperirea și ocrotirea de către rațiune a unei obscurități iluzorie. În povestirea mai sus amintită, este vorba

de un trup uman aflat într-o stare critică a existenței sale, dar care prinde din ce în ce mai multă viață, până se eliberează din dificultate. Toată grija acestuia este îndreptată către el însuși, care nu este o iluzie, ci o realitate concretă. Există o relație precis conturată între trupul aflat în stare critică și rațiunea care veghează asupra a ceea ce se întâmplă: „Suportarea cu indiferență a unei dureri surde. Nici o grijă, nici o speranță, nici un efort. Apoi, după un lung răstimp un țuiet în urechi /.../ apoi o perioadă de liniște plăcută ce pare să se eternizeze de-a lungul căreia sentimentele trezite la viață se luptă să se prefacă în gândire”. În spațiul eliberat de oniric prinde contur o gândire care nu știe nimic despre ceea ce s-a întâmplat, și nici despre ce ar putea să se întâmple, veghind exclusiv la ce se întâmplă în acel prezent, în ciuda faptului că încă nu a apărut cugetarea. Oniricul este substituit de o concretețe dinamică și singulară, o întoarcere la ființialitatea ce prinde contur în lipsa oricăror reprezentări, încât spiritul nu mai cuprinde nici un fel de realitate în timp și spațiu, ci se constituie într-un punct viu de legătură între locul și prezentul întâmplării în cauză.

E.A. Poe pune într-o evidență subtilă însușirea imperios specifică a sensibilității concrete a trăirii ființei. Și face lucrul acesta, nu prin promptitudinea ivirii afectivității elementare, ci prin apariția acesteia în mod bizar și agresiv, pentru că afectivitatea se prezintă, înainte de orice, ca deșteptare din exitus marcată ca originalitate fenomenală, ci nu ca o procreație. Așadar, în spațiul uniform al sensibilității concrete se impune tot mai mult un ego pus în relație cu ființialitatea sa neabsorbită și diversă, care nu-și asumă decât actualul. Deșteptarea spiritului are loc într-o dimensiune spațio-temporală unde făptura subiectivă, ce revine la realitatea trăirii, își face loc în ființialitatea concretă.

Dar deșteptarea senzorială determină trezirea reflecției în condiții de spaimă, indiferent de cauza ororii, pentru că revenirea la realitatea trăirii direcționează perceperea spre un singur fapt care interesează senzorialul, fapt pe care conștiința îl ia în primire cu o forță solicitantă care nu-i aparține. Pentru

că ea, percepând, devine un martor meditativ până când meditația se metamorfozează în reflecție, și aceasta în spaimă.

Acesta este spațiul animației lăuntrice a spiritului în care făptura își revine la realitatea trăirii în condiții de agitație. Pentru că, întotdeauna spaima este anterioară cauzei producerii ei. Cel înspăimântat nu este îngrozit, în deșteptarea sa, de condițiile în care se află, ci pentru că urmează să afle aceste condiții, frica manifestându-se mai întâi ca spaimă de a o reflecta. Aici, în procesul de reflectare urmat cu necesitate de consumatorul de artă (similarul făpturii care își revine la realitatea trăirii) ia naștere o stare existențială dominată de spaimă, stare asemănătoare cu cea a creatorului de artă aflat în zona relațiilor sale transfigurative cu realitatea concretă. Spaimă față de trecut, căruia îi cunoaște efectele, dar și spaima de viitorul necunoscut. În concepția artistică a lui E.A. Poe, spaima se împotrivesc senzorialului și oniricului prin puterea de a ființa în contextul în care se naște perceperea propriei trăiri și a realității actualității circumstanțelor trăirii, în condiții de târăgănare și repetare a revenirii la realitatea trăirii. Revenire în care are loc o împotrivire a celui în cauză față de trăirea lucidă, împotrivire care este anulată concomitent de necesitatea perceperii senzoriale a circumstanțelor actualității trăirii raportată la toată ființialitatea celui împlicat. A reflecta, înseamnă atât a recepta și a relaționa circumstanțele în care te afli și realitatea înconjurătoare, dar și a relaționa trăirea prezentă cu cea trecută și cea viitoare. În felul acesta, prospectarea vizionară a realității, chiar dacă suferă unele modificări, își menține, totuși, caracteristicile configurative, nucleative și marginale. Zona accesibilității raționale diferă esențial de zona emotivității senzoriale. Prima este marginală și e caracterizată de claritate, cea de-a doua e centrală și se prezintă ca fiind neclară. În povestirea sa, E.A. Poe narează cu dezinvoltură neajunsurile momentelor în care cel în cauză, trezindu-se, începe să reflecteze și să relaționeze starea actualității în care se află, cu zona și timpul ființării sale. La începutul deșteptării, reflectarea este irațională, spiritul e

încețoșat și se străduie să găsească elementele clarității: „Ieșind din somn (n.n., narează E.A. Poe) facultățile mentale, în general, și cu deosebire memoria, rămâneau într-o stare de cumplită vacuitate”, dar care erau predispuse să se lase oricând locuite de reflexivitate.

Iată că, după existența creatorului de artă („Hruba și pendulul”) și a operei de artă („Prăbușirea casei Usher”) E.A. Poe pune în problematica de constituire a operei de artă, și tensiunea existenței consumatorului de artă, ca participant activ la realizarea obiectului de artă, prin percepere, reflexivitate și interes insistent, („Îngropat de viu”), E.A. Poe previzionând, prin sugere, ceea ce cercetarea științifică aplicată la analiza artistică, avea să numească, un secol mai târziu, „fenomen artistic”, în care intră toate elementele componente ale procesului de realizare a creației artistice (realitatea concretă, creatorul de artă, opera de artă și consumatorul de artă, ultimul fiind considerat și valorizator de artă datorită feed-back-ului ce se realizează în cadrul sistemului „fenomen artistic”).

Textele literare ale lui E.A. Poe reliefează, fiecare în parte și toate la un loc, nu doar embleme, ci și numeroase sensuri strâns legate între ele, până la profunde interferări, producând, astfel, nesiguranțe mutuale, dar și posibilități de realizare a unor inedite înțelesuri. Astfel că, datorită împlinirii semnificative fundamentale, înțelesul colateral intră ca și component structural al scriiturii, contribuind la revigorarea acesteia prin însăși nesiguranța primită, ezitare care nu indică nici un sens cert, ci îndeamnă lectorul la contopirea sa cu textul, fără a detașa din acesta vreo semnificație, deși realizarea unor înțelesuri inedite joacă un rol principal și, totodată, rezervat în realitățile contradictorii cu incertitudinile sensurilor. Toată această amețitoare rostogolire a contradicției dintre incertitudinea sensurilor și realizarea unor înțelesuri inedite, face ca scriitura lui E.A. Poe să fie receptată cu dificultate de către cititor, cerând acestuia un grad superior de implicare. În povestirile sale, scriitorul dă întâietate ordinii circumstanțiale, intelectului și emotivității, în detrimentul anarhiei și confuziei,

ajungând până la a se opune chiar și egalitarismului colectiv, adesea echivoc.

Deși scrierile lui E.A. Poe erau dur atacate de către mulți dintre contemporanii săi, pentru nararea unor aspecte îngrozitoare ale trăirii umane, el s-a apărat cu înverșunare amintind în repetate rânduri că grozăviile din povestirile sale au la bază motivații ce locuiesc în profunzimile trăirilor sale spirituale deși, totodată, făcea trimitere și la experiența sa în acțiunea asupra spiritului oamenilor. Pentru E.A. Poe era foarte importantă delimitarea fermă între gândirea subconștientă a creatorului de artă care emite subiecte tiranizante și halucinante, și trăirea sa conștientă și implicatoare care determină reliefaarea și amplificarea creativ-scriitoricească a acestor subiecte. Idee care poate fi adoptată și în problematica receptării artei de către consumatorul de artă.

*

E.A. Poe nu caută în poezie reliefaarea adevărului, ci evidențierea estetică a eticii, fiindcă numai estetica instituie substanța artei. Adevărul este legat întotdeauna de rațiune, obligația ține de moralitate, și frumusețea de acțiunea spiritului. „Simțul frumosului este un instrument nemuritor, care sălășluiește profund în sufletul omului /.../ să atingem o parte din acea Frumusețe ale cărei elemente aparțin poate doar eternității”, („Principiul poetic”). E.A. Poe era convins că modelul optim al esteticii poetice emoționează și provoacă spiritul omului, atitudinea elegiacă fiind cea mai îndreptățită formă de manifestare a artei poetice. Poetul este împotriva restricțiilor impuse de realitatea materială a trăirii, fiind ferm convins că sensul estetic al vieții este moartea, concepție marcată în diferite forme în poemele „Corbul”, „Adormita”, „Ullalume” sau „Annabel Lee”, din care cităm: „Dar iubirea ne-a fost mai presus de iubirea/ Celor mai bătrâni decât noi, doi copii –/ Celor mai înțelepți decât noi, doi copii –/ Și nici îngerii de sus, din țării/ Nici demonii din funduri de ocean/ N-au să

poată vreodată visul meu despărți/ De-al frumoasei Annabel Lee”. Estetica din lirica lui E.A. Poe are o trăsătură bizară care, în bună măsură, trimite la spaima înmărmuritoare față de frumusețea feminină, care era considerată drept scop al admirației meditative.

Conștiința artistică a lui E.A. Poe se manifestă ca o destăinuire a unei neliniști esențiale a timpului său. Pentru că în actualitatea sa, poetul nu mai este în stare să-și înfăptuiască aspirațiile decât la timpul în care el a scris, și într-un spațiu imaginar, neputând să-și comunice realitatea trăită deoarece aceasta este necomunicabilă, și pentru că poetul a pătruns în adâncurile aducerilor aminte fără a mai lăsa cuiva posibilitatea de a-l mai găsi și a-l aduce în prezent, chiar dacă această posibilitate a revenirii neașteptate în actualitate, există. În ciuda faptului că spațiul aducerilor aminte este limitat, în schimb e deosebit de conștient, încât sensibilitatea poetului nu-i poate îndura constrângerile congruente, extenuante pentru existența sa. Astfel că, într-un sfârșit, meditația poetului devine apăsătoare, ceea ce face ca spațiul artistic-creativ să se dizolve datorită diminuării capacităților afective, cât și a negării celor venite din alte zone exterioare spiritului poetului. La E.A. Poe dizolvarea liricului este aproape neîndoielnică. Spațiul vegetativ din adâncul reflexiei, având o existență pleneră, este o jertfă plătită acestei profunzimi văduvită de izvorul indispensabil adaptării spiritului, pedepsit să suporte dizolvarea neplăcută a propriei sale trăiri, și obligat să simtă prăbușirea a tot ce i-a fost mai aproape de sentimente. Lirica lui E.A. Poe își dăruie, succesiv, toate structurile constitutive, împotriva voinței sale și în propria sa fire. Tot ceea ce era simțire s-a transformat într-o irealitate care nu conține decât ideea unui timp fără de întâmplări, și a unui spațiu lipsit de viață, ca în poemul „Ullalume”: „Spulberându-i neliniștea toată/ Tristețea-i pieri, ca un fum –/ Îndoiala-i pieri ca un fum –/ Când, spre capătu-aleii, deodată/ Un mormânt singuratic văzum/ Cu-o inscripție neagră de fum/ Și i-am spus: «E vreo vorbă săpată/ Pe mormântul din capăt de drum?»/ Mi-a răspuns: «Ullalume,

Ullalume/ Este dragostea ta Ullalume»”. Așadar, reflexia onirică din lirica lui E.A. Poe cunoaște extincția, dar nu și iraționalitatea, pentru că după prăbușirea oniricului continuă să existe o formă de reflectare fără conținut. Astfel că lipsa de conținut face ca spiritul să se blocheze în abisul de care este cuprins. Prin urmare, fie că este în stare onirică, fie în stare lucidă, conștiința va fi învăluită de o ambianță limitativă care îi va restrânge spațiul existențial. Deplina indiferență ori completa circumspecție ale conștiinței și ale sensibilității apar ca fiind forme prin care se apreciază neputința depășirii circumscrierii ambianței limitative. E.A. Poe a fost cel dintâi analist care a subliniat, chiar și cu mijloacele poetice, fundamentul mărginit al reflectării și imposibilitatea cuprinderii infinitului. Poetul urmărește tensiunea și delirul în artă numai în cazurile în care, prin ele, ajunge la o finalitate existențială.

Trăirea existențială a poetului se manifestă, de regulă, fie în direcția identificării prin perceperea și priceperea realității, fie în sensul conceptualizării etice a vieții concrete. Ambele sensuri sunt relaționate, în analiza literară, cu o acută necesitate a înglobării capacităților certe și cu învingerea propriilor circumscrieri. Activitatea creativ-literară a fost marcată în toate timpurile de cazuri impresionante de încercări în găsirea imperativității. Un asemenea caz este și E.A. Poe, un poet care și-a aflat statornicia trăirii în pătimi dramatice ca să poată atinge infinitul, prin congruența pregetată a mijloacelor, o mreajă vapoasă în ițele căreia poetul a vrut să prindă freamătul de dincolo de limitele trăirii. A vrut, a încercat, dar nici el nu a fost convins pe deplin că a reușit: „Geamul l-am deschis o clipă și, c-un foșnet grav de-aripă/ a intrat un Corb, străvechiul timpului stăpânitor/ N-a-ncercat vreo plecăciune de salut sau sfîiciune/ Ci făptura-i de tăciune și-a oprit, solemn, din zbor/ Chiar pe bustul albei Pallas – ca un Domn stăpânitor/ Sus, pe bust, se-opri din zbor /.../ «Tu, profet cu neagră pană, vraci, oracol, sau satană/ Sol al Beznei sau Gheenei, dacă ești iscoditor/ În noroasa mea ruină – spune-mi, spune-mi te

implor/ Este-n Galaad – găsi-voi un balsam alinător?)/ Spune Corbul: «Nevermore»” („Corbul”).

În scrierile poetice ale lui E.A. Poe se află o strânsă legătură între exprimarea obișnuită și valențele tănuite ale acesteia. Pentru a se realiza o corespondență relațională complexă și completă, exprimarea obișnuită năzuiește spre o coeziune îngrădită de utilitarism, apărându-se, în felul acesta, de propria sa energie evolutivă și creatoare, devenind imobilă. Însă, energia evolutiv-creatoare tinde să dizolve imobilitatea, afirmând cu putere realitatea viguroasă a exprimării obișnuite prin folosirea mijloacelor transfigurative ale lirismului. Când exprimarea obișnuită renunță la mijloacele lirismului, ea capătă o evidentă și invariabilă unicitate, cu atribuții bine precizate, fără ca cei ce o folosesc să dorească să afle ce se găsește în afara cadrului ei: „Luminile s-au stins, s-au stins/ Pe formele încă pulsând/ Un giulgiu, cortina, s-a desprins/ Și cade cu vuiet de vânt/ Și serafii, livizi, se ridică/ Și spun în cor –/ Tragedia jucată e «Omul»/ Eroul – «Viermele învingător»” („Viermele învingător”). Întotdeauna limbajul poetic se manifestă cu brutalitate față de exprimarea obișnuită separată de propria sa energie evolutiv-creatoare, poeticul ieșind aproape mereu învingător prin sporirea sensibilității până la starea de încântare, limbajul poetic beneficiind de un raționament propriu, urmat cu credință de poet, a cărui justificare se găsește în penetrarea exprimării în toate direcțiile posibile. La E.A. Poe rareori exprimarea poetică e relaționată cu exprimarea comună. Aceasta din urmă este considerată de poet ca fiind molipsitoare: „La miezul nopții una/ Cu obrazul voalat/ (Dintre toate, ea e luna/ Strălucind cu-adevărat)/ Venind – mai jos – mai jos –/ Centrul, pe un pisc stâncos/ Și-l fixează cu știință –/ Larga sa circumferință/ Zvârcolind-o, draperie/ Peste sate și câmpie/ De-aici și până-n zări –/ Peste codri – peste mări” („Țara zânelor”). De aceea, de cele mai multe ori, exprimarea poetică a lui E.A. Poe se separă de tot ce o împrejmuiește, poetul îngrijorându-se până la repulsie de neorânduiala produsă de el însuși, fapt ce îl obligă să-și restrângă legăturile cu

îngrădirile expresive la un volum minimal de componente, și într-o zonă limitativă, în care animația ajunge la extaz prin vibrațiile pe care exprimarea însăși le produce, animație care seamănă cu haosul din exprimarea comună (în comparație cu viziunea exprimării poetice) ceea ce face ca separarea exprimării poetice de cea comună să fie doar, în parte, aparentă, în ambele exprimări acționând aceeași cauză modificatoare ca o subliniere dinamică ce nu tăinuie nimic fundamental.

Din punctul de vedere al exprimării comune, exprimarea lirică este o plăsmuire minoră care atrage atenția doar prin potențe ornamentale. Însă, când în exprimarea comună se produce o diminuare a rânduierilor, inactive în consecvența lor, și i se permite exprimării lirice ineditul și autenticul, atunci apar, ca efect, alcătuirii expresive amplificate, cu consecințe determinante supra spațiului cultural în cauză, evidențiindu-se faptul că liricul acționează ca o putere de nestăpânit, dacă rostul lui nu este luat în seamă.

În poeziile lui E.A. Poe, reprezentarea poetică nu este neapărat doar supusă vederii, ci ea este și auzită și, mai ales, este marcată de factorul psihologic. De aceea, un aspect component derizoriu poate constitui o metaforă principală, sau un simbol notabil, așa cum este legătura directă dintre aspectul muzical al versurilor lui E.A. Poe, și înțelesul literar al acestora, sonoritatea constituindu-se într-o circumstanță anticipativă indispensabilă perceperii literare. Aspectul muzical se face simțit, ca structurare a ansamblului de foneme al stilului poetului, constituindu-se ca parte solidară a consecințelor estetice. De remarcat este faptul că în poezia lui E.A. Poe, melodicitatea exprimării poetice este cu totul altceva decât muzică, melodia exprimării conturându-se ca efect al unei organizări distincte ale categoriilor de sunete rostite, categorii din care, în mod evident, sunt eliminate consoanele în favoarea consecințelor ritmului. De exemplu, în poezia „Clopotele”, unde sunt configurate sunuri muzicale clare, totuși, rezultatul rezonanței unui agent muzical, ori a unei sonorități puternic

amplificată a clopotelor, este reliefat cu procedee de redare comune. Însă, ideea sonorității versurilor lui E.A. Poe trebuie să fie privită în contextul sensului literar al acestora: „Urlă-n clopote un imn!/ Pieptu-i crește, țopăind/ Bate-un ritm, ritm, ritm/ Bate-un tainic, Runic ritm/ Clopotele-nnebunind/ Prăvălind/ Bate-un ritm, ritm, ritm/ Bate-un straniu, Runic ritm/ Clopote se zbat, oftând” („Clopotele”). Dacă în proză E.A. Poe sugera existența componentelor procesului de creație artistică prin mișcările calitativ-existențiale din interiorul lor, care le dau o nominalitate viabilă, în poezie, el configurează o structură de valori estetice a mișcărilor calitativ-afective care manifestă viabilitatea operei de artă poetică. Adică, pune în evidență poezia poeziei, așa cum, după mai bine de un secol, marele poet român, Nichita Stănescu, își gândea cu o altfel de deschidere către cunoaștere, propria sa creație poetică.

E.A. Poe adună în creația sa poetică precizia reflectării realității cu presentimentul mistic. Structura raționamentului său, coerența clară și conștiința trează, sintetizează intențiile poetului în alcătuirile sale de mare profunzime lirică în concordanță cu diferitele prescripții estetice, retorice, dar utilizate cu abilitate. Însă, privind lucrurile cu obiectivitate, acest sistem rațional și coerent al poetului nu e decât o alcătuire miraculoasă, conținutul real al trăirii fiind substanțial afectiv, E.A. Poe având în atenție atât forme exacte și strălucitoare, cât și unghere întunecoase și năluciri de forme. Poetul chiar a crezut în glasul tăcerilor și în interogarea misterelor de la care uneori a primit răspunsuri, alteori rămânând dezamăgit. Cu toate acestea, el a știut să structureze, într-o concepție unitară, oniricul, năzuința și creativitatea, mergând atât pe drumul inexprimabilului, cât și pe calea însușirilor valorice calculabile, ambele sensuri fiind puse în slujba cunoașterii artistice.



FRANZ KAFKA

(1883-1924)

INTRODUCERE ÎN FENOMENOLOGIA KAFKIANĂ

Opera lui Franz Kafka, situată în afara direcțiilor artistice obișnuite din timpul vieții celebrului scriitor, se postează într-o formulă bizară în raport cu modelele, curente, manierele concomitente epocii, încât a devenit o reprezentare revelatoare a vremii, purtătoare de drapel particular și definitoriu al manifestărilor de înnoire artistică.

Prin spiritul kafkian al artei se dă credit ideii unei existențe fantasmagorice și, totodată, adevărată, aberante și, concomitent, înspăimântătoare, realitate unde ființa umană trăiește o neliniște necurmată, simțindu-se dezrădăcinată și eșuată într-o societate apăsătoare de uzanțe care nu au nici un sens etic sau estetic. Aceasta nu înseamnă că opera lui Franz Kafka poate fi redusă doar la o anume formă estimativă de manifestare spirituală, chiar dacă este, în egală măsură,

eficientă dar și confuză, fapt ce dovedește că opera lui Franz Kafka ființează ca o cauză originară ce își caută în permanență o definire transparentă.

Chiar dacă neobișnuitele reprezentări, structurate într-o manieră inedită, exprimă o oglindire a unor tensiuni particulare catastrofale, totuși, manifestul kafkian necesită o atracție fundamentală pentru atributele sale fenomenologice, evenimențiale și circumstanțiale ciudate, fiind transfigurate în conotații imaginate de o gândire profetică în stare să contureze, în reprezentări definite, contexte ale existenței universal recunoscute.

Evenimentele stranii marcate de Franz Kafka revendică dreptul de a fi, în cele din urmă, proiecții emblematice ori conotații adaptate ale existenței concrete care vizează oricare caz particular, chiar dacă adaptării îi lipsește în bună parte transparența și specificitatea. Cu toate acestea, oricare prezent temporal își asumă în mare măsură tematica ficțională a lui Franz Kafka, tematică ce conturează, fatalmente, circumstanțele existenței umane într-o mișcare confuză. Atât universul plăsmuirilor, cât și ceea ce concordă cu acesta în trăirea umană concretă, cuprind, deopotrivă, contradicțiile definitorii și statornice ale determinărilor existenței lumii.

Personajele lui Franz Kafka sunt, de fapt, circumstanțe care întregesc tipologic o singură figură ce se mișcă, însingurată, într-o organizare existențială dezrădăcinată. Organizare care vizează materialitatea existenței trecută în obiectele și evenimentele cu care personajul tipologic se combină până la absurditatea confuziei și pierderii propriei identități ființatoare. Combinație care pune în problemă absența unității logice a existenței umane, precum și dramatismul neputinței individului-personaj de a se identifica pe sine și realitatea în care trăiește, ori de a abandona posibilitatea regăsirii sale și înțelegerii lumii în care există. Imposibilitatea relaționării prin limbaj, izolarea, peregrinarea prin confuzia noimelor, bizara mobilitate a lucrurilor, manifestarea lor inițiativă și abuziv-torturantă dincolo de

menirea existenței lor, pierderea identității și intrarea într-un activism mecanicist, sunt aspecte ale problematicii care se repetă permanent atât în temporalitatea realității concrete, cât și în conceptele fanteziste ale lui Franz Kafka, precum într-o fuziune totalizatoare.

Cum, în cea mai mare parte, fantasmele lui Franz Kafka au similitudini în existența concretă a lumii, sugerând în fond un spațiu existențial silnic, înseamnă că ele au și un atribut previzionabil. Însă, importanța profețiilor prozatorului constă în faptul că ele nu sunt reduționiste, nu se limitează la un anumit timp sau spațiu al realității sociale, ci se repercutează ca imagine semnificativă de excepție, peste toată evoluția social-umană a lumii, scriitorul de geniu având luciditatea și responsabilitatea de a înfățișa spiritul permanent neliniștit ce se manifestă în existența lumii.

Plimbându-și dureros gândurile între incertitudini și deplinătatea sa creatoare, între sentimentul încrederii în sine și în opera sa, și hotărârea fermă de a-și arde manuscrisele, între izolare și încredere în comunitate, Franz Kafka își simte conștiința artistică destrămată dramatic și ireversibil în „bucăți” antagonice, ca mărturie a prezenței gândirii sale într-o deplinătate necesară, dar și ca dovadă a dorinței lui imperative de a concilia contrariile în aceeași deplinătate necesară.

Incertitudinea temporală și spațială a evenimentelor narate de prozator dă creației literare un caracter alegoric, întâmplările putând fi localizate într-o largă generalitate de timp și spațiu. Relațiile dintre Franz Kafka și teoria ființării se bazează pe analogie ci nu pe înrăurire reciprocă. Personajele din romanele scriitorului nu trăiesc la întâmplare, ci sunt angajate în cunoașterea directă a realității, participând la o înfăptuire care, în cele din urmă, aruncă personajele într-un spațiu dramatic dintre contradicții și cunoaștere, un spațiu al izolării și depersonalizării, o realitate închisă în sine, încât orice căutare e falimentară și zadarnică, făcând din existența umană o iluzie. Înțelegerea realității are în vedere atât aspecte metafizice, cât și obiective, asumându-și, însă, și un rol protector, circumstanțele

existențiale ale căutătorului fac din acesta o cărare deschisă către armonizarea laturilor aflate în antagonie, dând, astfel, artei, dreptul la autodepășire în condițiile în care umanitatea chiar resimte necesitatea existenței creatorului de artă. Ceea ce se află în cauza sensibilității dramatice a lui Franz Kafka, nu este o reprezentare a existenței umane desacralizate, ci o lume bântuită de contradicții pe care creatorul de artă se obligă să o reflecteze, înfățișările personajelor din scrierile lui Franz Kafka fiind oglindiri ficționale ale personajului real Franz Kafka.

Dacă maniera scriiturii lui Franz Kafka este naturală, sinceră, explicită, directă și expresivă, aspirând către o expunere riguroasă, lipsită de complicații lingvistice, lecturarea textelor, însă, impune opinia existenței unei exprimări codificate, în care simplitatea dobândește o cromatică bizară prezentă doar la fenomenele lipsite de conținut, și unde nefirescul transpare, în limpezimea investigării realiste, alături de ceea ce e obișnuit, în tendința fiecăruia dintre ele de a sugera lipsa circumscrierilor dintre contrarii, precum similaritatea fenomenelor neconcordante, eliberate din constrângerile imaginarului consimțit ca geneză a plăsmuirii condusă în esență de o raționalitate ireproșabilă. Ceea ce face ca cel ce intră în contact cu scriitura lui Franz Kafka, să urmărească în mod firesc identificări conceptuale care vizează fenomene, evenimente și personaje, identificări caracteristice soluționării misterelelor.

În lecturarea scrierilor lui Franz Kafka este necesar să avem în vedere o precizare ce se referă la procedeul construcției narative, care are o deosebită importanță problematică, și care evidențiază faptul că oricare istorisire se desfășoară în jurul unui personaj central situat într-o solitudine imperioasă și definitivă, personaj care intră în relație cu celelalte personaje în mod conjunctural și succesiv, și la limita din afară a evenimentelor. Personaj central caracterizat în toate povestirile ca fiind deschis, binevoitor, temerar, stăruitor, iubitor de semeni, dar întotdeauna răpus de ostilitățile trăirii, un personaj care își asigură, astfel, comuniunea lectorului în toate

metamorfozele existenței sale: bursuc, insectă, câine, șoarece, puncte, stâncă, mosor etc., păstrându-și însă caracterul logic-uman ce îl determină, în mod dureros, să încerce, zadarnic, să priceapă câte ceva din propriul destin plin de nesiguranță și spaimă. Acest personaj transfigurat și așezat în multiple ipostaze dramatice are multe asemănări cu cel ce l-a făurit prin scriere, mai ales în ceea ce privește trăirea tragică a propriei sale singurătăți, scriitura lui Franz Kafka fiind străbătută permanent și pretutindeni de o necesitate contradictorie, prezentă în concomitență cu absența sa din miezul narațiunilor sale, concomitență care vizează cu certitudine generalitatea existenței umane.

De regulă, tipologiile personajelor din operele lui Franz Kafka sunt rodul unor întâmplări cu totul deosebite care se petrec și sunt desprinse din banalitatea cotidiană: condamnări nemotivate, escapade nocturne dramatice, stări decepționale, locuri necunoscute, metamorfoze biologice și genetice.

Desigur că evenimentele trăite de Franz Kafka au potențat atracția sa către antagonism, către antinomiile definitorii ale trăirii umane, contradicții pe care scriitorul le-a suportat acut, atât în spirit cât și în sensibilitatea fiziologică, excedându-le printr-o intuiție concordant-generalizatoare ca semnificație supremă a riscului său intelectual. Legătura dintre semnificație și semnat este o certitudine limitativă pentru că asemănarea lor este presimțită, semnificația având un caracter complex, din polivalența contingențelor sale transpare și pluralitatea intuirii adevărului.

Este eronat să se creadă că imaginația conceptuală a lui Franz Kafka a fost influențată doar de necordialitatea relațiilor sale cu tatăl, deoarece acestea nu justifică decât în mică măsură fanteziile abstracte ale scriitorului, ele neputând să esențializeze și să releveze determinări psihanalitice profunde. Plăsmuirile lui Franz Kafka fiind structurate cu o minuțiozitate spirituală clară, relațiile prozatorului cu tatăl său neputând răspunde și corespunde preocupărilor responsabile ale romancierului, care aprecia că solitudinea sa este un viciu ce-i

anula dreptul, dar și obligația de a se include regulilor universal valabile ale ființialității. Însă, chiar dacă își blestema solitudinea, scriitorul urmărea statornicia într-o ființialitate reflexiv-intelectuală congruentă unei afectivități sacre și unei sperate apropieri de însușirile tănuite ale cosmosului.

La Franz Kafka, rostul creației artistice nu este acela de a exprima direct metafizicul așezat cu ipocrizie într-un sistem neadecvat lui. Adevărul artei romancierului diferă fundamental de adevărul realității concrete, chiar dacă se află în preajma acestuia, însă având puterea necesară de a nu se lăsa influențat de el. De aceea, de multe ori coordonata metafizică a scrierii lui Franz Kafka rămâne suspendată între sentimentul codificării limbajului artistic, care tănuie sensuri dramatice, și o realitate artistică pusă indirect și eludant în valoare, realitate care, de regulă, se lasă greu de valorizat în toată complexitatea sa, chiar și atunci când exprimarea artistică este clară, pentru că această realitate are în structura sa o serie de elemente compozite care stau încă tănuite, și care excită cercetarea fără a ajunge vreodată la capătul ei. În construcția estetică a artei lui Franz Kafka, sistemul alegoric rămâne în mare parte neactivat, pentru că este tulburat de antinomia scriiturii. Dacă emblematismul liric este accesibil și manifestă, logica circumscrisă scriiturii nu comunică un înțeles ferm, ceea ce face ca, de cele mai multe ori, antagonismele să rămână fără vreo soluție, datorită invalidării elucidării semnificațiilor puse în antiteză. Mișcările expresive ale lui Franz Kafka sunt foarte complicate, mijlocite și variabile, și au loc într-un spațiu confuz, arbitrar și antagonic.

La intrarea în textul literar-artistic al lui Franz Kafka, te întâmpină o ușă încuiată care dă de înțeles că în spatele ei se află un mesaj ce se cere relevat cu gravitate, mesaj structurat fie în denotații mediate, fie în alcătuirii emblematice imaginare în care se manifestă o existență fundamentală pusă sub semnul auxiliarului sau al enigmaticului și, uneori, chiar al simțămintelor consfințite, motivând astfel căutarea unui răspuns al creației într-o autoritate proeminentă, imună și

imuabilă. Căutarea unui alt spațiu de existență, complet diferit de cel în care el își trăiește prezența, este în primul rând dorința insului Franz Kafka, dorință care influențează decisiv opera sa. Tâlcul tănuit din creația scriitorului este o construcție alegorică statornicită într-o formă în care sensul colateral este neantizat, iar spațiul veracității este ocupat în întregime de tăgăduirea acestei forme.

Particularitatea misterioasă a narațiunilor lui Franz Kafka este atestată de înfățișarea obiectivității prezentată ca existență reală, ci nu teoretizată, dar rămânând, totuși, inexplicabilă în raporturile sale cu insul supus limitelor înțelegerii.

Tehnica narativă a lui Franz Kafka crează o realitate iluzorie într-un spațiu transparent care îngăduie prezumția unei nelimitate mixturi de idei, fondul de referință fiind, însă, întotdeauna problematica creației artistice, creație ce-și are reprezentarea distinctivă în chiar fondul ei constitutiv. Reprezentare ce își reclamă permanent gnosa și rațiunea existenței sale, dar și imperativele ce-i conturează atât tensiunea cât și utopia. În profunzimea gândirii artistice a lui Franz Kafka a stat mereu preocuparea reflectării complexității creației literare pe tot parcursul feedback-ului ei artistic. Partea interogativă a preocupării vizează existența, în structura reflectării, a unei valori sugestive specifice. Aspectul utopic, însă, presupune o valoare sugestivă complexă și complicată.

Analizând structura tematică a narațiunilor prozatorului, într-un spațiu existențial, aflăm că eforturile sale se manifestă în direcția clarificării realității concrete în care omul, ca individ, este supus nepăsării, individ-scop apărut atât din rațiunea manifestă, cât și din starea spiritual-speculativă care așează existența omului în limite mitologice ce nu se supun nici unei noțiuni.

Pătrunderea în mecanismul gândirii artistice a lui Franz Kafka se poate realiza numai prin folosirea instrumentelor mijlocite de artist ca negare a negației, negatoare a afirmației, instrumente dominate de relații antinomice unde dramaticul e așezat într-un spațiu firesc în care coexistă, manifest, și

aberantul susținut de argumente violent-imperative în raționalitatea sa.

În planul relațiilor comunicative, scriitura lui Franz Kafka este calificată ca fiind aberantă pentru cei care o receptează conform canoanelor relaționale obișnuite. Cu toate acestea, ca și alte modalități de exprimare, scriitura romancierului revelează o reprezentare a existenței cu ajutorul procedeelelor moderne, chiar dacă semnificația ei este ambiguă, sau anulată, fără să constrângă, însă, principiile exprimării normale. De aceea, în scriitura prozatorului se profilează două planuri antagonice: unul al exprimării sugestive, și altul al structurării moderne a fanteziei scriiturii ca narațiune. Însuși scriitorul este surprins de acest aspect conflictual al scriiturii sale, scriitură care-și anulează comunicarea datorită absenței unei destinații apriorice, a unei legitimări absolute, tainice.

Organizarea scriiturii lui Franz Kafka obligă cititorul avizat să caute în ea variate înțelesuri emblematice, coincidente și antagonice, în stare să reliefeze semnificații cărora antinomia le crează o înfățișare eventuală, dând, astfel, textului, o perspectivă constructivă plurisemantică în stare să înfăptuiască o densitate artistică remarcabilă, în care decodificarea unui înțeles pune în valoare o multitudine de alte înțelesuri, fenomenul amplificându-se fără sfârșit, chiar dacă el, fenomenul, este supus unei tendințe de rezumare a dimensiunii dinamicii emotive a scriiturii, până la punerea în concordanță a unei maxime reduceri a „masei” lexicale, cu o amplificare maximă a „masei” de semnificații. Scriitura lui Franz Kafka este un spațiu artistic ideal, în care se confruntă latura difuză, cu cea plurisemantică, întâietatea și înfrângerea fiind asumate pe rând, și în mod nedecis. De aceea, scriitorul nu angajează masca dezolării interogației lipsită de soluție, ci aduce la rampă trăsătura alegorică a interogării, care atrage mai multe rezolvări, fiecare dintre ele putând fi cea necesară. Dincolo de realitatea emotivității, exprimarea artistică are un rol simpatetic, ci nu de similaritate, chiar dacă avizarea noimelor pe plaja contradicțiilor poate însemna o acțiune subiectiv-

riscantă. La Franz Kafka, echivocul este o formă de exprimare proximală a meditației, a cărei cerință primordială este determinarea, cu toate că antagonismul dintre emblematic și scriitura sa nu se va sfârși niciodată, antagonism care pendulează între înalt și adânc, ca un vultur purtat de curenții de aer ce vin dinspre nordul existenței concrete.

Scrierile lui Franz Kafka reflectă o lume labirintică în care individul se află într-o permanentă rătăcire, supus unor infernale torturi, fără să poată identifica speranța ieșirii la liman, și adâncindu-se continuu în disperare și epuizare. Chiar dacă scriitorul, prin problematica abordată, este socotit ca fiind dominat de nevroze creative, aceasta nu-i justifică în nici un fel opera, deoarece romancierul depășește limitele înregistrării cronologiei unei circumstanțe maladive, și ia în stăpânire un model ideal, sau un tip de personaj particular, introducându-le într-o problematică traumatic-nevrotică.

Atmosfera kafkiană beneficiază de o structurare particulară, care o face recunoscută în existența reală din oricare parte a lumii, recunoaștere care, uneori, nu are nici un fel de însemnătate. Ceea ce putem pune într-o paralelă justificativă, este lumea narată de scriitor, cu propria noastră trăire, cu lumea reală pe care o trăim și o medităm în relație cu sensibilitatea noastră afectivă, comparație în care nota de autenticitate este substituită cu calitatea estetică, pentru că stilul kafkian face ca similitudinea dintre real și artistic să fie expresivă, chiar dacă autorul, într-o scrisoare adresată editorului său, Kurt Wolff, își manifesta rezerva în legătură cu editarea operei sale, pe care el o considera „simple mângăleli... mărturii personale despre singurătate și despre propriile slăbiciuni omenești”, cerând ca după trecerea sa în neființă, manuscrisele sale să fie distruse.

Făcând parte din grupul marilor creatori de literatură din secolul XX, Franz Kafka a reflectat, prin scrisul său, haosul existențial al timpului ce l-a trăit, aducând în discuție o problematică foarte complexă care însumează aspecte principale și principiale istorice, sociale, psihice

comportamentale etc., devenind, astfel, un artist reprezentativ pentru toate timpurile, influențând semnificativ creația românească de pe toate meridianele lumii.

„PROCESUL”, ÎN DUBLĂ INTERPRETARE: MORAL-JURIDICĂ ȘI CREATIV-LITERARĂ

Ori de câte ori ai reciti „Procesul” lui Franz Kafka vei simți că intri într-o atmosferă densă, frapantă, care te învăluie într-o stranie magie ce te jertfește pe crucea unei ironii misterioase, într-o cuprindere instabilă ce își modifică în fiecare clipă dimensiunea, consistența și forma, dominată de o agoră faimoasă, statornicită într-o structură dezgustătoare, locuită de ciudate figuri bânuite de o moralitate pe cât de confuză, pe atât de formalistă, figuri ce-și însușesc, infracțional, conformități intendent.

„Procesul”, ca scriitură ce și-a căpătat o aureolă neobișnuită, se concentrează într-o circumstanță narativă, exclusivă, miraculozitatea semnificațiilor textului dând posibilitatea multiplicării și variabilității analizei logic-simbolizatoare. Construcția spiritual-fantezistă a creației lui Franz Kafka justifică imposibilitatea contingenței, însăși opera devenind o incontingență ce nu poate fi justificată, dar care se vrea relaționată printr-un automatism al elucidării.

Scoțând la vedere sistemul conceptual al textualizării din temeinicia tănuită în operă, autorul și-a reflectat, într-o permanentă intenționalitate, propria sa fire. Spre deosebire de emblematic, unde, între text și reflecția referențială la acesta, se așează un spațiu ideatic, în structura românească produsă de

Franz Kafka, semnificația și scrierea ocupă un spațiu comun în care planurile acestora se identifică într-o unitate constructivă antagonică în care opera de artă se proiectează permanent, recunoscându-se, comunicându-se și evocându-se statornic.

Problematica „Procesului” se constituie în limitele extinse ale eresului nemotivat și, totodată, fără de greșeală. Păcatul pentru care personajul principal al romanului, Josef K., este pedepsit, se află învăluit într-o enigmă care, în mod logic, stă ascunsă în timpul revolut al vinovatului, timp care lipsește cu desăvârșire din narațiune: Josef K. este întemnițat fără a i se comunica motivul. Justițiarii exclud posibilitatea ca infracțiunea ce motivează arestarea să se afle în trecutul biografic al învinuitului. Este luat în calcul doar viitorul acestuia, față de care justiția trebuie să acționeze anticipativ, viitor în care Josef K. este socotit ca un potențial infractor. Problematica romanului se structurează pe un proces absurd al unui timp așteptat din perspectiva unui posibil delict.

Narațiunea din „Procesul” pune în problemă doar ceea ce acuză din afară starea inculpatului, fără a aduce în discuție și trăirea spirituală din interiorul acestuia, acuzație care nu are în vedere o abatere din trecutul învinuitului, ci vizează o posibilă vină ce se ascunde în viitorul acestuia. Viitor ce este adus, cu tot cu vina acuzatului, în instanța prezentului, pentru că așa inspiră regula, care consideră că probabila infracțiune prinde contur în posibilitate doar numai prin înfăptuirea întemnițării celui vizat, ca rațiune profilactică ce circumscrie itinerariul spre virtuala vinovăție care, chiar dacă nu este transpusă în faptă, ea rămâne tot vinovăție și, ca atare, trebuie sancționată conform unor norme platonice, excluse din sfera perceperii, și aruncate în spațiul unei imperativități pragmatice depline, dar rudimentară în esență, o formă fără fond care se produce doar sintagmatic și numai în faptul sancționării motivată de neidentificarea normei de către acuzat.

O asemenea ipostază este reflectată de dialogul dintre pictorul Titorelli, un adevărat artist și în susținerea și manevrarea proceselor juridice, și personajul principal, Josef

K., învinuitul. Primul îi reliefează celui de al doilea trei aspecte posibile ale finalizării procesului: iertarea deplină a vinei; absolvirea iluzorie a culpei; trenarea la nesfârșit a procesului.

Translatând cazul în sfera creației artistice, unde are loc un proces de creație acceptat, convențional, similar celui juridic, vom constata că iertarea deplină corespunde, în plan artistic, cu ceea ce se numește o creație care-și are rațiunea stabilită cu claritate, fără a mai putea fi modificată vreodată. Însă, Titorelli, artist în „citirea” proceselor, știe că finalitatea iertării depline nu este posibilă: „...am urmărit, atât cât s-a putut, numeroase procese și, trebuie să vă mărturisesc, n-am văzut niciodată o achitare reală”. Aceasta se întâmplă pentru că, atât în plan juridic, dar și în planul creației artistice, procesul are o particularitate antagonică: Este determinat și, totodată, anulat de aceeași normă supusă influențelor.

Creația de artă poate avea un înțeles stabil și clar numai dacă ar fi finalizată în circumstanțe ideale concordante cu proiecția creatorului de artă asupra problematicii obiectului de artă. În realitate, procesul creației artistice este influențat de factori ce se află în afara voinței autorului, ceea ce face ca și receptarea creației artistice să difere, în mod frapant, de la un receptor la altul. Rațiunea definitiv-stabilă se poate găsi numai la o construcție literară legendară, unde înțelesul solitar e în stare să ne izoleze de scriitură, construcție care nu are nici o tangență cu creația artistică.

Cum iertarea definitivă într-un proces juridic nu o poate înfăptui decât o instanță absolută, translatând în cazul procesului creației artistice, se identifică o noimă metafizică în raport cu care se organizează, treptat și definitiv, emblematicul. Însă, această identificare este, de regulă, ocolită, pentru ca scriitura să nu fie desființată, iar elementele incidentale să poată să-și continue rolul în cadrul textului.

Limitarea unei creații artistice doar la o emblemă, duce la scoaterea ei din circuitul artistic, fiindcă valoarea unei creații de artă constă și în disponibilitatea ei de a rezista la cât mai multe interpretări.

Absolvirea iluzorie a culpei întemeiază prelungirea procesului juridic și, ca asemănare, în creația artistică se conturează, ca ființare, „mișcarea” giratorie a textului, în sensuri neașteptate, intermitente, sensuri care cuprind atât scriitura cât și cronologia interpretărilor, precum și locul ocupat de acestea în contextul cultural general.

Un proces, juridic sau de creație artistică, dacă este recepționat periferic, poate avea imaginea unei acțiuni terminate definitiv, însă, interpretat din interiorul lui, imaginea e a unei acțiuni care continuă. Întotdeauna o interpretare irevocabilă a unei creații artistice, sau permanentizarea unui procedeu de realizare artistică, stau sub semnul ignoranței, pentru că orice proces de creație artistică generează în opera de artă o infinitate de posibilități interpretative și procedee artistice: „...când nimeni nu se mai așteaptă, un judecător oarecare privește cu mai multă atenție actul de acuzare, vede că nu și-a pierdut valabilitatea, și ordonă imediat arestarea”.

Este posibil ca un cititor avizat, având sub priviri o scriere deja ierarhizată, aparent, definitiv, să găsească în ea conexiuni obiective sau subiective care să producă semnificații noi, în stare să reintroducă opera într-o nouă „mișcare” artistic-interpretativă care să conțină și perspectiva propriei încetări, lăsând loc altei „mișcări” analitice. Întotdeauna, reluarea „mișcării” analitice este hotărâtă de însăși esența constitutivă a creației artistice, ca rezultat al unui proces de creație, dar și de caracterul procesului interpretativ: „În momentul achitării, judecătorii au și prevăzut cea de a doua arestare”. Procesul de creație sau procesul de interpretare își modifică desfășurarea în măsura în care înseși ipostazele lor își reformează structurile.

Distincția dintre absolvirea iluzorie a culpei și trenarea procesului juridic, este asemănătoare, în planul creației artistice, cu diferența dintre interpretarea definitivă a creației artistice, și posibilitatea reală a polivalenței interpretative (dinamice, izvoditoare de semnificații) din esența respectivei creații. Este un fel de punere în evidență a deosebirii dintre o structură interpretativă definitivă a creației de artă, și

organizarea internă a scriiturii sale, unde exprimarea artistică circulă pe la mai mulți creatori de artă fără a se stabiliza în textele acestora. Posibilitatea reluării interpretative a scriiturii, conduce la menținerea procesului creativ și al celui interpretativ al operei de artă, în stadiul primar.

Constrânsă de o perpetuă metamorfozare, creația artistică este permanent interesată de existența sa. Trenarea interpretativă reflectându-se în propria sa existență, se expune unui sfârșit prin sine și singular. Esența problematicei procesului de creație și al celui interpretativ este aceea ca, prin trenarea lor, să se zădărnicească atât interpretarea definitivă, cât și plurivalența și continuitatea interpretativă: „Cele două metode au în comun faptul că împiedică condamnarea inculpatului. – Dar ele împiedică și achitarea lui reală, spune K...”. Preocuparea instanței este aceea de a-l face pe acuzat să-și înțeleagă și să-și responsabilizeze culpa, ci nu să afle motivul învinuirii sale. De aceea, Josef K., neputând a fi în legătură directă cu viitorul său, se află mereu în afara cunoașterii vinei sale și a motivației acuzării, fapt ce-l face ca, în pragul săvârșirii execuției sale, să se îndoiască de existența tribunalului suprem. Prin acuzare, Josef K. devine un obiect pus la dispoziția celor care-l judecă, un obiect supus înjosirii și violențelor dure, provocându-i o înstrăinare de sine care-i modifică sistemul de a gândi și de a exista. Așa cum creația de artă, prin procesul de interpretare, se înstrăinează de autorul ei, modificându-și permanent structura existenței sale.

În „Procesul”, vina e speculativ-nonempirică, și se bazează pe absolutizarea legii, identificată cu ea însăși ca fiind scoasă din complexitatea conexională și contradictorie.

Fondul tematicii fenomenului procesual se structurează pe un antagonism persistent, având rolul de a cauționa dramatismul statornicit între iertarea deplină și sancționarea vinovăției, zădărniciind curmarea acțiunii, pe care o plasează irevocabil la una dintre cele două ipostaze, relevând, astfel, conceptul preocupării și dinamizării scriiturii perfecționiste care introduce în problemă mulțimea de semnificații,

modificându-le permanent, ca să le poată apoi înfăptui, realizându-se în felul acesta desfășurarea unei acțiuni. Acuzatul K. percepe incertitudinea caracteristică a acțiunii juridice la care este supus, și constată că în locul achitării, judecarea sa nu va avea sfârșit.

Construcția textuală a lui Franz Kafka se izolează de existența reală, pe care o viciază atât în atitudinea transparentă, cât și în cea ambiguă-contradictorie. Chiar dacă Josef K. este împins într-o realitate inconformă, el păstrează în comportamentul său o parte însemnată din existența conformistă, lăsându-se inclus sistemului social în care trăiește și, totodată, manifestându-și revolta împotriva acestuia, într-o funcționalitate repulsivă, unde orice relație afirmativă este anulată de același context care, în același timp, contestă anularea.

În „Procesul” are loc o dedublare a reprezentării, scrierea artistică incluzând concepția sa particulară conturată ca teorie a unui vetust înțeles emblematic, o scriere ce se reflectă pe sine ca literatură, reflexie pusă în relație fundamentală cu scriitura, în stare să se transforme ea însăși în perspectivă ce sintetizează totalitatea. Pe de altă parte, frânturile scriiturii se semnifică mutual, dând acesteia o imagine inovator-înnoitoare. Vinovăția rămâne necircumscrișă de o ordonare creatoare de valoare umană, fiindcă ea ca o consecință a participării la o înfăptuire polivalentă și continuă, inculparea lui K. constituind faptul includerii într-un sistem fără de sens, ce-l conceptualizează.

Scriitura lui Franz Kafka se autoproduce cu necesitate din chiar existența sa textuală, înfăptuirea povestirii evenimentelor situându-se în planul secund. Acest aspect dă romanului „Procesul” o dublă perspectivă pentru că, în același timp, se manifestă atât nararea unui proces, cât și procesul acelei narațiuni. Structura evenimentelor și faptelor, animația personajelor, circulația ideilor, manifestarea stărilor de spirit, sunt dominate de incidental într-un univers confuz, prin care scriitura se strecoară anevoios spre o conotație a înstrăinării, autosuprimându-se. O înstrăinare de normalitate prin

participarea conștientă a personajelor și a scriiturii la vinovăția generală, din labirintul căreia nu se întrevade vreun orizont de eliberare. De aceea nonsensul din „Procesul” se produce în punctul de întretăiere a două realități existențiale divergente, nonsens care are relații directe cu organizarea scriiturii, fiind izvorât din această scriitură, printr-o condiționare reciprocă. Antagonismul fiind cel care semnalează aberația, iar aceasta conturează în existența trăirii, drama conștiinței, cu ajutorul unui echivoc ce se autogenerează permanent în realitatea expresivă a scriiturii, sub formă de compromitere a comunicării.

În multe momente ale narațiunii este prezentă și polifonia burlescului ocult cu dramaticul concreteței, precum și a esenței tensiunii trăirii cu obișnuitul ilar, ambele polifonii fiind dirijate spre un context amuzant încât personajului i se anulează identitatea în același timp cu impunerea unei multiple conformități, mijloc stilistic prin care Franz Kafka își realizează scriitura suprimând sistemul sugestiv.

„COLONIA PENITENCIARĂ”, PROFEȚIA UNEI LUMI ÎNSTRĂINATĂ DE SINE

Fenomenologia scriiturii lui Franz Kafka impune mai întâi, în cazul analizei romanului „Colonia penitenciară”, o rezumare a conținutului tematic al narațiunii: Un cercetător ajunge pe teritoriul unei colonii penitenciare aflată pe o insulă, într-o zonă caniculară, unde este invitat de către comandantul închisorii să participe la punerea în aplicare a unei condamnări la moarte, care urma să fie înfăptuită de însuși judecătorul care a pronunțat condamnarea, astfel că judecătorul juca și rolul de

călău. Mecanismul cu care se îndeplinește execuția este o realizare a precedentului șef al coloniei, cu ajutorul căreia condamnatul este executat automat, într-un timp de tortură cu mult mai mare decât e necesar. Judecătorul-călău îi dă oaspetelui toate informațiile despre funcționarea mașinii de ucis, explicându-i și modul de executare a condamnatului, propunând vizitatorului să susțină, în fața noului comandant al coloniei, necesitatea folosirii mașinii sale ucigașe. Mâhnit de monstruozitatea procedului de execuție, precum și de felul de a se face justiție, cercetătorul respinge propunerea judecătorului-călău. Surprins de atitudinea oaspetelui, judecătorul-călău, într-o demonstrație macabră, se lasă el însuși manevrat de mașina pe care o adoră. Dar, în timpul manevrării, mecanismul se defectează, judecătorul-călău fiind executat fără „milă”, și într-un timp foarte scurt. Mașina era reglată să scrie cu niște ace, pe corpul condamnatului, textul legii care fusese încălcată. Dereglată, mașina a sfârtecat cu viteză trupul judecătorului-călău, spre bucuria celui ce fusese condamnat și care a scăpat de execuție, și în scârba vizitatorului, care părăsește colonia fără a voi să fie însoțit de careva din partea gazdei.

Acest sumar, oricât ar fi de conform narațiunii „Coloniei penitenciare”, nu poate reproduce cu fidelitate ideea cuprinsului povestirii, pentru că însuși conținutul acestuia are un caracter veridic, care nu suportă sintetizarea ca suprimare a sa. Fapt ce atenționează analistul în ce privește selectarea manierei și a instrumentelor de investigare critică reținute în studiul interogativ. Modalitate analitică ce-și însușește sarcina să așeze investigatorul în conținutul narațiuni și, sincron, în afara „materiei” acesteia, în scopul recompunerii ei, Franz Kafka manifestând o deosebită pricepere artistică în determinarea relațiilor directe dintre mișcarea interioară a narațiunii și dinamica elementelor exterioare ei.

Colonia penitenciară este un spațiu în care libertatea de exprimare este subordonată intoleranței ridicată la rangul de justiție și corectitudine, structurate într-o viziune contrafăcută

în spaimă și amenințare pentru existență, în general, și pentru viață, în special, intoleranță care se va autoanula în momentul în care nu-și va mai afla partizani, dar care își va face singură promisiuni de revenire în forță, marcantă fiind însemnarea de pe mormântul celui care a inventat mașina ucigașă: „Dăinuie profeția că, după un anumit număr de ani, comandantul va învia și va porni din această casă, în fruntea partizanilor săi, la recucerirea coloniei”. În consecință, chiar dacă intoleranța dispare, ea rămâne amenințătoare prin profeția ei. Singura speranță se referă la oaspete, ca element umanitar ce intervine din afara coloniei, dar și această speranță este relativă, fiind neputincioasă în condițiile dramatice ale existenței din cadrul coloniei.

Așadar, „Colonia penitenciară” pune în discuție denaturarea principiilor, a justiției, adevărului și corectitudinii, denaturare care împinge lumea spre o existență periferică, alienată și desperată, o lume care este gata să se prăbușească în sine, fiind, totodată, în stare să învie din propria sa cenușă.

Personajul principal al narațiunii este însăși Colonia penitenciară, ca spațiu al unei lumi în care se manifestă mai multe elemente distructiv-mutilante, dintre care cele mai reliefate sunt: Militarul de grad superior care este judecător și, totodată, gâde; oaspetele cercetător, ca element introdus din afară, ce dereglează într-un fel cursul evenimentelor din lumea propusă de autor; și mașina de torturat, ca principiu executiv care guvernează orbește lumea vizată. Lume, așezată într-o pustietate aridă, încât cel sacrificat pare un erou serafic, participant și înfăptuitor al unei ceremonii metafizice, chiar dacă narațiunea configurează emblematic o ideatică lirică, în pofida atributelor scriiturii (netransparență, antagonism, complicație) și în ciuda faptului că, totuși, textul narațiunii comunică un sens, chiar dacă este marginal. Franz Kafka înfăptuiește o stratagemă scriitoricească a construcției sugestive, dominată de o aspirație apriorică absolutizantă, afectiv-culpabilă pentru enigmatizarea textului.

Cea mai mare parte a narațiunii romanului este „consumată” cu descrierea făcută de către ofițerul judecător-călău, instalației ucigașe, descriere controlată de o atitudine simplă, coerentă, precisă și lipsită de emoții, chiar dacă „aparatul deosebit” sugerează din capul locului ideea că atât cadrul în care are loc execuția, cât și însăși execuția, sunt memorabile nu numai ca fond, dar și ca elucidare a lor. Din descriere se poate concluziona că ofițerul executor este edificat complet și admirativ asupra componentelor, funcționării și posibilităților inegalabile ale aparatului de torturat. Admirația ofițerului capătă dimensiunea unei echivalențe diabolice între mașină și ființa sa, ființă care se subordonează cerințelor mașinii.

Narațiunea îl implică, însă, și pe oaspete, care nu se entuziasmează să participe la execuția unui condamnat despre care nu știe, și nici nu vrea să știe ceva. Între atitudinea ofițerului-călău și cea a vizitatorului e o contradicție flagrantă: „Călătorul părea a fi acceptat doar din politețe invitația comandantului de a asista la execuția unui soldat”. Dar nu numai oaspetele coloniei își manifestă dezinteresul față de modul de execuție, ci și ceilalți locuitori ai coloniei, care refuză să participe la torturarea condamnatului. Chiar dacă ofițerul-călău depune toate eforturile pentru a-l convinge pe oaspete să-și dea consimțământul cu privire la mașina de torturat, rezultatul eforturilor sale este nul: vizitatorul este scârbit de ceea ce aude și vede.

Analizând narațiunea lui Franz Kafka, ne expunem unei duble interpretări: Fie de a nu găsi nici un sens, și să taxăm conținutul narațiunii ca fiind aberant, fie de a-i găsi un sens care să nu corespundă cu cel dat de către autor, și să eliminăm ambiguitatea prin reliefarea unor relații convingătoare dintre interpretare și narațiune, relații care să permită sensului narațiunii să rezulte din conținutul acesteia. Desigur că narațiunea lui Franz Kafka este structurată axiomatic pe absurditate. Colonia penitenciară, ca personaj principal, este chiar spațiul lumii reale în care se confruntă, într-o absurdă

întrecere, elemente antagonice, atât în organizarea esenței fiecăreia, cât și în sistematizarea relațiilor dintre ele. Unul dintre elementele antagonice ale acestei lumi absurde este ofițerul-judecător-călău, dar și servanul mașinii de torturat. Relațiile dintre mașina de torturat și servanul ei sunt scoase la iveală pe tot parcursul narațiunii. Însă, atât aceste relații, cât și expunerea ofițerului-călău cu privire la mașină, sunt structurate pe contradicții și aberații care creionează nu numai absurditatea esenței existenței lor, dar și nonsensul caracteristic acestei lumi numită „Colonia penitenciară”.

Dacă mașina ucigașă este, prin absurd, onorant evocată de către ofițerul judecător, care e și servanul ei, relațiile dintre condamnat și ofițerul-călău sunt structurate tot pe absurditate, prin faptul că ofițerul judecător îl consideră pe condamnat un obiect oarecare, lipsit de orice calitate caracteristică vieții, faptul acesta reieșind din motivarea vinovăției, când supușenia și apărarea instinctivă a învinutului sunt „transfigurate”, prin absurd, în încălcări ale legii.

Un alt element esențial existent în lumea „Coloniei penitenciare”, este exploratorul, venit din afară și pus în contradicție cu tot ce se află și se petrece în acel loc. Un element care, manifestându-și oroarea și refuzul de a accepta lumea ce i se relevă, este pus în fața neputinței de a schimba ceva. Și, totuși, doar numai faptul că el există, dă speranță că lumea coloniei penitenciare va suferi modificări care vor fi provocate chiar de către absurditățile și contradicțiile din interiorul ei, ceea ce dă speranței și zădărniceii o notă de relativitate. Defectarea mașinii de torturat (mașină considerată a fi perfectă), uciderea ofițerului-judecător-călău și servanul chiar de către mecanismul adorat, sunt câteva semne ale speranței care derivă din situațiile antagonice.

Tot relații absurde se statornicesc și între condamnat și instalația ucigașă, pe de-o parte, și între condamnat și oaspete, pe de altă parte. În primul caz absurditatea relațiilor decurge din confruntarea dintre mașina considerată o perfecțiune, și condamnat, apreciat a fi un obiect oarecare, lipsit de viață. În

cel de al doilea caz, absurdul impune oaspetelui o schimbare radicală de atitudine față de condamnat: Dacă la început îl compătimea, motivat de faptul că era pedepsit pe nedrept, în momentul când ofițerul-călău este sfâșiat de mașina pe care o adora, oaspetele vede pe fața condamnatului scăpat de pedeapsă o grimasă de bucurie, rictus care-l face pe vizitator să-l considere pe condamnat ca făcând parte din aceeași categorie coruptă și absurdă din care făcea parte și ofițerul judecător-călău.

Metoda structurării narațiunii din antinomii este evidentă și în prezentarea mașinii ucigașe atât ca un tot unitar, cât și ca segmente constitutive numite stereotipic, ceea ce determină dezinteresul locuitorilor din colonie pentru mecanismul de tortură construit de fostul comandant, invenție la care colaborase și ofițerul executor, ca cel mai devotat urmaș: „Noi, prietenii lui, am știut chiar în clipa în care a murit că /.../ succesorul nu va putea modifica nimic, chiar dacă ar avea în cap mii de planuri noi”. Acest fapt intră în contradicție cu realitatea, pentru că însuși noul comandant dezaprobă modul de execuție și mașina de torturat. Distonanțe majore se găsesc și între descrierea pățimașă a instalației de ucis, de către ofițerul-călău, și limba în care se face această descriere, limbă pe care aproape nimeni nu o înțelege. Însăși motivația existenței aparatului de tortură este contradictorie: Acuzatul este așezat sub o grapă care scrie cu niște ace de sticlă, pe corpul condamnatului, textul legii prin care vinovatul e pedepsit. În felul acesta cel supus torturii ar trebui să-și afle verdictul, citind textul scrijelat pe corpul său. Lucru imposibil de realizat, pentru că textul e compus din o mulțime de arabescuri cu neputință de înțeles chiar de către ofițerul judecător și executor, în pofida faptului că acesta era încântat de textul scris de mașină. Toate elementele mașinii (grapa cu ace, vata pe care era așezat condamnatul, apa care curge din ace, sticla din care sunt făcute acele, patul de tortură, călușul de protecție a limbii condamnatului) sunt realizate în scopul de a se putea citi textul legii scrijelat pe corpul vinovatului, text care, până la urmă,

rămâne ilizibil, rigoarea executării torturii constituind principiul diriguitor.

Nepotrivirea dintre învinuire și realitatea vinovăției este un alt aspect antagonic. Învinuirea vizează „nesupunerea și insulta la adresa superiorului”, chiar dacă în realitate cel învinuit „manifesta o asemenea supușenie de câine încât aveai impresia că-l poți lăsa să umble liber pe povârnișurile din jur și că, pentru a începe execuția, n-aveai decât să fluiери ca el să vină numaidecât”, fapt ce atestă că învinuirea este nemotivată. O contradicție izbitoare e și aceea dintre vestimentația groasă și sufocantă a ofițerului judecător-executor, și atmosfera toridă ce domina colonia, dar și cu activitatea epuizantă ce se desfășura în colonie. Pentru ofițer, uniforma reprezentând dragostea de „patrie”, de care nu se putea lipsi, „patrie” care, în condițiile coloniei, nu e decât o povară.

Divergențe evidente apar și între ofițerul judecător-executor și oaspetele său. Primul nu înțelege atitudinea interogativă al celui de al doilea, atitudine care vizează condamnarea vinovatului. Ofițerul judecător este nemulțumit de noul comandant al penitenciarului că nu și-a informat corect oaspetele, considerându-se a fi cel mai îndreptățit să explice „tipurile noastre de sentințe”, deoarece numai el e în posesia „schitelor făcute chiar de mâna fostului comandant”. Văzând condamnarea numai din perspectiva judecătorului, dar nu și din cea a acuzatului, ofițerul judecător crede în aberația că sentința e ușoară fiindcă pe trupul condamnatului grapa cu ace scrie doar „Cinstește-l pe superiorul tău”. Dar pe oaspete nu-l interesează cum erau uciși condamnații, și ce reprezenta fostul comandant pentru ofițerul judecător. El întreba de ce era condamnat la moarte un om care dovedise multă supunere, de ce condamnatul nu-și cunoaște pedeapsa și nu știe nici măcar că a fost condamnat, dar și de ce condamnatul nu a avut apărător. Sunt întrebări la care ofițerul judecător nu are decât răspunsuri evazive, absurde, acuzându-l pe oaspete de lipsă de înțelegere, dar neînțelegând, la rândul lui, revolta și scârba vizitatorului.

O esențială contradicție găsim și în conceptul după care învinuitul este judecat, considerându-se principial că „vina este mai presus de orice îndoială”, alte instrumente legislative, determinante și logice, nefiind cunoscute în colonie. Această formă de judecată vine în contradicție cu orice logică juridică ce are în vedere circumstanțele în care s-a produs vinovăția, precizarea vinei și mijloacele de apărare ale inculpatului. Până și vinovăția condamnatului este absurdă: Dându-i-se ordin să salute din oră în oră ușa căpitanului, într-o noapte, învinuitul, adormind, nu a mai executat ordinul, fapt pentru care este lovit cu bestialitate. Pentru că a îndrăznit să se apere, cel lovit este trimis în fața judecătorului care, fără a judeca, hotărăște pedeapsa cu moartea, pe care tot el se grăbește să o pună în aplicare pentru că, în concepția lui, doar vina și pedepsirea ei contează. Stupiditatea punerii în aplicare a pedepsei este că ofițerul judecător-executor crede că cel condamnat mai poate citi pe corpul său textul legii prin care a fost învinuit, deși este clar că acel text nu poate fi descifrat nici pe schițele model.

Absurdul face ca în colonia penitenciară viața să fie controlată și suspendată de către o mașină, sentimentele și suferințele oamenilor fiind subsidiare. Colonia este populată doar de lucruri ce-și asumă în mod absurd viabilul, în timp ce ființa umană este suprimată, tot în mod absurd, ca fiind un obiect oarecare. Degradarea conceptului de adevăr se manifestă în momentul când natura existenței omului a cunoscut deformări esențiale ce i-au schimbat în întregime înțelesul, împingând-o spre înstrăinarea de sine, unde dreptatea e o necunoscută și unde singurul principiu funcțional și dominant este eludarea ființei, mergându-se, în absurd, până la eliminarea prin sine a răului, ca ultimă instanță și consecință a unei finalități antagonice.

În raport cu firescul, nonsensul e o abatere care trebuie eludată cu necesitate pentru a nu ajunge în plasa aberațiilor ce fac parte din sfera utopiei. Ce e de făcut, însă, când însăși existența reală e doldora de stupidități: sărăcie, foamete, crime, ură etc., cărora este posibil să li se găsească justificări, dacă

relaționăm cuvântul cu fapta, inversându-se sensul și conținutul, într-un spațiu dialectic fenomenologic uluitor. Existența reală confirmă faptul că ființa umană, pusă între adevăr și eroare, tinde să se lase cucerită de vină, fără însă a-și asuma acest fapt al existenței sale, și recuzând aberația prin justificări destructive.

Natura umană este determinată de dimensiunea și calitatea perspectivei cunoașterii. Dacă această perspectivă se îngustează, insul rămâne arestat în sine, departe de orice revelație ce i-ar putea pune în lumină valoarea umană, iar spiritul său devine steril. În cazul „Coloniei penitenciare” a lui Franz Kafka, sfera justiției este limitată la uciderea condamnatului într-o atmosferă demonică dominată de un „adevăr” dictatorial, intolerant, galonat cu gradul de generalitate imperativă care distruge în jurul său tot ceea ce i se opune și care i-ar putea știrbi câtuși de puțin din iluzia măreției ce îl victimizează. „Colonia penitenciară” este o oglindă profetică a unei lumi antagonice, absurdă, degradată și tragică.

Valoarea etică-literară a scriiturii lui Franz Kafka este evidențiată de imuabilitatea și temeinicia formei sale narrative, prin care se relevă faptul că omul este o ființă inconsecventă, supusă unor polivalente virtualități, dezrădăcinarea de sine fiind extrem de variabilă și vulnerabilă în scop.

„CASTELUL” – DRAMA UNUI MECANISM SOCIAL VIU

Evenimentele dramatice trăite cu intensitate de Franz Kafka au lăsat urme adânci în structura psiho-tematică a creației sale literare, urme explicate de plăsmuirile existențiale

foarte expresive și de un inedit absolut, care așează scriitorul și opera sa în universalitate.

O torturantă preocupare a dat prozatorul curgerii timpului. În romanul „Castelul”, conexiunile și dimensiunile temporale și spațiale sunt dezarticulate ca într-un sistem halucinant, personajele neavând o înțelegere lucidă asupra duratelor și distanțelor. Resimțirea acestora, transfigurată și exprimată în imaginar, prinde noi configurații ce poartă în ele surprinzătoare semnificații. Astfel, așezarea rurală din „Castelul” se aseamănă izbitor de bine cu localitatea Wassek, de unde provine familia prozatorului, iar vechea clădire, față de care locuitorii Wassekului au încă o considerație deosebită, este asemănată cu ceea ce prozatorul menționează în roman a fi chiar Castelul. Numeroase alte fragmente ale existenței concrete, așezate în creația ficțională a lui Franz Kafka, evidențiază stări ale trăirii reale suprapuse cu cele ficționale din roman: justiția strâmbă și opresoare, ca și cumplitul formalism administrativ și social, se regăsesc și în creația literară a lui Franz Kafka.

Cu toate acestea, concepția artistic-profetică a autorului nu poate fi mărginită doar la simbolistica trăirilor stereotipe, chiar dacă scriitura, foarte clar și logic exprimată, manifestă o considerabilă rezistență la înțelegerea cuprinderii și generalității semnificațiilor lumii gândită de Franz Kafka.

Pentru a ne apropia cât mai mult de receptarea estetică a romanului „Castelul”, îi rezumăm conținutul: Într-o noapte geroasă, într-un sat străjuit de o clădire veche căreia locuitorii îi spuneau Castelul, își face apariția un străin, K., singur dar și însingurat, care nu-și motivează în nici un fel prezența în acea localitate, și nu are nici o ocupație. Un străin privit cu antipatie de către localnici, deși el intenționează să-și facă prieteni, să-și caute o preocupare și chiar să-și facă o familie. Încercările sale sunt, de fapt, căutări zădărnice de cărări împotmolite în zăpezi, noroaie, smârcuri, înșelându-i așteptările. Până la urmă, când este gata să primească îngăduința celor din jur, extenuat de atâta căutare, moare ca un ins care semnifică o ființă umană lipsită de resurse, de înțelegerea celorlalți, de apărare și de

libertate, chiar dacă ea aspiră, are dreptul și acționează în sensul dorinței de a avea toate acestea.

Castelul, care domină comunitatea, este imaginea spectrală a unui enorm mecanism viu, relațional-colectivist, care realizează și susține o funcționare formală, despotică, arbitrară și aberantă, a unei structuri sociale înstrăinate, în spatele căreia se ascunde o putere dominatoare și imperioasă. O putere ce manevrează întregul mecanism viu, dar dezorganizat, ciudat, dezgustător, apăsător, din care emană dispoziții aberante îndeplinite de angrenaje funcționărești cu chipuri și vicii omenești lipsite de amintiri, inerte, corupte, neputincioase, orgolioase și nefolositoare. În orânduiala spațiului ce-l ocupă, nimeni și nimic nu li se opune sub nici o formă. De aceea, apariția străinului K., cu neîncrederile și temerile lui interrogative, incomodează lașitatea generală. Intrusul K. are „curajul” să-și manifeste îndoielile asupra raporturilor dintre locuitorii satului și puterea oficială, dezvăluind metehnele și năravurile împuterniciților, consimțite pe deplin de către ceilalți, în virtutea unor temeuri majore, dar false. Pentru aceasta, veneticul K. își atrage antipatia tuturor, fiind considerat un personaj problematic.

În opera lui Franz Kafka este evidentă o structură ideatică ce e în stare să susțină o analogie omogenă între scriitură și opinia analizoare în condițiile în care cea de-a doua ia în considerație formația filozofică a autorului, biografia și înzestrarea harică nativă a acestuia, realitatea istorică evenimentțială și generalizoare a lumii trăite efectiv de prozator.

Opera lui Franz Kafka ne-a obișnuit cu prezența a numeroase reprezentări conținătoare de înțelesuri antagonice care nu pot fi armonizate, fapt ce impune o largă pluralitate explorativă care deschide în permanență noi orizonturi semnificativ-interpretative ce fac din „Castelul” o operă densă și orientată nu numai către simbolizare, ci și către propria scriitură ca obiect de analiză. Astfel, romanul se lasă abordat nu numai din direcția cercetării imperativului, ci și din sensul

imperativității cercetării. De aici decurge și necesitatea concomitenței explorării problematicei noimelor cu determinarea analogiilor dintre concept și narațiunea poematică, pentru a pune în evidență coeziunea dintre formă și conținut, relație care impune meticulozitatea estetică a exprimării autenticității prin narare, în pofida faptului că scriitura lui Franz Kafka include un obscur care captivează tocmai datorită opunerii la decodarea ei, decodare cerută de adaptarea scriiturii la o noțiune sau la o emblemă singulară.

Reprezentările din „Castelul” vizează nu doar sugestii asupra stărilor obtuze, ci afirmă și adevăruri universale. Astfel, ridiculizarea, ca stil, își are ca obiect atât birocrăția unui sistem social aberant, cât și tabloul unei rânduiei proeminente-universale. Locuitorii Castelului creează o reprezentare a unei existențe degradant-uniformizatoare, dar și întruparea unor puteri absconse și totodată proteguine și metamorfozice precum personajul Kamm. Antagonismele lumii lui Franz Kafka, cu dezacordurile ei ireversibile, accentuează atât o realitate concretă, cât și o concepție universal valabilă. De exemplu, activitatea funcționarilor din Castel, pare a avea o organizare ireproșabilă deși, privită din alt punct de vedere, această organizare pare a lipsi cu desăvârșire, creionând imaginea caricaturală și aberantă a unui univers lipsit de spirit, rațiune și sens, un univers kafkian desacralizat, cu o structură organizatorică explozivă, chiar dacă se poate percepe și o structură metafizică ce derivă dintr-o sensibilitate sacramentală pe care prozatorul o manifestă dincolo de intimitatea sa. Sensibilitate inexplicabilă, țesută într-o formă aberantă datorită agresivității existenței concrete care acționează fără nici o logică, producând o mulțime de antagonisme imposibil de înglobat într-o unitate. Efortul prozatorului constă în intuirea existenței concrete, bazată pe ansamblul confirmărilor practice, în afara unei motivații providențiale și a unui adevăr experimental absolut.

La Franz Kafka, limpezimea reprezentărilor stă într-un con de umbră, lăsând să iasă în evidență doar scriitura, fără

posibilitatea de a trece peste ea. Venind în contact cu ea, îi descoperi doar oglindirea în sine a propriei imagini, ca un obiect în mișcare, ce se împiedică de el însuși.

Construcția artistică a narațiunii din „Castelul” conține numeroase reprezentări aparente, introduse în agitația scriiturii pentru a li se obstrucționa semnificațiile. Enigmatica viețuire celestă din Castel este structurată, aberant, într-un sistem complicat de încăperi oficioase, ordonate într-o totală și stupidă lipsă de coerență, încăperi locuite de ființe care nu au o conformitate certă. Ce fundament existențial enigmatic are Castelul, în care doar Klamm se mișcă într-un cadru funcțional fals-providențial, a cărui prezență este imposibil de îndurat, dar și cu neputință de înlăturat? Într-un fel anume, armonia dintre existența fals-divină din Castel și cea profană a satului, este tulburată de predispoziția posibilității suplinirii reciproce, dar și de a deveni, alternativ, alogenă una celeilalte. Întotdeauna Klamm dialoghează cu ceilalți prin mesageri, deși cei din afara Castelului acționează în numele și în spiritul lui, uneori asemănându-l, metafizic, cu un vultur deși, în general, e considerat doar un locuitor obișnuit al Castelului, chiar dacă poate fi lesne analogat cu Sardini sau Sartini, inși care au aceleași specificități ca și el.

Apare, însă, și o terță existență care zdruncină cele două lumi, din Castel și din sat, existență care degajă starea de violență a cărei postură nu poate fi modificată în cadrul legăturilor dintre stăpânul absolut și supușii ca fiind obiecte de folosință. Potrivit criteriilor metafizicii această existență este incertă datorită unei ipostaze febrile, inconsecvente, un fel de inutilitate stânjenitoare care definește starea de agresivitate: „Nu sunteți din castel, nu sunteți din sat, nu sunteți nimic. Din păcate sunteți totuși ceva, și anume un străin, cineva care e suplinitor și-ți stă în cale peste tot, din cauza căruia ai tot soiul de belele”.

Acest „Altcineva”, nejustificat de vreun scop, îl descalifică pe Klamm, scoțându-l din zona providenței emblematice și aruncându-l pe plaja întâmplărilor nesemnificative ale scriiturii

kafkiene. Comunicările lui Klamm rămân permanent fără valoare pentru cei din afara Castelului, care aud în receptoarele telefoanelor doar sunete ce nu au nici un înțeles, iar mijloacele de transport ce vin dinspre Castel urmează un drum întortocheat, de neînțeles. De asemenea, toate documentele celor din afara Castelului, care trebuiesc supuse verificării celor din Castel, sunt distruse înainte de a fi examinate, consfințindu-se zădărnicia lor. Înșiși cei care îl suplinesc pe Klamm figurează doar ca niște indici sugestivi, constituind, totuși, centre nevralgice ale scriiturii, deși sunt, totodată, congruenți și nepotriviti: „Cum să vă deosebesc? Vă deosebiți doar prin nume, încolo semănați ca (...) doi șerpi”, observația ducând la faptul că mișcare șerpilor e ca o scriitură șinoasă. Perseverența suplinitorilor lui Klamm este aparentă și nu tănuiește nici un sens, chiar dacă atrag atenția și stârnesc atitudini stranii. Fiind într-o permanentă schimbare care-i face neidentificabili, uneori iscușiți, alteori iresponsabili, de multe ori agitați manifestând schimbări antagonice, suplinitorii lui Klamm semnifică renunțarea comunicării oricărui conținut.

Castelul, ca spațiu al răului fundamental, este o realitate captivantă pentru străinul K., o realitate care îi impune respect dar și o enormă voință de a afla ce este în acest spațiu plin de taină: „...K. avea mereu senzația că se rătăcise pe meleaguri străine sau că a ajuns atât de departe ca nimeni înaintea lui, într-o străinătate unde nici măcar aerul nu avea compoziția din atmosfera de acasă, unde trebuie să te sufoci de înstrăinare și unde, împresurat de tentațiile ei absurde, nu poți face totuși altceva decât să mergi înainte, să rătăcești mai departe”. El speră că prin mijlocirea unor relații, adesea neprincipiale, să ajungă la identificarea și înțelegerea fenomenelor ce au loc în Castel. Intenția sa de demistificare a spațiului răului generic nu își găsește susținători printre locuitorii satului, aceștia făcând ei înșiși parte din răul fundamental și, firește, opunându-se oricăror încercări demascatoare și devastatoare ale intrusului K. Și chiar acesta se află într-o situație contradictorie, aceea de a căuta aliați printre cei pe care vrea să-i demaște. Antinomia e

cu atât mai profundă, cu cât însuși K. se folosește în mod duplicitar de fals pentru a-și atinge scopul. De asemenea, el se dezrădăcinează de o stare confortabilă pentru a se jertfi de bunăvoie într-un conflict zadarnic ca să obțină unele drepturi primare: Dreptul la muncă, la locuință, la hrană etc. Înfrângerea străinului K. este confirmată chiar de afirmația autorului „Castelului” cum că răul fundamental e în însăși matricea lumii, rău imposibil de înlăturat.

Frica de spațiul răului fundamental, neabordabilitatea acestuia, structura strictă a ierarhiei sale, puterea nelimitată a hotărârilor ce vin din acest spațiu și cerința fermă ca acestea să fie respectate fără șovăire, localizarea Castelului undeva la o înălțime imposibil de atins, și a localității rurale într-o zonă joasă, dezolantă și tenebroasă, combinația celestului cu terestrul, melopeea celestă venită dinspre Castel prin receptorul telefonului, sunt aspecte care nu au nici o legătură cu posibilele tălmăciri idealist-religioase, Castelul nefiind un loc divin și nici satul un spațiu profan, semnificațiile alegorice ale lui Franz Kafka ținând de realitatea unei lumi concrete și imunde, lume trăită de prozator cu o existențialitate nihilist-generalizatoare, o lume pe cât de transparentă, tot pe-atât de ocultă, care nu se dăruie nici sensibilității instinctuale și nici meditației argumentate. Totodată, este minimalizator faptul de a considera că Franz Kafka a avut în vedere doar oglindirea unei anume organizări sociale aberante și despotice, organizare care, prin profunde sacrificii, ar putea fi înlocuită cu o alta ideală, el referindu-se mai ales la degradarea germinală și abisală aflată în gnosa existenței lumii, străinul K. fiind un element care pune în evidență comparativă această declasare despotică incomensurabilă și de neînlăturat. Formația filozofică a lui Franz Kafka, evenimentele nefaste din viața sa, unele păreri ale prozatorului cu privire la tarele sociale, legăturile sale cu anumite cercuri politice democrate, nu pot conduce la o atitudine reducționistă a operei sale. Reflexiile artistice ale romancierului vizează un scop misterios care se află dincolo de critica socială, oricât de complexă ar fi aceasta.

Castelul este o ilustrare determinativă și nu una conceptuală a existenței, o comunicare a neaderenței lucrurilor la justificarea unilaterală a lor, un spațiu în care nici o dramă nu e tămăduitoare și unde căutările, deși par a fi fundamentale, au sensuri aberante în care concretul face casă bună cu imaginarul, și burlescul cu dramaticul, într-o pluralitate de semnificații incluse în scriitură.



STEPHAN MALLARME

(1842-1898)

STEPHAN MALLARME — POETUL POEZIEI PURE

Intrând în literatură dominat de spiritul lui Baudelaire și al curentului literar parnasian, Stephan Mallarme își dă repede seama că trebuie părăsită direcția stării creative clasice, avântându-se cu toată forța sa artistică în realizarea unei noi forme de creație poetică a cărei rezumare artistică îi dă un caracter neclar și, totodată, insolit. Acest mod de creație poetică va influența direct cursul mișcării poetice europene, opera lui Stephan Mallarme constituindu-se ca începutul unui sens în care spiritul poetului e dominat de ideea că suferința înfrângerii se conturează ca o legitimitate în demersul său artistic. În conștiința cititorului, crearea unei poezii pure, atât în planul exprimării artistice, dar și în cel al conținutului de idei, este cu neputință de realizat.

Atribuindu-i-se cu imperativitate o funcție fundamentală în structurarea inedită a simțirii artistice, creația poetică a lui

Stephan Mallarme este nesecată în simboluri și sugestii, chiar dacă, de regulă, se conturează posibilitatea ca și după un efort analitic conștient, înțelesul artistic al textului poetic să rămână un mister. De aceea, în mare parte, comentariile critice asupra creației poetice a lui Stephan Mallarme recurg, canonic, fie la mijlocirea unor procese și manifestări cultural-artistice care sunt în relații cu opera poetului prin determinările prezumtive ale analiștilor, fie la intermedierea scrierilor analitice-literare ale poetului, ambele ipostaze fiind cauzate de faptul că în concepția artistică a lui Stephan Mallarme, creația poetică aspiră spre o scriere solitară, deplină, care reprezintă o totalitate culminantă a logicii artistice, unde componentele constitutive se află în conexiuni de intercondiționare.

Opera poetică a lui Stephan Mallarme, complexă și complicată ideatic și textual, fiind folosită atât ca motivație, dar și ca procedeu și formă calificantă, de către întemeietorii de modele structurale în creația poetică, a devenit un izvor germinativ de studii și comentarii analitice tălmăcitoare, în ciuda faptului că spațiul scriiturii mallarmeene este, aproximativ, limitat, însă umplut cu o formulare expresivă extrem de densă și bine echilibrată stilistic.

Atât problematica, dar și principalitatea eșecului spiritual-creativ al poetului, sunt o emanație a procesului intuitiv al gândirii sale artistice reflectate în apogeul expresivității operei poetice proprii. Acest fapt este evident, mai cu seamă, în poezia „O aruncătură de zar niciodată nu va abolii hazardul”, unul dintre cele mai reformatoare texte poetice ale poetului, în care, totuși, înțelesul emblematic își face loc cu prisosință, iar regula normatoare a poeziei e explicată chiar în titlul ei, titlu care încorporează în întregime denotația, excluzând orice edificare finală, iar în plan literal, ideea expresivă care domină titlul își devoră propria semnificație fără nici o șansă rezultativă. Căci, dacă aruncarea zarurilor presupune ca finalitate existența imperativă a hazardului, textualitatea titlului poemului induce părerea că aceeași aruncare invalidează hazardul, titlul situându-se în perimetrul pleonasmului, fiindcă

hazard și zar au același înțeles original. Textul titlului nu comunică ce este zarul, ci desființează etimologia acestuia falsificându-i, cu ajutorul antagoniei, simbolistica, chiar dacă textul mai încorporează, încă, o umbră de logică sugestivă pe care semnificația o normalizează în creație literară, dacă prin hazard forțăm înțelesul unui fenomen continuu al existenței unui mesaj, iar prin aruncătura de zar „construim” înțelesul unui succes. Desigur că argumentația de mai sus, sprijinită de o emblematică lirică, nu acceptă sintetizarea. Dacă aruncarea zarurilor impune cu necesitate hazardul, exprimarea din titlu susține anularea acestuia, într-o organizare închisă a cuvintelor în care matricea lor le asigură un sens pleonastic, chiar dacă poezia păstrează o undă de înțeles emblematic într-o logică artistică asigurată de semiotică. Fiindcă, dacă vrem cu orice preț un sens, vom descoperi că hazardul semnifică un fenomen nelimitat al relaționării semnificative dintre imagini, cuvinte și lucruri, în ciuda faptului că poetul nu intenționează să exprime vreun sens. Mai trebuie amintit că la Stephan Mallarme, semantica planului secund e tăinuită în textualitate, și numai prin deformarea creației artistice se poate ajunge la comunicarea unui înțeles. Și acest lucru se întâmplă datorită faptului că textul artistic realizat de poet nu este menit a stabili un sens.

Stephan Mallarme și-a consolidat permanent, în creația sa poetică, o atitudine de anulare a semnificației cu ajutorul antagoniei, prin punerea în aceeași construcție lexicală a mai multor semnificații aflate în disensiune și într-o mutuală anulare, ducând la excluderea din exprimare a oricărei denotații, și la apariția aporiei din care se naște o animație continuă și repetitivă, unde poetul se exilează într-o exprimare descompusă ce îi scade intensitatea deosebirii calitative și constructive a sensurilor: „O suflete în lacrimi, putea-voi sparge oare/ Greu insultat de monstru, acest cristal fratern/ Și-n gol, cu două aripi în veci nezburătoare/ Să sar, fie și dacă ar fi să cad etern?” („Ferestrele”).

De multe ori creația poetică a lui Stephan Mallarme aproximează simboluri ale căror laturi, formale și semiotice, nu pot fi separate. De aceea, sensul și semnul fac o mixtură care transformă exprimarea artistică într-o obscuritate obsesivă.

În structura conceptuală a lui Stephan Mallarme sunt cuprinse mai multe forme de manifestare a artei, forme întrunite într-o zonă a exprimării sugestive ce necesită o conturare calificantă în stare să asigure circumstanțe adecvate în scopul dobândirii unui sens. La Stephan Mallarme, denotația capătă statornicie numai datorită acțiunii liber consimțită a actorului participant la procesul artistic în cauză. Din sistemul de gândire al poetului se desprinde concluzia că exprimarea artistică este o elaborare emanată de/din un șir de acțiuni care trebuie să circumscrie zona exprimării sugestive față de tot ce o înconjură, ca să poată contura, cu ajutorul unor norme similare și permanent active, exprimarea sugestivă distinctiv dorită.

Pentru Stephan Mallarme, faptul scrisului este o lucrare enigmatică, dar și o atitudine temerară care include și posibilitatea unui eșec spiritual, dar și o conformitate cu normele sistemice ale existenței. De aceea, pentru poet, scrisul nu este doar fapt și atitudine, ci și menire și teme al ființialității sale, dublate de o existență fariseică, precum și de o ordine dogmatică. Toate aceste elemente, transferate în zona echivocului, l-au condus pe Stephan Mallarme la ideea poeziei pure care presupune excluderea retorică și stilistică a creatorului, care este înlocuit de întreprinderea cuvintelor. În felul acesta, poetul joacă doar un rol de organizator al unui conținut lingvistic ce nu-i aparține, iar scrierea devine o încercare particulară și solitară. Singura legătură necesară a poetului cu creația se realizează în zona comunicării conținutului de idei. Este necesar a se urmări traiectul matricial al creațiilor poetului, fiind esențială elucidarea condiționării sensului opus, creațiile poetice înfăptuind manifest esența trăirii, succesiunea matricial-expresivă provocând trăirea existențială a poetului, toate acestea fac ca scriitura acestuia să aibă o existență autonomă față de existența sa. Așadar,

utilizarea mijloacelor expresiv-expresive se metamorfozează deliberat într-un traiect îngrădit, chiar dacă semnificațiile cele mai expresive vor trece peste limitele impuse, ca să deschidă mesajului o șansă.

Dar zona exprimării sugestive primește un sprijin confirmativ, necesar, de la sistemul organizării legăturilor sale cu zona receptivității sensibile, dar și de la felul în care sensul denotativ se manifestă în cadrul acestor legături. Poetul este convins că în receptor se află un semn tănuț care în competiție cu zona exprimării sugestive, crează condițiile necesare comunicării dintre reprezentarea artistică și înțelesul artistic, ceea ce face ca arta să-și poată însuși menirea de faptă, iar receptarea să capete aspect de acțiune fenomenologică angajată existențial. Stephan Mallarme face distincție între emblematic și sugestiv ca, de exemplu, în „Mică arie”, în care poetul nu caută o noimă explicativă, ci doar prezintă o reflecție clară în legătură cu creația literară: „Pasărea ce’n viață nu/ O auzi decât odată// Cântăreața, mult mai rău/ E că-mi lasă mie spinul/ Îndoielii fu al său/ Ori al meu buimac suspinul// Destrămată-n drum va fi/ Să rămână într-o zi!”. Acest mod de a reflecta permanent asupra relațiilor dintre denotație și exprimare influențează decisiv realizarea ansamblului trăsăturilor afective dorite, cu ajutorul similitudinii. Din relațiile ce se crează între denotație și exprimare se naște, concluziv-organizatoric, starea obscură din poezia lui Stephan Mallarme, obscuritate care are rădăcinile în solul ideii de poezie pură al cărei ansamblu de simbolizare ar trebui să fie ocrotit de orice fel de influențe venite din afară (etice, estetice, filozofice, istorice etc.) ce ar putea deforma procesul de creație artistică. Stephan Mallarme este convins că limbajul muzicii este exemplificator în obținerea purității creației artistice, literatura trebuind să-și urmeze calea prin determinarea unor relații analitice între creația artistică și fenomenele exterioare ei, prin care să fie luate în atenție aspectele cuprinzătoare cauzale care vin prin coordonata tipologic-legendară cu atribut disciplinator, aspecte ale căror implicare în procesul de creare artistică duce la

organizarea acestuia, dar și a actului de receptare, pentru că circumstanțe legitime se manifestă în orice zonă sugestiv-artistică.

Sursele stimulativ-inspiratorii ale lui Stephan Mallarme sunt sistematizate într-un ansamblu de idei estetice, ansamblu pretențios dar și provocator, care își află specificitatea în propriile motivații. Pentru că, în primul rând, acest ansamblu se constituie într-o concepție a exprimării ideilor, concepție ce îndeplinește, principal, două roluri: Mai întâi separarea limbajului artistic de cel comun cu ajutorul semnificației nemijlocite și a expresivității simbolistice, care au influențe determinante în structurile literar-artistice, și dau limbajului artistic o reală independență în raport cu norma conceptuală de înțelegere convențională. Apoi, structurarea esențială a scriiturii artistice, ale cărei legături lăuntrice să nu fie influențate de norme expresive conformiste. Pentru Stephan Mallarme importantă nu este reprezentativitatea solitară a cuvântului, ci semantica versului în stare să construiască dintr-un lexic, o vocabulă inedită, euforică și dominatoare, care să poată refuza hazardul. Structurarea lăuntrică a versului rezultă dintr-o idealitate prototipică a unui sistem de semne (litere) fundamentat pe o mișcare procesuală, pe armonie și oglindire, devenind, astfel, un principiu natural al scriiturii, sistem de semne considerat ca fiind un act artistic. Stephan Mallarme părăsește ideea lirică de revenire la sorginte, reconsiderând-o, în literatură, ca orientare de creație criptică, sugestivă (însă lipsită de o semnificație facilă) care să poată înfăptui o posibilitate ca actul receptării să descopere o noimă sprijinită pe similitudine.

Exprimarea artistică a lui Stephan Mallarme este o manieră conceptuală, ci nu un mod amplificativ al literaturii, ceea ce face ca poetul să deplaseze aspirația sa de a se exprima constrâns, către izvoarele acestei exprimări, ci nu către receptarea exprimării. Emanciparea exprimării literar-artistice, la Stephan Mallarme, a determinat o independență esențială remarcată doar în procesul consacrării creației literare în ceea

ce a fost mereu: un sistem semiotic de cunoaștere și comunicare. Capacitatea exprimării în plan sugestiv, în plan structural sintactic și în plan antagonic a elementelor de conținut, subliniază estetic prioritatea formei structurale față de conținutul inform. La Stephan Mallarme cuvintele sunt extrem de rarefiate în plan semantic, și plutesc într-un spațiu vidat, scuturat de constrângerile reacțiilor și automatismelor sociale și tehnico-literare. Exprimarea artistică a poetului este un cântec care-și caută existența în tăcerea lui sugestivă de factură inocentă, unde atributele sociale sau mitologice sunt suprimate pentru a face loc unei forme literar-artistice independente, care obligă reflexia creativă la o totală angajare ruptă de dependența de un anumit moment istoric și, în același timp, legitimează tăcerea sugestivă a existenței cântecului: „Mut, orb, dar falnic oaspe al giulgiului său vag/ Se schimbă-n chiar eroul nădejdlor postume/ Hău larg adus prin pâclă de vânturile-n spume/ Ale altor vorbe ce însuși nu le-a zis” („Toast funebru”).

La Stephan Mallarme actul creației artistice se folosește de toate aspectele cauzale, într-un angajament ferit de orice fel de constrângeri, aspecte cauzale ce sunt aplicate în structurarea revelației, fie că sunt deghizate sau dispersate în măsura în care să determine receptorul să le dezvăluie și să le așeze într-o relație artistică logică. Scriitura unei astfel de creație literară beneficiază imperativ de o regulă și un proces care să-i impună o logică, încât toate argumentele, iluzoriu anexate, să poată fi organizate, prin confruntare, într-un conținut semnificativ. Pentru poet, opera de artă se constituie ca o culegere de probe dispersate ce trebuiesc structurate într-o consecutivitate, sau similitudine, ca să capete un înțeles. Posibilitățile de organizare a probelor răzlețite nu sunt puține, dacă luăm în considerare armonia ce conturează cursul analitic, precum și aspectele de similitudini exemplare care fac ca temeiurile artistice să se susțină mutual într-o organizare revelatoare în spațiul receptării, receptare considerată ca un act ce angajează o atitudine militant-afectivă, dar și o explicare a umanității. În accepțiunea lui Stephan Mallarme, creația poetică se sprijină pe

o concepție cauzală a viziunii artistice fragmentată în părți valorice identice care trebuiesc asamblate într-un tot unitar al exprimării artistice semnificative. Relațiile dintre ideea lirică și creația criptică nu conduce la o retroactivare a trecutului, ci pune în evidență o necesară structură teoretică de analogii. Plecând de la conceptul expresivității emblematice a exprimării artistice, poetul ajunge la principiul comunicării originare a trăirii realității primare, fără a recurge la reflecțiile informativ-legendare. Iar când acestea sunt luate în atenție, poetul se folosește de determinări problematice sugestive, dar și de atributul sistematizator și recapitulativ care marchează atât creația artistică, dar și arhaicele modele tipice, ce conduc la un ansamblu expresiv ideatic. Sistem expresiv care se exprimă într-o zonă principală, de unde este exclusă exprimarea comună, și care adună într-o singură paradigmă trăirea existențială a creatorului de artă, cu o semnificație super-rezumată care nu are nicio tangență cu lucrurile concrete. Semnificație a cărei structură este construită după un tipar desăvârșit aflat pe aceeași treaptă ideatică. Însușire ideatică ce impune creației poetice o plăsmuire maximă și unică, unde exprimarea artistică își află o legitimare efectivă și negatorie: „Ci spune-mi dacă pot fi trist/ Cât eu în osii ametist/ Și tunet pare-mi că-n văzduhul// străpuns de jarul sideral/ Văd roata-n roșu dându-și duhul/ La unicul meu car seral” („De mă-nsumez istoriei tale”).

Un caracter decisiv în creația lui Stephan Mallarme o are disciplina structurală din lăuntrul actului de exprimare, disciplină care nu poate fi ignorată, deși însuși poetul folosește o exprimare ciudată pentru a imprima un caracter obscur creației sale artistice, exprimare care se sprijină, însă, pe o structură consolidată logic, și pe un criteriu ideatic de continuă rearanjare a „materiei” poetice, criteriu necesar exprimării artistice. Dar strictetea structurală a exprimării are două componente principale: Sistematizarea artistică ce impune elidarea factorului întâmplător care face posibil ca realizarea creației artistice să fie logică, lucidă și specifică; și receptarea

critică, unde trebuie avut în vedere faptul că legăturile dintre elementele structurale ale exprimării artistice (cuvinte, semnificații, sugestii, sensuri etc.) nu depind de o anume consecutivitate a lor, ci se structurează după un ansamblu de reprezentări ce sunt în același timp atât schimbătoare cât și statornice, și într-o ordine de reflectări, similitudini și concordanțe ce vin din afara spațiului expresiv. Astfel, factorul sistematizator este legat atât de structurarea creației artistice, cât și de receptarea acesteia, care îi dau o notă semnificativă și o prezență viabilă, fără nici o legătură cu realitatea concretă. Explicațiile ce decurg dintr-un astfel de ansamblu de reprezentări sunt ideatice și negatoare, ce pun probleme receptării operei poetice, noima tănuită a poeziei lui Stephan Mallarme fiind o consecință atât a organizării exprimării artistice, cât și a receptării acesteia, noimă care refuză receptorul neavizat. Nu este vorba de tănuirea unei noime în sensul accepțiunii exprimării codificate, ci de o noimă pe care receptorul avizat trebuie să o găsească printr-un efort critic notabil și de interes personal. Pentru că, interesul personal al receptorului este atât o legitimare ideatică a obscurității în artă, cât și baza participării reale și viabile la faptul receptării. Noima tănuită nu este altceva decât un sistem artistic realizat și pus în valoare atât de structura creației artistice, cât și de receptarea acesteia.

În teoria lingvistică sugerată de opera poetică a lui Stephan Mallarme, se impun trei aspecte fundamentale pentru gândirea artistică a poetului: Exprimarea curentă, exprimarea artistică și nonexprimarea înțeleasă ca o tăcere și ca o componentă a spațiului exprimării artistice, ci nu ca alternativă. Adică, o tăcere legiferată numai de/și în cadrul exprimării artistice, și pusă în legătură directă cu prezența unor asocieri de foneme ce se manifestă ca o alcătuire neuniformă, dar notabilă. În structurarea poeziei sale, Stephan Mallarme are în vedere mai întâi problema construcției exprimării artistice care presupune, ca cerință, un limbaj potrivit gândirii sale artistice, limbaj din care să lipsească orice umbră de standardizare lingvistică.

Exprimarea poetică a lui Stephan Mallarme este realizată cu deosebită meticulozitate artistică în spațiile constrângătoare ale unor forme poetice fixe (rondelul și sonetul: „Nimic trezindu-te nu ai”, „Din gura ta mă mai înfrupt”, „Să intre-n umbra legii fatale nevoit”, „Eroic dat uitării frumosul suicid”, „Șters norului ca un tablou”), dar și în structuri problematice formale. De exemplu, în idila monologat-erotică, „După-amiaza unui faun”, exprimarea poetică are o formă conservatoare, apropiată rusticului străvechi: „Din struguri, când, așijderi, tot soarele l-am scurs/ Și ca să-i dau părerii de rău un mai bun curs/ Râzând, ridic ciorchinii goliți de dunga verii/ Și, lacom de beție, până-n târziul serii/ Suflând în piei strălimpezi, privesc prin ele-n piez// O, nimfe, să mai umplem vagi AMINTIRI de miez”. Cu totul deosebit ca realizare a problematicii artistice este „O aruncătură de zar niciodată nu va abolii hazardul”, poem care are o construcție artistică ce nu ține seama de tipicurile sistemice ale poeziei tradiționale și a cărei temă e bine tănuită în exprimarea artistică.

În ce privește spațiul sintactic al lui Stephan Mallarme, acesta se structurează în planul legăturilor dintre componentele exprimării, unde sunt abandonate părțile de vorbire secundare și alte componente relaționale (ușor de reluat la receptarea analitică) în stare să dea libertate ambiguității și să tănuie comunicarea în folosul delimitării nete față de exprimarea uzuală. Comunicarea și semnificația se organizează excesiv pe unele stări relaționate de procedee nesintactice, ca în sonetul „Salut”, unde similitudinea unor cuvinte se instituie ca elemente de legătură: „Nimic, această spumă, vers/ Virgin redeocupând o *cupă*/ Sirenele cum una după/ Cealaltă multe-n larg s-au șters// Ci iață-ne din nou în mers/ Prieteni, eu rămân la pupă/ Voi prora însăși dând să *rupă*/ În iarnă fulgerul sub mers”. O astfel de atitudine a poetului în raport cu sintaxa este determinată de nevoia imperativă de a realiza o inedită exprimare poetică unde perspectivele să se întretaie, unde logica sintactică este lăsată în seama foniei, și unde relațiile dintre semnificații și dintre semne sunt definitorii. De aceea,

receptarea critică a operei lui Stephan Mallarme se face prin studiu angajant al exprimării sale artistice, unde ansamblul de relații dintre cuvinte și ordinea acestora diferă fundamental de rostirea comună. Iar exprimarea artistică negatorie a lui Stephan Mallarme nu se referă la anularea realității, ci la figurarea reprezentării unei absențe (uneori, neantice) cu ajutorul unor procedee lingvistice unice, particulare, deoarece neantul nu poate fi reflectat prin noțiuni sau obiecte. Obscuritatea din creația poetică a lui Stephan Mallarme s-a născut din tentativa reprezentării nimicului, încercare ce are la bază armonii formale culminante. De exemplu, poetul recurge des la formele fixe. Uneori, constrângerile formelor fixe se manifestă atât de puternic, încât influențează și unele creații poetice ce se situează în afara formelor fixe. „Ofranda poeziei” nu este un sonet, chiar dacă are patrusprezece versuri ca și un sonet. De asemenea, logica structurii artistice se bazează pe o meticuloasă aranjare a sensurilor, ca în poemul „Briză marină” unde principala reprezentare este marea gata să primească o fregată, însă motivația conținutului este foaia albă-n clar de lampă care, ca și marea pregătită pentru a primi fregata, este pregătită pentru a primi scrierea, pregătire a cărei indeterminare se află într-o zonă de sensuri alegorice, frânte.

Dar metamorfozele înțelesului alegoric se manifestă mai pregnant în „Irodiada”, unde imensitatea mării este diminuată, semnificativ, până la estomparea caracteristicii extensiunii firmamentului, care a ajuns să fie ignorat de zborul păsărilor, așa cum, lipsită de limpezime, apa mării e părăsită de pești. În cuprinsul mării, sticlos-netransparent, se reflectă numai nimicul ce își găsește asemănare în cuprinsul relatării dădacei către Irodiada, cuprins care, la rândul său, este lipsit de simboluri și semnificații decorative. Pereții încăperii sunt „pătați” cu o capitonare nefolositoare, unde păsările, inerte, sunt constrânse să stea într-un spațiu argintat, în care încă se mai aude, pierdut, un glas întârziat, iar ieșirile spre cerul senin s-au metamorfozat în mici orificii făcute într-o pânză mortuară. Vocea care, altădată, exprima semnificații majore, acum se aude ca un

cântec funebru într-un tablou al unei încăperi lichefiate. Într-un amestec nefiresc de repercutări, pletele Irodiadei capătă reflexii reci, metalice, dure. Însăși trăirea Irodiadei e lipsită de afectivitate, de elocvență lirică, de aspirații și bucurii sentimentale, personajului în cauză fiindu-i silă de propriul trup și de posibilitatea fecundității. Și, chiar dacă se refuză pe sine, își acceptă imaginea prinsă într-o statuie realizată din metale prețioase, la fel de dure și reci ca și pletele sale, metale care dialoghează în reflexe fără de noimă, dar în a căror fastuozitate se zărește umbra unei armonii pozitivistice, chiar dacă, în esență, poemul este antiaprioric: „Azuru-angelic râde-n ferestrele profunde/ Iar eu detest frumosul azur”.

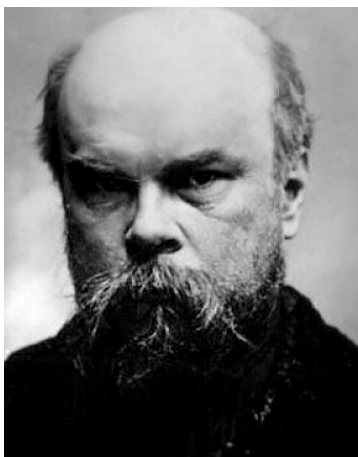
Irodiada manifestă un îndoit dramatism al menținerii semnificației emblematicii: Pe de o parte problematizează anularea acestui dramatism, iar pe de altă parte face ca dramatismul să devină contradictoriu prin relația dintre exprimare și armonia pozitivistă. În planul creației literare Stephan Mallarme pleacă de la reprezentare și ajunge la exprimare, aceasta fiind o acțiune în care se impune un sistem analitic de excepție care să satisfacă o creației poetică exprimativ-textualistă ce nu permite o interpretare banală. Denotația esențializatoare este specifică oricărei creații literare, iar scopul operei de artă este de a autoriza veracitatea apriorică a creatorului de artă, deoarece, pentru aceasta, calitatea absolută a oricărei opere de artă este o măsură indispensabilă. Obscuritatea din poezia lui Stephan Mallarme este, de fapt, o formulare textuală adâncă, ce nu se lasă descifrată decât într-un plan auxiliar, unde obscurul capătă limpezime, și unde claritatea inconsistentă nu-și are locul.

La Stephan Mallarme, semantica reprezentării își degradează permanent semnificația. Astfel, suprafețele luminoase reflectorizante, care erau la început ogindiri ale realității lumii, devin apoi întunecoase, iar realitatea dispare din ele, insuflând ideea iraționalității din gândirea umană. Sau, dacă aceste suprafețe plate reflectorizante determină o circumstanță creativă prezentă în limitele emblematicului, cutarea acestor

suprafețe duce la suprimarea metafizicului lăuntric printr-o apropiere în care nici un spațiu nu mai separă „eul” textualizat de imaginea sa gândită, „eul” textualizat care, fără a putea fi exprimat la un timp determinat, este tăinuit de diferite atribuții ale creației artistice, pentru că a ființat mereu, devenind vizibil la timpul „eului” creator. Aripile, ale căror penaje reprezintă proclamații sufletești, se restrâng, mai apoi, în limitele unor semne ale neputinței de a ieși din propriile lor exprimări. Grupurile de stele sugerează, prin evidențierea mulțimii astrelor, catastrofa unui șir nelimitat de tendințe semnificative care trebuiesc restructurate sau, altfel spus, eliminarea șanselor circumstanțiale prin sintetizarea „eului” textual cu „eul” creator. Dacă albastrul eteric, ca și culoare, semnifică într-un loc realitatea prezenței unui altundeva, în altă parte el semnifică realitatea unei jerbe siderale, culoare albastră care, mai apoi, va deveni o falsitate demnă de dispreț. Zefirul se metamorfozează din curierul venit dintr-o altfel de existență, în lipsă de noimă care dă frâu liber tuturor posibilităților. Realitatea lichidă a mării cunoaște o depreciere, de la realitatea receptării atributelor celeste, la o reprezentare a unei existențe fățarnice. Forma și funcția evantaică, în creația lui Stephan Mallarme, sugerează măiestria poetică reflectată printr-o înșiruire de propuneri prezente și abateri de la aceste propuneri, care se oglindesc reciproc, ori se agită într-o mișcare clătinată. Totuși, forma și funcția evantaică reflectate în mișcare clătinată, apar ca o limită peste care poetul trece ezitant, limită dată de considerarea cuvântului ca fiind inexplicabil în cadrul exprimării artistice, dar și de tentativa de a include în făptuire dificultatea oponentă, chiar dacă poetul a purtat permanent în el aspirația lirică a clarității depline, abisale. Suferința poetului se reflectă în uimirea sa de a ființa în antagonismul dintre statornicia inocentă și faptul fecundității, uimire care i-a marcat decisiv trecerea de la semnificație, la scrierea expresiv-comunicativă. Poezia fiind, pentru Stephan Mallarme, „Pasărea ce-n viață nu o auzi decât odată”.

Componentele active care țin de „proprietatea” creativă a lui Stephan Mallarme, și care alcătuiesc un ansamblu spre care aspiră orice spirit, se constituie într-un număr limitat de mijloace epilogice, repetitive, care stau la temelia creației artistice a poetului, și care formează substanța revelatoare ce legitimează întemeierea unui univers spiritual logic al poeziei sale. Dacă avem în vedere structurarea oricărei poezii din creația lui Stephan Mallarme, componentele active proprii sunt menite să asigure o concentrare artistică maximă scriiturii și formulării esențiale. De aceea, atât în gnosa oricărei poezii, cât și în analiza acestora, instituirile lui Stephan Mallarme sistematizează receptarea, asigurându-i armonia traiectului critic.

Meticulozitatea structurării artistice a creației lui Stephan Mallarme, are ca sarcină să justifice principiul poeziei pure, concepție specifică poetului creației obscure a cărei semnificație nu este relaționată cu perspectiva explicativ-obiectivă, exclusă ori invalidată, pentru ca scriitura să poată exista doar prin exprimare și viziune, asigurând, astfel, imperativitatea independenței creației poetice care motivează obscuritatea mallarmeeană.



PAUL VERLAINE

(1844-1896)

POEZIA TRIUMFULUI PLĂCERII SUFERINȚEI

Paul Verlaine își face intrarea în activitatea creativ-artistică tocmai când era copleșit de deznădejde, când zbuciumul îl asalta din toate părțile, odată cu sentimentul de suveranitate asupra propriului destin, asupra existenței sale artistice, când în reflecțiile sale își făcuse loc o nouă viziune asupra armoniei existenței umane ca o mărturie a circumstanței proprii sale ființialități a cărei durere s-a transformat în ardere chinuitoare, iar poetul într-o gravă spovedanie sufletească. Ardere și spovedanie care au dat naștere unui impresionant mit.

În „Romante fără cuvinte”, volum de versuri apărut în 1874, întreaga neliniște a poetului se manifestă în sensul eliberării de sinele său, de eul existenței sale. Pentru aceasta, singura cale este elucidarea propriului spirit. „Romante fără cuvinte” conturează în primul rând o viziune a poetului cu privire la „echilibru” și „absolut”, în măsura în care se respectă

coordonatele esențiale ale existenței artistice, sau aranjarea lor în scopul realizării curgerii ritmice a viziunii artistului, Paul Verlaine fiind încredințat pe deplin că în ceea ce spune există și o receptivitate emotivă a logosului, emotivitate care determină o stimulare a rațiunii prin comunicarea artistică. „Romante fără cuvinte” se constituie într-un freamăt care se evidențiază prin priceperea poetului de a se face simțit în miezul evenimentelor: „În murmur le ghicesc, postum închise/ Subtile, ale vocilor desene” („În murmur le ghicesc”).

Poezia lui Paul Verlaine confirmă alegerea acestuia de a fi liber de sine. Această libertate o plătește cu o totală afecțiune care este „un fel de ochi dublu”. Contradicția dintre realitatea trăirii concrete și aspirațiile umanității, îmbrățișate de poet, ivește drama existențială a creatorului de artă, dezamăgirea acestuia față de lumea în care trăiește, poetul aflându-se mereu la confluența dintre stările dramatice ale spiritului și năzuințele sale spre absolut. În poezia lui Paul Verlaine se întâmplă o vijelie a unei existențe clocotitoare din care autorul luptă să iasă, să se elibereze de un asemenea destin, să găsească liniștea și armonia: „Muzica, mai înainte de toate”, spune poetul. Cu sufletul agitat de sentimente explozive, e surprinzător faptul că la Paul Verlaine se pot afla și viziuni dominate de înfiorări melodioase, suspinări unduioase ce-și caută tărâmul unei împăcări cu sine, fanteziste: „În murmur le ghicesc postum închise/ Subtile, ale vocilor desene/ Și-n licăririle muziciene/ Suav amar, sunt zorile promise” („În murmur le ghicesc”).

La Paul Verlaine deznădejdea este doar o circumstanță adâncă a mâhnirii, o permanentă ipostază a tristeții, o seducție a durerii. În versurile sale se simte cu putere triumful plăcerii suferinței, ca un fel de sărbătoare a tristeții înfăptuită într-o solemnă ritmicitate, ca o mântuire rostită în sine, și direct, cu o jale domolită. O rumoare a cuvintelor care poartă în ele drăgălășenia muzicală a sentimentului de iubire, ca semn distinctiv al întâlnirii poetului cu echilibrul universal, armonie căutată îndelung și dramatic de către Paul Verlaine, ale cărui poeme sunt un fel de conversație cu sine însuși despre viața sa,

ca fiind parte constitutivă a universului în care trăiește, ca o realitate înăuntru căreia se află o remarcabilă gândire făuritoare de frumos. Realitate din care izvorăște îndrăzneala creatorului de poezie de a căuta cu entuziasm generalitatea prin particularitatea manifestării existenței poetului. Chiar actul de creație artistică are două laturi definitorii: Este atât o analiză a sinelui artistului, dar și o strădanie a definirii posibilelor principii ale lumii în care acesta trăiește ca individualitate, principii prin care creatorul de artă se dăruie tuturor, justificat în conexiuni ideatice potențiale. Creația poetică a lui Paul Verlaine dă cititorului șansa de a se identifica în versurile poetului, numai dacă cititorul crede cu adevărat în această poezie, și îi este devotat pe deplin.

Paul Verlaine își dorește o poezie melopeică, din care să rezulte o înțelegere a consecințelor exprimate prin logos pe coordonata unei fascinații euforice. S-ar putea zice că poetul nu mai are încredere în reprezentativitatea cuvintelor, și acordă întâietate afectivității. În realitate, poetul ocolește artificialitatea conotativă și expresia voit șocantă, și caută naturaletă plenară, sensibilitatea pură, purtate de zefirul logosului într-un spațiu în care liniștea înlocuiește agitația ca un elixir. Logosul poetic al lui Paul Verlaine pleacă din substanța sa conceptuală, și revine (transfigurat în inflexiuni) în miezul său afectiv: „De ce, neașteptată legănare/ Alini cu dulce farmeci bietu-mi gând?/ Ce vrei, duioasă, galeșă cântare?/ Și, tu, ce-ai vrut, încet refren plâpând/ Ce mori la geam, atâta de curând/ Deschis în boarea proaspătă de floare?” („Suave mâini, ușoare mângâieri”). Poetul simte cromatică rostirii poetice prin cantabilitatea acesteia. El nu numai că provoacă această cromatică, dar o și explorează, percepând-o și transpunând-o sonor, având o mare predispoziție în a se autoaudia în profunzimea misterelor sale, acolo unde speră să găsească tonalitățile unei rostiri artistice. Această scotocire a tainelor sale cunoaște variate intensități care țin de trăirea sa existențial-cotidiană, unde își află un echilibru sufletesc-artistice, materializat într-o undă hidratantă ce transformă realitatea într-o existență transparentă în care poetul

este surprins de inexprimabilitatea ce-l provoacă: „Cum ți-a răsfrânt paloarea, drumețule, în ceață/ Priveliștea din față/ Și cât plângeau de triste în frunze legănate/ Nădejtile-necate” („În pâcla apei”). Paul Verlaine împinge logოსul poetic în spațiul dintre enigmatic și obiectivitate, acolo unde stă în puterea sa creativă să schimbe natura lucrurilor, transformând totul într-o unitate vaporizată care conturează un peisaj sideral uimitor, un fel de Cale Lactee a unui imperios strigăt al Universului, ajuns până la noi ca o șoaptă străvezie.

Spiritul artistic ce se cere a face parte din spiritualitatea universal-altruistă a creatorului de artă, se prezintă ca o mixtură nelimitată de informație, cunoaștere și comunicare, ce se rotește în jurul unui trunchi de luciditate creativă aflat în gândirea artistului. Întotdeauna spiritul creatorului de poezie are tendința de a se metamorfoza într-o mărturisire a neabordabilității sale, pe tot parcursul relațiilor poetului cu aspirațiile spre care el tinde, aspirații care-i determină neliniștea creativă să adere, transformator, la artă. Neliniște prin care artistul pătrunde în sfera esențelor, unde existența creatorului de artă este însăși creația artistică ce duce cu ea întreaga existență anterioară a acestuia.

Același fapt se întâmplă și în „Romanțe fără cuvinte”, unde trecutul poetului nu e numai o aducere aminte, ci și o manifestare a spiritului său a cărei neabordabilitate din trecut stimulează cu insistență o prezență a abordabilității. Inspirația din prezentul poetului e, de fapt, o tensiune trăită latent, din trecutul acestuia, și manifestată în prezent ca și cunoaștere: „Țin încă minte orele, țin minte/ Acele ore dulci și dulci cuvinte/ E cel mai mare bun ce nu mă minte” (Stres I). Spiritul creativ al lui Paul Verlaine privește permanent asupra existenței trecute și prezente a poetului, acolo unde certitudinea circumscriserii și năzuința către eternitate clădesc fundamentul creației ca trăsătură distinctivă și determinantă a conștiinței artistice a poetului în a cărei ființialitate se manifestă, deopotrivă, atât circumscrierea cât și necuprinsul spațiului și veșnicia timpului, ca năzuințe copleșitoare ale creației sale

artistice, năzuințe în stare să convingă cititorul că este dependent de acestea, fiindcă sunt ale lui. La Paul Verlaine, eventuala bucurie nu poate veni decât de la spiritul său creativ, bucurie care este anulată de solitudinea și durerea poetului chiar înainte de a apare. În ființa poetului se află un zvon specific al veșniciei care se lovește de un prezent desperat, punând astfel în evidență erectitatea spirituală a sa, ca direcție valorică și potențată a neliniștii reflexive a artistului, chiar dacă, de multe ori, răspunsurile la întrebări se lasă așteptate, și în ciuda faptului că poetul destăinuie tot ce există, sau ar putea exista, în universul său spiritual, care nu pretinde a fi pur pentru că este populat de tensiuni amenințătoare, de pasiuni și spaime searbăde, de vanități dure, toate acestea fiind acceptate ca făcând parte din bagajul eului său artistic.

Paul Verlaine, fiind stăpân pe certitudinile sale, îmbrățișează în exclusivitate doar etica propriei sale creații artistice, respingând morala fățarnică a societății, chiar dacă-și duce mai departe, cu stoicism, bagajul împovărat de patimi, bagaj datorită căruia el va fi mereu impresionat de satisfacția de a avea un orizont mai larg al cunoașterii, în raport cu cei dominați de puritanismul mărginit al unei societăți bolnavă de fățarnicie.

Cu toate acestea, spiritul riguros al creației sale este dominat de o bunătate îngăduitoare, din care lipsesc orice manifestări dure, fiind străjuit de o limpezime pleneră care promovează o puritate conturată de o trăire onestă și de profunzimea simțămintelor profilate în sufletul poetului. Cinstind această puritate, pentru care trăiește cu durere, poetul își elimină din conștiință vanitatea de-a nu putea fi perceput ori rănit.

Paul Verlaine era convins de faptul că o operă de artă este doar un moment din curgerea timpului, un rezultat al geniului uman al vremurilor trecute. De aceea, o operă trebuie să aparțină unui spirit creator generalizator, ca să poată rezista timpului. Implicând în creația sa poetică moștenirea din trecut, Paul Verlaine lasă, la rândul său, viitorului, o moștenire

artistică de mare valoare, plătind, astfel, vremii în care a trăit și a creat, vreme care l-a respins, cu chiar prețul existenței sale: „E chin fără ieșire/ Să nu poți ști de ce/ Nici ură nici iubire —/ Un chin fără ieșire” („Tristețe ne-nțeleasă”).

O IMPLORAȚIE ADRESATĂ DESTINULUI

Având o gândire artistică statuară, o exprimare poetică radiantă și o atitudine estetică funestă, fiind însă întotdeauna responsabil de faptul că viața sa este dominată de inspirația creativă, Paul Verlaine își angajează atât voința de a exprima realitatea, cât și nevoia de a argumenta această exprimare. Așa se face că spiritul său artistic se va opune permanent momentului când va trebui să afle că spațiul estimativ în care se află refuză să mai îngăduie vreo apreciere, și că timpul din el e torturant de pustiu, timp care pretinde permanent accesul la jocul spiritual-creativ. Neavând altă perspectivă, poetul, reîntors în ritmul sinelui său, își populează timpul din interior cu omenie pe care o transfigurează în creație poetică. Pentru că, chiar dacă e conceptuală, sau e conotativă, ori cugetătoare, creația artistică este, în toate circumstanțele, umanistă. Un umanism care are o semnificație noțională, cosmică din perspectiva spațio-temporală. Arta poetică este o cuprindere multidimensională de adevăruri fundamentale care guvernează existența spirituală a poetului, și care realizează congruența cu umanul.

Ciclul de poeme „Înțelepciune”, apărut în anul 1881, s-a născut după o lungă experiență de creație poetică a lui Paul Verlaine, fiecare poem fiind elaborat într-un larg spațiu de spiritualitate evolutivă, și sub semnul certitudinii poetului că

este necesară o astfel de structurare a relațiilor ideatice din creația sa artistică.

Deși unii analiști ai operei lui Paul Verlaine încă mai aduc în discuție momentul când poetul l-a agresat cu arma de foc pe cel mai bun prieten al său, Arthur Rimbaud, atunci când este vorba de motivația și circumstanțele scrierii ciclului „Înțelepciune”, în realitate credem că experiența sa anterioară, prietenia și complementaritatea sa față de Arthur Rimbaud, au stat la baza procesului de creație a poeziilor din ciclul amintit mai sus. Ivită din propria experiență de viață a poetului, și rezistând suprimării luminii astrale și iubirii terestre din existența sa, reculegerea etică din „Înțelepciune” este o manieră comportamentală și contemplativă față de cei neajutorați și oropsiți, la care se adaugă și fângăduința aderării sale la creștinism (fângăduință care nu va fi respectată).

„Înțelepciune” este o implorație adresată destinului său pentru liniștea conștiinței sale după numeroasele întâmplări neinspirate care i-au întunecat judecata, întâmplări petrecute în lungile călătorii prin lume. Fire poetică, peste măsură de neastâmpărată, Paul Verlaine nu-și va afla liniștea sufletească, chiar dacă rugăciunea sa imploră însuși propriul prezent, el va rămâne neschimbat în ruina sa ajunsă la limită. Poetul își recunoaște vinovăția, exprimând astfel persistența conștiinței sale artistice în circumstanțe faste, sau stabilitatea sa în spațiul revenirii la durerea rece a neliniștii omenești.

Paul Verlaine caută un loc unde să se retragă în solitudine, pentru a putea aspira la liniștea religioasă. Însă poetul percepe această aspirație ca pe o aderare necondiționată a sa la creația artistică, din care lipsește tocmai latura relațiilor cu divinul, „Înțelepciune” fiind expresia conflictului dintre trup și suflet, dintre realitate și viziune. Raiul „Înțelepciunii” este confirmat de existența în idealitate a unei liniști familiale care a fost risipită. Frumusețea acestui rai amintește de un sens întrerupt, de amăgirile poetului. Pătrunzătoarea viziune a vremelniceii înnegurează profund subțirea tihnă sufletească a poetului. El nu crede în durata loialității, în adevărul inocenței, fiindu-i teamă

de acestea: „Tu, inimă rănită și astăzi în vârtej/ Aievea, în vârtejul de umbre călătoare/ văzui nimicnicia sfârșitului de-acum” („Mâhniri și limpezi clipe”). La Paul Verlaine, pronia întruchipează o faptură apropiată lui. El, cel ce este înrudit cu viciul, o ființă care reflectă mai multă omenie decât cei care îi contestă apartenența la categoria umană a lor, prin reguli pe care înșiși ei nu le respectă. Este în firea omului să calce, în viață, și alături de drum, să aibă, însă, și aspirații, dar și exasperări. Toate acestea îl fac pe om să fie cu adevărat uman. În acest sens ciclul „Înțelepciune” este un cântec al mulțumirii sufletești a poetului, al liniștii sale depline: „Închină-te fireștei glorii/ A simplității, bucurie/ la nunta ta de om să fie/ O pace goală de victorii” („Ascultă cântecul duios”). Tonul cucernic al poeziilor lui Paul Verlaine este un ecou al contactului dintre spiritul său artistic și efortul împropătării sale. El cere divinității să-i dea puterea să descopere locul aberantei antinomii a neliniștii din el, pentru că această neliniște îl trimite spre oameni, într-o căutare sterilă, dar vanitoasă, a perfecțiunii.

Principalele direcții în care se afirmă spiritul poetic al lui Paul Verlaine, în ciclul „Înțelepciune”, sunt cele care caută omenia și circumstanțele ei, suferința oamenilor și reflectarea acesteia în certitudinea adevărului. În viziunea poetului, realitatea ar trebui să fie o dimensiune spațio-temporală determinantă, și în beneficiul ființei umane, în perspectiva eternității ei. Chiar suferința poetului, ca fundamentalitate primenită a naturii sale este, în chemarea sa desperată, o caracteristică a întregii lumi. Umblând după concordia frumuseții sufletești, pe care a rătăcit-o de multă vreme, și dezicându-se de propriile greșeli, poetul va îmbrățișa existența iubirii și murmurul râului, va iubi albastrul cerului ca fiind regula naturală a lucrurilor. Spiritul evlavios din „Înțelepciune” se constituie ca un moment de recesiune a poetului, recesiune care îl va obseda multă vreme, resimțindu-se și în scrierile care vor urma.

Încercând un nou mod de viață, pe deplin dăruită creației artistice, Paul Verlaine scrie ciclul „Înțelepciune” cu speranța

că această creație artistică îl va așeza în ipostaza reprezentării unei noi vieți. Dar poetul știe foarte bine și faptul că „prezentul” în care el își caută salvarea este strâns legat atât de „trecutul” său, cât și de „viitor”. Presat între „trecut” și „viitor”, poetul își consumă exilarea în „prezent” prin creația sa poetică, prin care-și destăinuie greșelile, bucuria de a trăi fiind una reflexiv-concluzivă, muncită sisific și construită herculian, ci nu una constituent-afectivă. Semnalele evocatoare îl țin „arestat” între trecutul plin de vinovății, de care nu se poate lepăda, și un viitor liniștit, la care nu poate ajunge. Prin „Înțelepciune”, poetul nu se purifică, ci își zice jalea, sperând la purificare. Tihna singurătății este, în fapt, domolirea sufletului învățat cu ceea ce este căința, poetul păstrându-și speranța pentru a putea lupta în continuare, speranța de a atinge limpezimea tihnei populată cu milostivenie, generozitate și inocență. Toate acestea se regăsesc doar în circumstanța reflexivă a poetului. Principiile liniștii sunt acceptate doar în măsura în care au o finalitate în creația sa artistică, și sunt în stare să alăture veșnicia propriei sale trăiri plină de antagonisme, veșnicie în care să-și afle sinele. Conștiința existenței sale dă poetului înțelepciunea modului de trăire. Și cum această conștiință, despre propria sa existență, cuprinde largi orizonturi de cunoaștere, granițele înțelepciunii sale sunt depășite de către realitatea trăirii, trăire care urmează cunoașterea printr-o neliniște scormonitoare a profunzimilor temporale, descoperind sau imaginând analogii existențiale. „Înțelepciune” se constituie într-o năzuință a lui Paul Verlaine de a fi altcum, dar să rămână legat de natura spiritului său unic. Acesta este prețul plătit de poet pentru a-și însuși incomparabila clipă a cunoașterii identității sale reamintite, și a constata cu luciditate că nimic din ce risipise nu mai regăsise, nici chiar pe sine.

„Înțelepciune” este strădania chinuitoare a unui suflet cu neputință de tămăduit, un suflet constrâns de o tristă inutilitate împotriva căruia își angajează toată forța sa acuzatoare, producătoare de incriminări ce-i cauzează poetului profunde

suferințe, pentru că vin din cele mai adânci stări existențiale: „Sunt eforturi deșarte/ Din a ta energie/ Până uiți ce și când/ Despre starea intimă”. Ceea ce îi dă, cu adevărat, forța necesară de a trăi, de a renaște și de a arde totul prin creația artistică, sunt aducerile aminte. Circumstanța fascinatorie a poetului ascunde o mirare în fața aflării generozității, ca și conținut al binelui general, prin care ajunge să cunoască aberațiile mizeriilor vremii în care trăiește, și care îi provoacă o nemulțumire absolută. Atât aducerile aminte, cât și tihna sa amăgitoare, dau poetului posibilitatea de a-și structura o înțelegere a existenței prin natura lucrurilor ce o compun, lucruri care conțin numai durere și greață din care însul, copleșit, găsește mereu mijloace să reînvie.

Paul Verlaine contemplă, ideatic și antinomic, trecutul, care va fi mereu prezent în conștiința sa, și pe care îl va venera mereu. Momentele sale de fericire ascund o dramă ce se petrece în sufletul său îndurerat care nu va fi niciodată alinat, pentru că adevărata sa fericire se configurează ca o tensiune a conflictului din propria sa existență. Pentru Paul Verlaine, poezia este o spunere a veșniciei, a spiritului nemăsurat al umanității. Creația artistică fiind șansa de a se auzi, a vocii care spune veșnicia. Veșnicia, care ține la un loc amărăciunea și satisfacția, deznădejdea și aspirația, toate populând un spațiu al luminii absolute în care poezia crează varietatea și expresivitatea luminozității transfigurată în forțe care sunt în stare să refacă permanent umanitatea universului. Legătura spațio-temporală, trainică și viguroasă, din ființa omului este, în același timp, atât desăvârșită, cât și aproximativă, orice rostire inedită a realității fiind semnul unor adâncimi reflexive care numesc permanent prezentul în viitor, așa cum se întâmplă și în „Înțelepciune”.

ÎN CĂUTAREA FOSTELOR UTOPII

După „Înțelepciune”, unde Paul Verlaine și-a populat întregul său univers liric cu aspirații spre liniște și puritate, în logosul poetic al autorului a intervenit o schimbare de atitudine, aproape radicală, față de viață. Atitudine reflectată în volumul de versuri „Cândva și de curând” („Jadis et Naguere”) apărut în 1884, unde își contaminează aspirațiile cu adevăruri fictive, sensurile tihnei poetului făcând dese interferențe cu cele ale frământărilor sale spirituale, exprimarea artistică manifestând o stare de neliniște, reflecțiile fiind mai terestre și mai simple, circumstanțele poetului devin mai plumburii, elanurile rămânându-i în cumpănire. Acum, poetul este preocupat mai mult de reprezentativitatea estetică a existenței, așa cum făcuse înainte de a scrie „Înțelepciune”, reprezentativitate umbrită, dureros, de lipsa marelui său prieten, Arthur Rimbaud.

Încă de la începutul ciclului „Cândva și de curând” este vizibil faptul că rațiunea artistică a lui Paul Verlaine caută iar utopiile din care poetul își poate analiza mai bine cromatica mișcărilor interioare, fără a-și mai recunoaște tensiunile de altădată, deși acestea se manifestă, însă, fără elanul de atunci. Chemarea sa nu mai stăpânește spațiul în care se produce, vocea sa vinuește a neputință. Coborât într-o existență zadarnică, poetul se va autoaprecia mai explicit, având acum încercarea dramatică și chinuitoare de a fi și altcum: „Nu-i cel ce ieri la vârstnici, pe poartă ori ulucă/ Râdea cu-nfățișare de visător lunar/ Pierdu, ca o făclie, al veseliei dar/ Și a rămas, înaltă și albă, o nălucă” („Pierrot”). Din trecut vin pătimișe semnale de trăire care tulbură ființa poetului. Dar, principala preocupare, „buna aventură”, cum spune poetul, rămâne creația poetică. Ea

trebuie să dăinuiască precum o enigmă, o cuprindere tainică, o măiestrie: „Deci muzică mai mult, mereu/ Iar versul tău aripi înalte/ Să prindă, năzuind spre alte/ Iubiri și bolți de Empireu!” („Artă poetică”). Poetul dorește să găsească alte, și mai largi, perspective lirice, alte spații sentimentale, pentru a-și împlini cunoașterea.

Ca oricare mare cutreierător prin lume, Paul Verlaine are orgoliul vieții sale plină de neliniștite căutări artistice care, până la urmă, vor trebui să se întoarcă în Itaca sufletului său, după ce vor fi ieșind victorioase pe cărările lumii. Itacă a sufletului său, loc depărtat de zgomotoasa lume, dar și de neînțelegerile sale interioare, loc în care râvnește echilibrul creației sale artistice, prin găsirea a noi semnificații estetice ale cuvintelor, prin ocolirea retoricii înșelătoare, și înfăptuirea misterului melopeic. În conștiința sa poetică se anunță, glorioasă, biruința existenței, deși scopul ei este risipit. Corabia conștiinței artistice a lui Paul Verlaine a depus pe țărmul artei nisipul aspirațiilor risipite dincolo de existență, aspirații ce nu se potrivesc cu vremurile sale în care domnește zădărnicia unei trăiri care se scurge prin lume anonimă, tăcută, învinsă și înlănțuită, așteptând să se împlină o sfârșită a lanțurilor ca să intre într-o nouă aventură, poate cea din urmă, în care justetea umană să-i ocrotească posibila victorie. Acesta ar putea fi capătul ideal al trăirii unei victorii de neuitat, sfârșit proiectat pe o pânză vizionară liniștită, care se întunecă neîncetat ca o flacără ce se stinge pe o vatră de stâncă: „Eu sunt Imperiul la capătul decăderii/ Ah, totul a fost băut și mâncat. N-a mai rămas nimic de spus” („Languerir”).

La întoarcerea în adevărul spiritului său, de care poetul nu ar fi vrut să-și amintească, se întâmplă totuși o redeșteptare a virtuților sale, o concentrare a tensiunilor cuvântului poetic într-o copleșitoare deprindere spirituală ce face posibilă posedarea corectei folosiri a expresivității. Poetul are răspunderea probării calităților expresive, în mod permanent. Oponența sa față de soartă este, de fapt, o revenire în propria sa soartă, încoronat de suprema indiferență la scurgerea timpului.

Duritatea împăcării cu propria soartă întărește, în fapt, bucuria poetului în neorânduiala tristeții sale. Împăcarea poetului cu principiile universale ale iubirii, nu i se potrivește, fapt ce-l exilează, ca pe un învins, în obscuritatea unor căutări prin întuneric, loc de unde, cu o liniște amurgită, cheamă întreaga ființă la luptă, aceasta fiind adevărata lumină a poeziei sale.

Oricare creator de artă este obsedat toată viața de propria sa utopie, pe care vrea s-o configureze, ucigând-o. Mulțumirea lui Paul Verlaine își are originea în îndrăzneala de a fi găsit propria utopie chiar în miezul creației sale artistice. Poetul își asumă obligația de a mărturisi, într-o manieră copleșitoare, momentul când trebuie să-și adune toate puterile sale harice pentru a se stăpâni pe sine, ca să poată să mediteze asupra utopiei din propria sa poezie, ori s-o alunge, violent, într-o existență a unui univers spiritual furtunos, exilat în interiorul său, ducându-și, în felul acesta, la îndeplinire obligația plină de mister.

Traectoria spirituală a lui Paul Verlaine, în urmărirea propriei utopii, e foarte sinuoasă, având maxime înălțări ale aspirațiilor sale, și maxime coborâri ale propriilor dezamăgiri, poetul aflându-se într-o mișcare frântă ce-i permite să cunoască întreg momentul meditativ, și să-l esențializeze. Artistul cunoaște cadrul existențial al lumii, unde are loc o crâncenă confruntare pentru impunerea principiilor morale, și pentru existență, și unde sălbăticia, mereu lacomă, își așteaptă beneficiul: „Să bem și să mâncăm noi, lupii” („Les laups”). Întâmplările misterioase din poezia lui Paul Verlaine, au corespondențe în realitatea trăită de el, realitate care-l atrage pe poetul sedus de toate instinctele dezlănțuite, în infernul ființei sale: „Carnea e sfântă. Trebuie venerată/.../ Nefericiți acei ce n-o adoră” („Don Juan pipé”).



MIHAI EMINESCU

(1850-1889)

ROMANTISMUL ȘI EROTISMUL EMINESCIAN

Eroticul din creația poetică a lui Mihai Eminescu este o rezultată estetică directă a structurii romantice din gândirea haric-creativă a marelui poet, considerat ca fiind ultimul dintre marii romantici ai literaturii europene când, de fapt, cel mai valoros poet român a fost unul dintre cei mai de seamă romantici din literatura universală, nu numai a prezentului său, ci din toate timpurile, reliefând profunde și viguroase determinări artistice evoluționiste în perioada postromantismului european, atunci când poezia, în general, avea nevoie de un mare spirit creator care să-i consolideze potențele evolutive și principiile ideatice și constructive, dar, mai ales, avea nevoie de un mare poet vizionar care să traseze coordonatele principale ale celor mai valoroase concordanțe estetice, concordanțe care să fie în stare să valorifice eficient antinomiile perioadei artistice care a urmat existenței poetului.

Izvoarele profunde ale artei poetice eminesciene, care au ca esență estetică de bază creația populară, au dat o dimensiune universală rezistenței expresiei sale poetice în timp și în spațiu, constituindu-se într-o motivare a romantismului lui Eminescu, a originalității sale fundamentale, ale frământărilor și atitudinilor sale răzvrătitoare, în stare să acopere lungi perioade culturale. Ilustra mărturisire de credință artistică a poetului, „Eu rămân ce-am fost/ Romantic”, este o confirmare categorică a responsabilității poetului față de sine și de creația sa poetică, poetul dând o clară configurare perpetuării unui fapt circumstanțial care nu poate fi alterat de eboșele circumscrise din afara lui. De aceea, literatura națională de la sfârșitul secolului XIX, dar și literatura națională a secolului XX și în perspectivă, a stat și va sta sub augurii excepționalei gândiri creativ-artistice eminesciene, confirmare care vine și din direcția limbii naționale căreia Eminescu i-a dat, prin creația sa artistică, cea mai înaltă ținută estetică, de rezonanță europeană și universală, ținută estetică ce a consolidat coordonatele și evoluția gândirii culturale românești în lume și de-a lungul timpului.

Romantismul eminescian fiind, în esență, de o profundă originalitate, mai ales prin latura sa insurgentă, a avut și are dinamismul aptitudinional în stare să activeze spiritul culturii naționale (al timpului său și al viitorului) decizând necesitatea unei regularități armonioase a mentalității culturale, a gândirii creative și a limbii naționale. De asemenea, originalitatea romantismului eminescian a avut capacitatea harică de a rafina, de a elucida ceea ce a fost adevărata calitate artistică în creațiile înaintașilor săi, de a realiza o transformare eficientă și de mare amploare în fundamentul trecutului îndelungat. Desigur că plenitudinea spirituală a lui Eminescu trece cu mult dincolo de spațiul oferit de percepțiile romantismului, chiar dacă acesta i-au pus poetului la dispoziție largi și multiple posibilități. Căutarea și găsirea unor noi orizonturi creative făceau parte, ca mental, din ființialitatea sa, poetul neîmpăcându-se cu echivocul semantic al romantismului. Anvergura gândirii sale

artistice i-a dat și un rol de legătură nodală determinantă în dezvoltarea istorică a literaturii naționale și universale. Însă e de remarcat faptul concentrativ al afectivității sale artistice, care nu se rezumă doar la legătura nodală a evoluției literaturii, ci joacă un rol propagator, de răspândire perpetuă a unei manifestări culturale de mare valoare estetică pe cât de sinceră, clară și liberă, pe atât de impresionantă și de nesecată în sensuri majore și înțelesuri augmentative, aceasta fiind dovada unui spirit genial relaționat cu infinite spații culturale pe nesfârșite dimensiuni reflexive care trec dincolo de romantism, în zona de manifestare a autonomiei artei față de curentele artistice trecătoare, de însușirea singulară și pură a acesteia, de tendința refuzării oricărei structuri doctrinare.

Dar simțirea afectiv-romantică s-a manifestat, cu mai mare sau mai mică intensitate, în toate perioadele istorice de evoluție a artei. Este hazardant a afirma că simțirea afectiv-romantică este particularitatea unei anume perioade evolutive a artei, și cu atât mai puțin a unei mișcări artistice. Fiind, deci, o însușire spiritual-umană, romantismul s-a manifestat de-a lungul timpului ca aspirație răzvrătitoare a spiritului creator în opoziție cu valorile validate de perioadele precedente. Iar când se încearcă a se confirma norme general-convenabile, apar în discuție modele ideatice a căror bază se sprijină pe subiectivități și formalități, ceea ce duce la concluzia că nu a existat niciodată o stare neviciată a unei mișcări artistice. Întotdeauna sistematizarea insolită a oricărei creații artistice are în ea particularitatea insurecțională care se află în opoziție manifestă față de formalismul de uzanță conceptuală. Neobiectivitatea structurală a creației de artă se bazează pe meticulozități privat-lăuntrice noi, care-și ocrotesc solitarul și enigmaticul. Astfel este pus în evidență spiritul haric al unei persoane romantice, ci nu o creație artistică romantică. Faptul acesta este cu atât mai vizibil atunci când este vorba de mari creatori de artă, precum Mihai Eminescu, al cărui spirit haric se circumscrie simțirii afectiv-romantice, ci nu, pur și simplu, romantismului. Simțire afectiv-romantică, unde se manifestă o

receptivitate și o raționalitate profund cultivate și extrem de intensificate. Toți marii creatori de artă din oricare perioadă evolutivă a artei, au fost în primul rând romantici ai perioadei existenței lor, datorită simțirii afectiv-romantice (ca fiind o componentă definitorie a spiritului haric-creator) ce și-a pus pecetea reprezentativității ca angajare perpetuă, generoasă și umanizatoare, aceasta fiind dimensiunea umană ieșită din hotarele unei anume perioade istorice, dimensiune subordonată numai trăirii existențiale afective lăuntrice, confientă în imaginațiile profetice reflectate de relațiile eului creator cu sinele său.

Ca specificitate fundamentală a simțirii afectiv-romantice, manifestată ca stare aflată în oricare perioadă istorică evolutivă, și oriunde în lume, dar și ca fiind o continuitate a spiritului creatorului de artă, optimist în fața naturii sale excepționale și cu neputință de reprodus, este și asumarea responsabilă a aptitudinilor sale de a înțelege, a controla și a transforma realitatea trăirii, caracteristică ce se află genial concisă în versul eminescian „Pe mine mie redă-mă”. De aceea, ca o provocare adresată lumii aflată într-o permanentă descompunere etică, din starea simțirii afectiv-romantice a certitudinilor sale, Eminescu își exprimă răspicat originea spirituală și continuitatea în timp a acesteia, în versul: „Eu rămân ce-am fost, romantic”, evidențiind astfel convingerea sa nestăvilă în necesitatea reprezentărilor imaginative, în forța inspirației, în necesitatea probității sufletești, în conformitatea și singularitatea însușirilor calitative ale individului aflat într-un spațiu universal supus eternei mișcări transformatoare.

Din trunchiul viguros al simțirii afectiv-romantice, se hrănește cu sevă creativă și spațiul erotic al creației eminesciene, ca expresie a unei trăiri existențiale străbătută de dramatice experiențe antagonice, atât pe coordonata realității (sociale, politice, economice, culturale etc.) cât și în zona ideatică a sensibilității iubirii, atât în aspectul ei manifest, cât și în cel rezervat trăirii lăuntrice. La Eminescu, problematica erotică nu numai că este îngăduită, dar este chiar căutată cu

insistență, generată și stăruită. Datorită configurării sale psiho-spirituale, poetul își probează latura creativ-erotică pe plaja unei senzualități absolute, unde își propune să rezolve antagonismele conceptuale ale problematicii erotice, prin punerea într-un echilibru dinamic a unor capacități neconcordante, ezitând dramatic între starea serafică și cea sinistă, între atitudinea contestatoare și afecțiune: „Atâta murmur de izvor/ Atât semn de stele/ Și un atât de trist amor/ Am îngropat în ele” („S-a dus amorul”). Asumându-și gândirea asupra propriei sale epuizări implacabile, concomitent cu alinarea trăirii prin patos, poetul încearcă să se elibereze dintre cele două constrângeri, suprapunându-le într-un același spațiu reflexiv-artistic, obligându-le să-și determine în reciprocitate autoritatea fascinației, prin neputința săvârșirii nici uneia dintre ele, dramatismul dintre exitus și afecțiune metamorfozându-se într-o stare de dor, pentru că atât moartea cât și iubirea se adapă de la aceeași melancolie din care emană exasperarea patosului: „Dar de-oi muri vreodată, copilă gânditoare/ Crezi c-o să-ncet din stele mai mult a te iubi/ Și-o să petrec în pace prin lumile de soare/ În care-oi dăinui?” („De-aș muri ori de-ai muri”). Pentru poetul simțirii afectiv-romantice, spațiul dramatic dintre Eros și Thanatos va deveni tot mai fecund pentru creația artistică, pe măsură ce sentimentele vor domina tot mai eficient antinomiile, fanteziile și aspirațiile sale.

De altfel, Eminescu, printr-un efort psiho-cultural remarcabil, reușea să-și metamorfozeze supărările personale în satisfacții, și suferințele sufletești în fascinații spirituale. El era permanent în căutarea, promovarea și provocarea dificultăților și durerilor ca motivație a întâlnirii, în trăirea sa existențială, cu farmecul mulțumirii simțirii afectiv-romantice, chiar și în latura sa erotică. Fantezia sa creatoare îl transportă iluzoriu într-un spațiu afabil aflat într-un orizont din afara relațiilor întregului cu propria sa conștiință a existenței, un spațiu lipsit de norme relaționate de fapte ce reflectă fragmentariul, un spațiu în care este anulată partea pentru a se manifesta întregul, iar în planul simțirii afectiv-romantice, în latura sa erotică, pentru a ajunge

la cel mai înalt nivel al satisfacției, poetul renunță la destăinuirea conștientă a părții, în favoarea imperativității universale a iubirii prin abandonarea vremelniceii acesteia. Pentru Eminescu (cel ce-și caută cu înfrigurare motive de suferință) a face din iubire un obiectiv al iubirii, mai presus decât obiectul iubirii, a alege afecțiunea pentru afecțiune, în locul scopului patosului, este împlinirea supremă, prin eros, a spiritului său creator, eros care, în creația poetică a lui Eminescu, înseamnă întregul afectiv, niciodată supus împlinirii, spre deosebire de împlinirea dragostei prin formalizarea ei socială, refuzată de poet. De aceea, în poezia erotică, Eminescu se manifestă permanent ca amoretatul de dragoste, ci nu ca ibovnicul sentimentelor segmentate și temporale: „Icoana stelei ce-a murit/ Încet pe cer se suie:/ Era pe când nu s-a zărit/ Azi o vedem și nu e// Tot astfel când al nostru dor/ Pieri în noapte-adâncă/ Lumina stinsului amor/ Ne urmărește încă” („La Steaua”).

În multe dintre creațiile poetice ale lui Eminescu, mai ales din perioada intensificării relațiilor cu Veronica Micle, se remarcă formularea paradoxală a unor reprezentări ale dragostei, în care fascinația capătă totodată și sensuri contrarii, de suferință. Iar circumstanța erotică se manifestă în oniric, a cărui spațiu este strict individualizat și supus cugetării, visul îndrăgostitului fiind un rezultat al reflectării acestuia, și așezat în miezul ființialității lui ca antiteză în raport cu tot ce îi este în preajmă: golirea de conținut a lumii, și de logică a trăirii, zădărnici manifestându-se în lume în mod contagios. Poetul, a cărui structură sufletească este înfrigurată, meditează asupra dezordinii ce domină lumea, anticipând cataclisme universale, iar ca ultimă salvare apelează la înverșunarea eroilor timpului istoric, oamenii de rând neavând nici o șansă de a îndrepta ceva: „Iar în lumea cea comună a visa e un pericol/ Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicol” („Scrisoarea II”), fiindcă, în viziunea poetului, prezența sa în lumea concretă este o zădărnici: „Căci ce-i poetu-n lume și astăzi ce-i poetul?/ La glasul-i singuratec s-asculte cine vrea/ Necunoscut strecoară

prin lume cu încetul/ Și nimene nu-ntreabă ce este sau era//
Mai bine niciodată el n-ar fi fost pe lume/ Și-n loc să moară
astăzi, mai bine murea ieri” („Pierdut în suferință”), visul
manifestându-se ca cea mai uzuală reprezentare sedativă,
generalizatoare: „Când prin această lume să trecem ne e scris/
Ca visul unei umbre și umbra unui vis”.

În atmosfera romantică ivită din contradicția dintre
cruzimea generalizată și amăgirea satisfacției, dramatic
susținută de reveria iluzorie a iubirii, prinde contur chipul
iubitei a cărui trăsături copie antinomia care l-a izvodit: onest,
ingenuu, întotdeauna o fetiță angelică, dar și chinuită de
sărăcie, neînțelegere, neajutorare. Înfrumusețarea conferitiv-
estetică a iubitei se realizează printr-un lirism pe cât de darnic,
pe atât de responsabil. Iar erotismul se înfăptuiește doar în
plăsmuiri, în afara prezenței iubitei, plăsmuiri situate într-un
timp incert. De la farmecul logosului erotic abia murmurat,
până la dramatismul incompatibilității iubirii e un spațiu pe
care poetul îl străbate cu suferință, fiind tot mai convins că
iubirea „e un lung prilej pentru durere”. În circumstanța
maximei sale afectivități, poetul e convins că trebuie să-și ceară
iertare pentru dragostea sa neobișnuită: „Că te-am zărit e a mea
vină/ Și veșnic n-o să mi-o mai iert” („Atât de fragedă”) sau
„Ca și când anii mândri de dor ar fi deșerți/ Că te-am iubit atâta
pute-vei tu să ierți?” („Despărțire”). Poetul, lipsit de șansă,
investește întreg visul său de dragoste în fata bălaie, dar fără ca
visul său să poată fi dus până la capăt. Depășind, prin fantezia
sa, limitele obișnuite ale iubirii, poetul este pedepsit pentru
îndrăzneală, fiind împins în zodia morții. Rămâne, însă,
înfrățirea luciferiană a poetului îndrăgostit, conturată din linii
îngroșate de vraja rostirii iubirii cerută de dorința niciodată
împlinită, de farmecul dureros al iubirii și de îndrăzneala de a
trece peste limitele iubirii: „Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a
lui aripe/ Și mii de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe// Un
cer de stele dedesubt/ Deasupra-i cer de stele/ Părea un fulger
ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele” („Luceafărul”).

În numeroase poeme, Eminescu își structurează narațiunea erotică reflectându-și viziunea asupra iubitei într-o manieră luminoasă și totodată, veselă, la care ia parte și mistificarea romantică, un fel de plinătate a rostirii. Chiar și când solicitarea vine din partea îndrăgostitului, instrumentele manieristice nu sunt schimbate („Înger de pază”, „Lacul”, „Atât de fragedă”, „Frumoasă și jună”, „Iubitei”). Dacă, însă, narațiunea erotică vizează realitatea personificată, sfârșitul satisfacțional este de fiecare dată o rătăcire prin spații depărtate care au ca scop chiar suprimarea împlinirii plăcerii pentru a nu leza vraja narațiunii. În elegiile eminesciene, plinătatea și încântarea iubirii sunt bagatelizate și aruncate într-un spațiu geros al unor semnale ale suferinței („Despărțire”, „Pierdut în suferință”, „Pierdută pentru mine”, „M-ai chinuit atât cu vorbe de iubire”, „De câte ori iubito”).

Dacă în mai toate narațiunile poetico-erotice Eminescu face o distincție netă între îndrăgostit și amant (exemplul cel mai grăitor fiind cel din „Luceafărul” unde amantul Cătălin se folosește de materialitatea iubirii, pe când îndrăgostitul, Luceafărul, implică fantezia estetică în stare să elibereze spiritul de constrângerile temporale și spațiale) în câteva poezii, „Am pus sofa la fereastră”, „Ea-și urma cărarea-n codru”, „Ghazel”, „Lasă-ți lumea”, unde se afirmă un coplesitor erotism, îndrăgostitul și amantul se identifică într-o aceeași unitate, într-o manieră manifestă, transformând finalitatea iubirii într-o probă fundamentală de identificare și înțelegere a trăirii prin iubire. Ambianța, de această dată, de o rudimentară naturalețe, dublată de solitudinea absolută a perechii implicată în iubire, transformă visul erotic într-o monumentalitate tradițională, și momentul posedării într-o taină a trăirii trecătoare, taină victorioasă asupra sfârșitului implacabil. Un fel de contopire a vieții și morții într-o aceeași unitate de trăire în care necesitatea iubitului-amant dispare din prezență. Căci și în „Ghazel”, ca și în celelalte poezii erotice, nu satisfacțiile erotice sunt cele care dictează momentul trăirii, ci bucuria împlinirii a cărei înțeles prinde substanță ideatică

numai alăturată suferinței presentimentului mistificării convingerilor despre iubire, mistificare fantezistă născută din opoziția dintre materialitatea trupului și spiritualitatea gândului.

Desigur că în poezia erotică a lui Eminescu există și momente ale unității dintre visul erotic gândit și afecțiunea diurnă, dar aceasta se întâmplă numai în circumstanțe sacrosante ale iubirii („Azi sunt cast ca rugăciunea și timid ca primăvara/ Azi iubesc a ta ființă cum iubesc pe Dumnezeu” – „Locul aripilor”).

Pentru Eminescu, iubirea e un ceva misterios care nu se dezvăluie în meditația estetică decât în prezența unui spirit creator, pentru că afectivitatea celui care iubește este rezultată din fantasmagoria din gândirea acestuia, afectivitatea nefiind sortită. Odată instalată în gândul celui care iubește, metamorfozarea afectivității în expresii poetice este o întreprindere imaginativă, adică, un fel de utopie a creatorului de artă, trecută în opera sa. Operă care este cu atât mai romantică în esența ei, cu cât exprimarea iubirii, printr-un ceremonial motivant, va fi mai estetică. În felul acesta, existența iubirii refuză orice fel de materialitate. Componentele existenței reale a creației artistice sunt similare fanteziei ce constituie opera, fantezie care eliberează creația de artă de timp și spațiu, potențându-i credibilitatea perenă. Dragostea, ca efect, se va manifesta în spațiu fanteziei, iar veghea în cel al pragmatismului. Pentru că, orice meditație estetică este o reverie cauzată, în timp ce pragmaticul este o revenire la realitatea concretă. La Eminescu se manifestă cu intensitate maximă atât reveria cauzată de o cheltuire a unei problematice subsidiare, cât și drama pragmaticului din care lipsește normalitatea unei lumi care să-i ofere dragostea dorită. Eminescu simțea că trăiește cu adevărat numai în momentele de visare, când existența reală și suferințele legate de ea, autodevorându-se, își provocau dispariția printr-o complexă straniețate.

Așadar, aspirația lui Eminescu pentru o iubire a iubirii pure se structurează prin meditație numai în miezul ființialității sale aflată într-un permanent antagonism cu realitatea înconjurătoare. Aceasta constituind esența erosului creației sale poetice, eros care are ca sorginte determinantă, construcția spiritual-romantică a conștiinței sale haric-artistice. Prevestit de către romantismul generic al poporului în mijlocul căruia s-a născut, vizionarismul romantic al lui Eminescu va duce în eternitate marile semnificații ale existenței umane de pe aceste meleaguri și din întreaga lume. Poezia lui Eminescu având un loc bine determinat în literatura universală.

„MIORIȚA” – UNIVERSUL SPIRITUAL AL EXISTENȚEI LITERATURII ROMÂNE

Încă din preistorie, odată cu apariția lui Homo Mediterraneus (sau omul de Aurignac) au apărut și limbile semitice. Specia mediteraneană cuprinde un mare spațiu teritorial din care fac parte întinse ținuturi din Spania, Italia, Franța, Anglia, Grecia și chiar Rusia, iar din țara noastră menționăm Muntenia, Dobrogea, Oltenia, sudul Moldovei și Basarabiei și o mare parte a Ardealului. (Am menționat Basarabia, chiar dacă în prezent nu mai aparține României.) De asemenea, din acest spațiu mai fac parte popoarele de origine persană și cele arabice, palestinienii și o parte din evrei. Graiurile acestor popoare sunt derivate ale celor semitice în care, în zona europeană, spiritul sacrificiului mioritic, manifestat în diferite forme, este unul dintre acele care conturează și dă substanță metafizică și dramatică ritualului și cultului definitoriu al jertfei supreme.

Cultul jertfei mioritice își are rădăcinile în credințele getice de dinainte de apariția lui Zalmoxis, zeul getic adăugând, prin propria sa jertfă, noi dimensiuni spirituale, fundamentale. Spiritul mioritic nu a pus în evidență doar o baladă, „Miorița”, ci a dat poporului de pe aceste meleaguri o atestare legendară, o distincție etică și estetică în stare să-i permanentizeze responsabilitatea unității sale spirituale, unitate care își are rădăcinile atât în comuniunea culturală și culturală, cât și în originea comună a teritoriilor în care acest popor locuiește.

„Miorița” conține în ea credința persistenței pe aceste meleaguri, din cele mai vechi timpuri, a unui popor care a știut permanent să-și făurească un loc în istoria omenirii, care și-a

construit cu propriile mijloace, propriile relații cu universul în care trăiește.

Din geneza sa germinativă, „Miorița” a venit către prezentul nostru ca o semnificație a învățăturilor străvechilor noștri părinți date celor prezenți și urmașilor urmașilor lor, învățături care se referă la înțelesul și datoria săvârșirii unor ceremonii din categoria celor esențiale. De observat că narațiunea „Mioriței” cuprinde nenumărate componente nominative plastice, specifice unei balade, componente ale căror contururi dezvăluie întotdeauna o semnificație. Însăși temporalitatea acestei balade este contemporaneizată permanent, încât subiectul narațiunii nu poate fi doar al unui timp, ci numai al veșniciei. De aceea, mișcarea spirituală a „Mioriței” pe canalele culturale care-i atestă înalta sa valoare estetică și etică este, în fond, o rostire a unei importante pagini de cult destinată să clarifice tâlcul jertfei în misterioritatea spiritului dacic.

În credința lor, dacii considerau că sacrificiul uman este un mod formal de a lua legătura cu zeul lor, cel jertfit fiind, în fapt, un trimis special către zeitate, căreia trebuia să-i comunice doleanțele celor rămași în viață. Nu omorul era important pentru ei, ci convingerea tainică a faptului că sufletul are propria sa existență în materialitatea corpului uman, că el se poate deplasa în afara substanței organice, oriunde în spațiu și timp. Această credință exista și la alte popoare. Dar, spre deosebire de acestea, care își alegeau jertfele dintre inșii condamnați pentru păcatele lor, dacii își alegeau solii numai dintre oamenii liberi, cinstiți și frumoși.

„Miorița” pune în evidență semnificația sacrificiului destinat să înfăptuiască misterioasa comunicare dintre oameni și zeul lor Zalmoxis, să realizeze în univers relația dintre popor și predestinarea sa. Cel hărăzit să ducă zeului mesajul poporului său, trebuia să aibă unele calități de excepție, pentru care era și ales. Dintre cei trei ciobani ai „Mioriței”, „Unu-i moldovean/ Unu-i ungurean/ Și unul, vrâncean”, sorții au căzut doar pe unul. A fost ales, pentru sacrificiu, ciobanul moldovean

care, deloc întâmplător, îndeplinea toate cerințele de a fi trimis mesager către zeu: era un bun conducător al turmei sale („Că-i mai ortoman/ Și-are oi mai multe/ Mândre și cornute/ Și berbeci bătuți/ Ca flăcăi stătuți/.../ Și câini mai bărbați”) este și de o impresionantă frumusețe fizică („Mândru ciobănel/ Tras ca prin inel/ Fețișoara lui/ Spuma laptelui”) are o moralitate perfectă pentru îndeplinirea rolului ce i s-a dat, fiind în deplină cunoștință de cauză asupra faptului că va trebui să poarte către zeu, mesajul poporului său, privind cu calm și înțelegere ritualul sacrificiului ce i-a fost prevestit de către miorița laie, năzdrăvană: „Stăpâne, stăpâne/ Îți cheamă și-un câine/ Cel mai bărbătesc/ Și cel mai frățesc/ Că l-apus de soare/ Vreau să mi te-omoare/ Baciul ungurean/ Și cu cel vrâncean”. Așadar, oaia năzdrăvană măsoară demnitatea etică a ciobanului moldovean, prin modul în care el înțelege semnificația „uciderii” sale de către ceilalți ciobani. Și, într-adevăr, ciobanul moldovean este conștient că trebuie să fie mesagerul perfect al neamului său în fața zeului, acolo unde se hotăra destinul tuturor. De aceea, în răspunsul ciobanului moldovean nu se simte nici o urmă de supunere nevoită, de împăcare cu sine și cu lumea, în fața morții. Ba, mai mult, ciobanul moldovean vede jertfa sa ca pe o lumină ce-l duce spre o existență superioară, deloc resemnată: „Oiță bârsană/ De ești năzdrăvană/ Și de-o fi să mor/ În câmp de mohor/ Să spui lui vrâncean/ Și lui ungurean/ Ca să mă îngroape/ Aici pe aproape/ În strunga de oi/ Să fiu tot cu voi/ În dosul stâniei/ Să-mi aud câinii”. De ce în spiritualitatea vechilor locuitori din zona carpatică, oaia era considerată ca fiind năzdrăvană? Pentru că marea majoritate dintre ei erau crescători de oi, iar principalul mijloc de existență și subzistență al lor era oaia, care le asigura hrana, îmbrăcăminte și roșul trăirii lor. Așa și-a căpătat această ființă curată și docilă dreptul de a fi considerată năzdrăvană, dreptul de a juca un rol de seamă în viața stăpânilor ei.

Ceilalți ciobani nu sunt priviți ca niște ucigași ci, după alegerea sortilor („Mării se vorbiră/ Și se sfătuiră/ Pe la apus de soare/ Ca să mi-l omoare/ Pe cel moldovean”) ciobanul

moldovean îi consideră pe ceilalți doi, prieteni cărora le încredințează misiunea înmormântării sale. Momentul „omorului” este ales cu multă grijă, „Pe l-apus de soare”, timpul înserării fiind, în credința popoarelor mediteraneene, cel mai potrivit pentru ritualul închinării și sacrificiului, considerându-se ca fiind momentul cel mai favorabil de călătorie a celui ales să ajungă la zeu. Călătoria mesagerului este, în fapt, o nuntire a acestuia cu spațiul cosmic; „Să le spui curat/ Că m-am însurat/ Cu-o mândră crăiasă/ A lumii mireasă/ Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa”. Așadar, călătoria solului spre zeu este o sărbătoare a cosmosului, dar și a naturii pământene, la nuntă participând și „Brazi și pălținași/ I-am avut nuntași/ Preoți, munții mari/ Păsări, lăutari”, soarele, luna, bradul și pasărea fiind semne emblematice pentru populația dacică, blazoane ce se văd și astăzi cusute pe veșmintele tradiționale, și nu numai.

Cu aceeași grijă ancestrală cu care a fost ales timpul sacrificiului, este precizat și locul înfăptuirii lui: „Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai”, piciorul de plai semnificând un loc bine consolidat, iar gura de rai fiind poarta de intrare într-un Eden generic de o exemplară curățenie, poartă prin care cel care intra, se purifica. Plânsul mioarelor și al mamei bătrâne nu este unul al deznădejdiei și resemnării, ci este un bocet al implorării, de închinăciune, de rugă, pentru a face cât mai ușoară călătoria mesagerului spre zeu, bocetul fiind în vechime o reprezentare a misterelor cultului semitic. Exista și la daci obiceiul ca, la naștere, să se tânguie cântece de jale, iar la moarte, cântece de mulțumire pentru eliberarea sufletului de suferințe, pentru că așa învățase de la zeul lor Zalmoxis (Acest sens al bocetului a ajuns chiar până în zilele noastre). De altfel, mioarele sunt chemate la moartea ciobanului de un cântec doinit de fluierile prin care trece vântul: „Vântul că mi-o bate/ Prin ele o străbate/ Ș-oile s-or strânge/ Pe mine m-or plânge/ Cu lacrimi de sânge”, însuși bocetul fiind un cântec dramatic, dar nu de resemnare.

Desigur că „Miorița” relevă și atribute poetice de o intensă trăire etică și estetică, dar aceste atribute sunt anexe ale semnificațiilor primare ale contextului baladei, din care nu lipsesc construcții lirice care să fascineze simțurile omului, metaforele fiind construcții lexicale simple și ușor de interpretat. Conținutul „Mioriței” subliniază o ireproșabilă ținută morală a strămoșilor noștri, desăvârșirea pilduitoare și însuflețirea cu care aceștia își trăiau viața atât în spațiul relațiilor reale, cât și în cel al legăturilor metafizice, spații care formau o unitate spirituală fundamentală.

Cu balada „Miorița”, ansamblul mitologic al poporului nostru își validează și consolidează veridicitatea conformității sale istorice, legitimând o milenară cultură care și-a dezvoltat și demonstrat specificitatea aspirațiilor pe aceste meleaguri, „Miorița” fiind, împreună cu alte însemne spirituale, un fundamental act de perpetuă trăire spirituală a poporului român.

O influență considerabilă a avut-o „Miorița” asupra creației literare culte, ea reprezentând universul spiritual al existenței literaturii române. Creatori din toate timpurile istoriei noastre literare au avut ca sorginte spirituală balada „Miorița”. Iată doar câteva exemple:

Relaționarea spirituală dintre „Psaltirea” lui Dosoftei, cu balada „Miorița” este evidentă în mai multe ipostaze: organizarea ansamblului de rime și ritmul versului după modelul „Mioriței” („Cetatea cea mare/ Craiului cel tare/ Cu curți desfătate/ Cu pânzele nalte/ Straja nu-i lipsește/ Domnul o-ntărește” – Psalmul 47). Apoi, asemănarea disputei dintre „domnul cetății” și „Craii și-mpărații”, cu disputa ciobanilor din „Miorița” („Craii și-mpărații/ Ce fac sfat cu alții/ Să strice cetatea/ Să-i ia bunătatea”), precum și reprezentarea muntelui („Pe vârfuri de munte/ S-aud glasuri multe/ De bucurie mare/ Cu-naltă strigare” – Psalmul 46).

Un strălucit elogiu adresat „Mioriței” este cel al lui Mihai Eminescu, din „Timpul” – 22 iulie 1879: „Închipuiți-vă, de pildă un păstor rătăcit pe Carpați, petrecând lungile nopți

înstelate în mijlocul turmei, neavând altă petrecere de cât din timp în timp lătratul câinilor săi sau strigătul plângător al oilor sale (...) și iată „Miorița” acea inspirațiune fără seamăn, acel suspin al brazilor și al izvoarelor de pe Carpați”. De altfel, în numeroase creații eminesciene se simte prezența spiritului mioritic: „Seara pe deal”, „Memento mori”, „Povestea Dochiei și ursitoarele”, „Călin nebunul”, „Doina” precum și „Mai am un singur dor” apreciată de George Călinescu drept „Miorița lui Eminescu” („Istoria literaturii române”) și „O, mamă”, despre care Tudor Vianu spunea că se înrudește cu „Miorița” poetului popular („Studii de literatură română” - 1965).

Ion Barbu aprecia faptul că „La temeliile sufletului omului de astăzi zac straturi de păgânitate”, în mai multe dintre poemele sale simțindu-se spiritul mioritic reflectat de dramele ineluctabile din existența oamenilor, rezolvate cu ajutorul perspectivei vizionare a relației dintre destinul uman și universul în care omul trăiește: „Uite colo: stele ies/ Ca vărsatul și pojarul/ În răsad aprins și des/ Întesat e Pălimarul” („Domnișoara Hus”).

Nicolae Labiș, în poemul „Miorița” înlătură obstacolele din calea destinului, eliberând un mare clocot spiritual, asemănător cu cel din balada originală.

Poemele lui Nichita Stănescu, „Frunză verde de albastru” și „Elegia întâia” sunt străbătute de o limpezime spirituală dramatică ce se apropie de spiritul de sacrificiu din „Miorița”.

Imaginația mioritică este prezentă și în creațiile lui Ion Caraion: „Trib”, „Deasupra deasuprelor” și „Flaute de ghiață” din care cităm: „Ce zăbrele grele/ Și ce munți răzleți/ Păsări păsărele/ Voi de ce tăceți”.

Într-un interviu, Ioan Alexandru reliefa relația sa cu balada „Miorița”, astfel: „Pentru mine «Miorița» și textele monahilor din Moldova negurilor medievale sunt mai importante decât toate textele filozofice-estetice-critice ale iluminismului clasico-pseudo-umanist-european” („Sub semnul întrebării”). Dar, poate că mai mult ca la oricare dintre contemporanii săi, spiritul „Mioriței” este implicat în metafore de mare valoare

estetică: „De trei zile limba pe pământ/ Nu s-a mai atins de-o buruiană/ Trupu-n staul nu l-a mai oprit/ Oaia știră fără de prihană” („Oaia știră”).

Creația poetică a lui Cezar Ivănescu e în strânsă relație cu spiritul mioritic, atât în ce privește ritmul interior, cât și conținutul ideatic în care sacrificiul suprem joacă un rol hotărâtor; „Noi deacuma l-am vânat/ Domniță Ileană/ Cât sentinde zăriștea/ Dragostea-i departe/ Nu se-ncinge dragostea/ Cu buzele moarte/ Ți-am grăit și am plecat/ Pregătește-ți patul/ Negru ca un câmp arat/ Să ți-l culci pe Radu/ Vine-ți ziua și urātu/ Domniță Ileană/ Noi de-acum l-am omorātu/ Domniță Ileană” („Cantilena” – Rod IV).

Din păcate, de-a lungul timpului, nu au lipsit glasuri care, fie din lipsă de informații, fie din lipsa puterii de înțelegere, sau chiar din rea credință, au golit balada „Miorița” de sensurile ei originare, aruncând-o în derizoriu. Ne referim, printre altele, la mărginita interpretare a lui N. Densușeanu^{*} (spațiul nu ne permite să o comentăm) sau la impunerea unor variante ale baladei, hazlii, care alterează conținutul de bază. Sau, încercarea de a opune ritualul păgân din baladă, ritualurilor creștinești. Ori, mai aproape de vremurile noastre, este de semnalat atitudinea unor cercetători care, accesând o direcție comodă, prin care să-și impună opiniile, oscilează între combinații teoretice și paralelisme mediocre, procedează la impunerea artificială în cultura noastră a unor elemente degradante care sunt eliminate din alte culturi, sau confundă, din neștiință sau din rea credință, factorul economic cu mesajul mioritic. Nu este de mirare că toate aceste deviații au condus temporar la concluzia care, de altfel, la vremea sa a fost îmbrățișată parțial și de Vasile Alecsandri, că din încărcătura poetică a baladei „Miorița” se desprinde ideea resemnării, ca fiind un concept ce se difuzează ca specificitate existențială în

^{*} Nicolae Densușeanu reduce problematica „Mioriței” la o analiză interogativă, populist-culturală, a transhumanței păstorești, a „drumurilor oii”.

spiritul poporului român. După cel de al doilea Război mondial, „Miorița” a fost „arestată” de un „entuziasm” folcloric dictatorial, planificat politic, care în afară de o interpretare prozaică, nu accepta nici o altă opinie. Chiar și în zilele noastre, așa-zișii tineri furioși, jucând ridicola și trista scenă a nemulțumirii generale, cred că pot dăruia marile simboluri ale spiritualității poporului român, fără să fie în stare să construiască ceva durabil în loc. Realitatea e că tinerii furioși nu recunosc faptul că își îndreaptă furia spre propriile lor neputințe spirituale, fiind mai comod să împrăsteie cu noroi tot ce găsesc valoros în cale. Și, în calea lor a stat, un timp, Mihai Eminescu, iar acum stă verticalitatea spirituală a „Mioriței” și, desigur, vor urma și alte valori fundamentale ale poporului nostru. Dreptul la opinie nu poate fi confundat cu dreptul la insultă, chiar dacă aceasta din urmă e îmbrăcată în haina ironiei sau a zeflemelei. Pe seama monumentelor spiritualității poporului român nu se poate glumi în nici un fel.

Ca o încheiere corolară, redăm opinia unuia dintre cei mai reprezentativi poeți ai Europei secolului XX, Nichita Stănescu: „Fără «Miorița», noi n-am fi fost niciodată poeți. Ne-ar fi lipsit această dimensiune fundamentală. «Miorița» este școala tristeții naționale. Matricea. Matca. Regina. Sunetul ei e sunetul țâței alăptând; veghea ei este veghea celui care-și apără plodul”.

CUPRINS

Argument	7
-----------------------	----------

WALT WHITMAN

Un poet „mai tare decât timpul”	9
---------------------------------------	---

EDGAR ALLAN POE

Edgar Allan Poe – între oniric și realitate	17
---	----

FRANZ KAFKA

Introducere în fenomenologia kafkiană	35
„Procesul” în dubla interpretare: moral-juridică și creativ-literară	44
„Colonia penitenciară”, profeția unei lumi înstrăinată de sine	50
„Castelul” – drama unui mecanism social viu.....	58

STEPHAN MALLARME

Stephan Mallarme – poetul poeziei pure.....	66
---	----

PAUL VERLAINE

Poezia triumfului plăcerii suferinței.....	80
O implorație adresată destinului	85
În căutarea fostelor utopii	90

MIHAI EMINESCU

Romantismul și erotismul eminescian.....	93
--	----

MIORIȚA

Universul spiritual al literaturii române	103
---	-----

DE ACELAȘI AUTOR:

- *Despre tați și despre mame* (poezii), Editată de Comitetul de Cultură, Vaslui, 1980
- *Cardiografia răului* (poezii), Ed. „Opera Magna”, Iași, 2005
- *Destinul pronumelui* (poezii), Ed. „Opera Magna”, Iași, 2006
- *Adrian Georgescu în zece cărți* (eseuri), Ed. „Sieben Publishing”, București, 2007
- *Cărțile numărătorii* (poezii), Ed. „Opera Magna”, Iași, 2007
- *Tineretea lui Făt-Frumos* (poezii), Ed. „Sieben Publishing”, București, 2008
- *Se uită lacom o liniște* (poezii), Ed. „Opera Magna”, Iași, 2008
- *Jurnalul unei luni de miere* (poezii), Ed. „Opera Magna”, Iași, 2008
- *Diamantele Ducesei* (haiku-uri), Ed. „Opera Magna”, Iași, 2009
- *Studii de literatură română contemporană* (eseuri), Ed. „Sieben Publishing”, București, 2009
- *Meditații transparente* (poezii), Ed. „Opera Magna”, Iași, 2010
- *Studii de literatură română contemporană*, vol. II, (eseuri), Ed. „Sfera”, Bârlad, 2010
- *Ce rămâne din tot dorul* (poezii), Ed. „Sfera”, Bârlad, 2011
- *Șapte drepturi* (poezii), Ed. „Sfera”, Bârlad, 2012
- *Drumul robilor* (poezii), Ed. Sfera, Bârlad, 2012
- *Sărut mâna Doamnă Poezie* (poezii), Ed. Sfera, Bârlad, 2012