

STRUCTURI POETICE IN LIRICA LUI NIETZSCHE SI MALLARMÉ

Ștefania ZLATE
Universitatea „Valahia”, Tîrgoviște

Abstract: *In this article it is presented the Nietzsche and Mallarmes poetic discours. Nietzsche Nietzsche considered reality as an endless Becoming (Werden). Apollinian power is associated with the creation of illusion - the plastic arts deny the actuality of becoming with the illusion of timeless beauty. Dionysian frenzy threatens to destroy all forms and codes. Only the Apollinian power of the Greeks was able to control the Dionysian flood. But all illusions are temporary, and in his "experimentalist phase" (1878-1882) Nietzsche saw that the loss of Apollinian spell will make the return to Dionysian actuality even more painful. But it must be noted, that the Dionysus whom Nietzsche celebrated in his later writings, was the synthesis of the two forces and represented passion controlled.*

This study has two principal aims: to propose new meanings in Mallarmé's poetry and to present the development of his poetic art as a successful search for linguistic and textual mastery.

Poetry for Mallarmé was first and foremost an art of language, and Derrida's brilliant essay in La Dissémination takes us to the centre of the Mallarméan experience of language. As the Derridean analyses of the 'antre/entre' and the 'hymen' demonstrate, meanings spill out of words like peas from a dehiscent pod: language is forever contradicting itself, repeatedly gainsaying the message which it is complacently intended or understood to convey. Meaning is 'indécidable'. For Derrida, to speak of 'polysemy' in this context would imply semantic richness and the multiple 'presence' of meaning: he prefers to speak of 'dissémination' 1 and to characterize Mallarmé as a writer who displays language, with increasing knowingness, as a place of proliferating non-meaning. Whereas Derrida envisages Mallarmé's loss (or abdication) of authorial control over language principally at a semantic level, Julia Kristeva sees it more at the phonological and morphological levels (in her readings of "'Prose (pour des Esseintes)'" and "'Un coup de Dés'" respectively). 3 But, like Maurice Blanchot before them, both champion Mallarmé for his 'revolutionary' displays of linguistic powerless.

Key-words: poetic discourse, poetic art, meaning

Benedetto Croce, în **Estetica in nuce**, încearcă să definească specificul artei. Scopul său a fost acela de a determina, de a fixa sub forma unor determinații conceptuale precise natura inefabilă a artei, revendicând legitimitatea esteticii ca știință filozofică. Arta fiind intuiție lirică sau intuiție pură, este deosebită de toate celelalte forme ale producției spiritului. Printre negațiile cuprinse pe lista ce stabilește rolul și locul artei, Croce include și afirmația: Arta nu e filosofie, căci filosofia e gândirea logică a categoriilor universale ale existenței, în artă e intuiție ireflexivă a existenței. Filosofia depășește și soluționează imaginea, arta în schimb trăiește în cercul imaginii ca în domeniul său propriu. Și totuși Nietzsche este unul din filozofii care teoretizează și practică ei înșiși, în scrierile lor filozofice, o artă care trădează un tip de discurs mixt, în care demersul filozofic propriu-zis se îmbină inextricabil cu cel poetic. Mai mult: Nietzsche vede în acest tip de discurs modalitatea plină de promisiuni a epocilor ce vor veni după el, întrucât genul de filozof pe care-l anunță este filozoful-artist. Pe baza unei afirmații din antichrist, care implică o netă respingere a purismului- *Spiritul pur e minciună pură* Nietzsche preconizează tipul filozofului-artist ca

expresie a impurității înseși, pe care o acceptă și o exaltă, justificând-o prin caracterul dionisiac al adevărului creator. Comentând această teză nietzscheeană, Jean-Noel Vuarnet scrie: Nici artist, nici filozof, fiind și unul și altul sau unul prin altul, un simulacru ne face semn, mixt sau monstru, mai întâi remarcabil-natură și discurs-prin impuritatea lui (...) bicefal sau bifrons, acest simulacru poate, el, impuneca semn esențial duplicitatea de atitudine și de text a lui Nietzsche? Probabil pentru aceasta ar trebui să-l supunem unei triple întrebări privind originea sa, funcțiunea sa, miza sa (Nietzsche aujourd'hui, vol I, plon, 1973). Originea se află, indubitabil în presocratici, căci imaginea focului, comparația pe care Nietzsche o face între filosof, artist și copilca și reluarea anticeii antinomii creștere/pieire, construcție/ distrugere, pornesc din Heraclit și dinpolemos-ul acestuia.Dificultatea cardinală de a explica modul cum focul pur poate să ia forme impure, el (adică filozoful) o biruie printr-o imagine. *Numai jocul artistului și jocul copilului pot aici jos să crească și să piară, să construiască și să dărâme cu inocență. În felul acesta, ca artist și copil, se joacă focul etern activ care plâsmuiește și nimiceștecu inocență (Nașterea tragediei). În aceeași scriere,el examinează raportul între filosofie și artă: În ce măsură filozofia este ea o artă, o operă de artă? Ce va rămâne din ea când sistemul ei va fi , științific vorbind ,mort? Tocmai acest rest va stăpâni instinctul de cunoaștere, această calitate a ei de artă (...) Frumusețea,măreția unei construcții a universului (alias filozofia) decide astăzi asupra valorii ei (...) Descrierea filozofului: el cunoaște inventând, el inventează cunoscând.*

Nu există fapte, numai interpretări... ce este atunci adevărul? O armată mobilă de metafore, metonime și antropomorfisme-pe scurt, o sumă de relații umane, care au fost cuprinse, transpuse și ... la modul poetic și retoriccare, după o utilizare îndelungată par ferme, canonice și obligatorioamenilor.adevărurile sunt iluziile despre care am uitat: metafore prea mult folosite și fără putere senzuală; monede careși-au pierdut imaginile și acum nu mai contează decât ca metale și nu ca monede. Nu știm încă de unde vine îndemnul pentru căutarea adevărului ; pentru că până acum n-am auzit decât de obligația impusă de societate că trebui să existe. A fi adevărat înseamnă a folosi metafore obișnuite în termeni morali, obligația de a minți în conformitate cu convenția fixată, a minți într-un stil impus tuturor... (On truth and lie an extra-moral sense, the Viking portable Nietzsche, p. 46-7, Walter Kaufmann trad.)

Ce este până la urmă adevărul? Se întreabă Nietzsche *Pur și simplu erorile sale irefutabile* afirmă acesta în **Știința veselă**.

Motivele pentru care această lume a fost caracterizată ca fiind aparentă sunt tocmai acelea care-i indică realitatea; orice alt tip de realitate este absolut indemonstrabil(Nietzsche, Amurgul idolilor).

Dacă aceasta este concepția lui Nietzsche despre adevăr, următoarea întrebare nu poate decât să privească în mod direct caracterul inaugural al operei sale, funcționalitatea și miza sa. Pentru a le explica așa cum Nietzsche însuși a ales să le explice trebuie să analizăm, alternativ, cel puțin două concepte fundamentale, primul privind **adevărul**, celălalt **poeticitatea** nietzscheeană și modalitățile prin care ele se întrepătrund în opera sa.

Lumea adevărată a devenit poveste scrie Nietzsche în **Amurgul idolilor**.Nu însă acea pretinsă lume adevărată, ci lumea adevărată *tout court*.Lumea în care adevărul a devenit poveste este de fapt locul unei experiențe care nu e mai autentică decât aceea

deschisă de metafizică.această experiență nu mai e autentică pentru că autenticitatea-propriu, reapropierea a apus ea însăși odată cu moartea lui Dumnezeu. Nietzsche definea nihilismul ca acea situație în care *omul se rostogolește din centru către X*, cu alte cuvinte , situația în care omul recunoaște explicit absența de fundament ca fiind constitutivă condiției sale.Imposibilitatea identificării între ființă și fundament este și unul din punctele cele mai explicite ale ontologiei heideggeriene: ființa nu e fundament, orice raport de fundare se dă dintotdeauna înlăuntrul fiecărei epoci a ființei. Calitatea estetică nu mai are nici o rădăcină ontologică, rămâne definită numai în negativ, ca lipsită de raporturi gnoseologice și practice și ca legată de o atitudine determinată asumată de observator. Gadamer amintește în legătură cu aceasta de nihilismul hermeneutic al lui Valéry (*mes vres ont le sens qu'on leur prete*).Calitatea estetică atât de abstract definită se dă individului într-o experiență ce are caracteristicile *Erlebnis-ului*, ale experienței, ale experienței trăite, promte, momentane, în fond epifanice.într-un vers, subiectul suverandistilează într-un mod cu totul întâmplător o totalitate de semnificat, ce rămâne lipsită de orice conexiune organică cu situarea ei istorico-existențială și cu realitatea în care el trăiește. Iată cum descrie Nietzsche procesul creator de artă, cu referire la momentul când a scris **Așa grăit-a Zarathustra: Dintr-o dată, cu o delicatețe,cu o puritate inefabile, un lucru se face văzut, se face auzit,te zguduie și te cutremură din adâncuri. Asculți, nu mai cauți; primești fără a te întreba cine este cel ce dă; o gândire fulgeră timp de o clipă, se impunea o necesitate ,fără a-ți lăsa nici cea mai mică ezitare asupra formei în care se cere exprimată-n-am avut niciodată posibilitatea de a alege. E un extaz a cărui tensiune formidabilă se rezolvă uneori în torente de plâns, în timp ce pasul, involuntar, se rărește sau se accelerează. Te simți răpit din tine însuși, păstrezi doar conștiința unei înfinități de fiori subtili și de șiroaie care te străbat până-n tălpi. E o atât de profundă beatitudine, că durerea și tristețea nu mai au efectul unor forțe ostile, ci par o condiție cerută, o nuanță chemată în strictă necesitate de această risipă de lumină. Simți instinctiv marile ritmuri care îmbrățișează spațiile imense în care trăiesc formele;amplitudinea legănării, nevoia unui ritm larg par a fi măsura unei atare inspirații, un fel de contrapondere la presiunea, la tensiunea ei. Toate acestea , involuntare în prima clipă, par purtate de o rafală de libertate, de independență, de putere, de divinitate. Ceea ce este mai remarcabil e calitatea involuntară a imaginii, a metaforei.totul ți se oferă ca expresia cea mai apropiată , cea mai justă , cea mai simplă. Într-adevăr , pentru a relua termenii lui zarthustra, se pare că lucrurile se apropie cu de la sine putere și vin spre a-ți servi ca imagini...iată experiența mea în privința inspirației . Nu mă îndoiesc că va trebui să se străbată îndărăt milenii pentru a se găsi un om care să poată zice: este și a mea.**

În cartea pe care i-a consacrat-o (**Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens**,1936) Karl Jaspers notează. Nietzsche rămâne mai fidel lui însuși decât a putut chiar el să creadă și mai ales decât a fost îndemnat să creadă. Contradicția pe care o poartă în sine nu se rezolvă decât în momentele de exaltare lirică. Zarthustra al său este cel mai plin, cel mai puternic dintre aceste momente alese, singura simfonie pe care a reușit s-o orchestreze de la un capăt la altul - el , omul fragmentelor și al schițelor. E firesc să considere că acest poem va servi ca propileea filozofiei sale, dar dincolo de acest portic nu mai sunt decât edificii schițate dar neterminate, șantier de blocuri urnite și tăiate cu finețe; monumentul principal, care s-ar fi numit, poate, der Wille zur macht, n-a fost niciodată încheiat .Ceea ce practică Nietzsche de la **Nașterea tragediei** și până la **Așa grăita**

Zarathustra este discursul mixt, plin de patos, neglijând exercițiul unei logici stringente, înțelegând să miște și să convingă afectiv, să cunoască inventând și să inventeze cunoscând; ambiguitatea lui funciară anulează granița dintre logos și mythos, încât putem caracteriza activitatea filozofului artist prin mai multe trăsături, armonizate printr-un amestec genuri, un hibrid textual în care forma e simțită ca un conținut și deci, orice conținut apare formal, inclusiv viața noastră, cum pretinde însuși Nietzsche. Vom încerca să ne referim în acest subcapitol numai la limbajul poetic din opera nietzscheeană și trăsăturile sale specifice, însă trebuie să precizăm că acest aspect nu este numai lingvistic, întrucât cuprinde și problema competenței poetice și a procesului de dezvoltare a energiei creatoare, adică ceva care se situează înaintea execuției textuale și aparține avantajului sau frazei generative pre-textuale. Se impune așadar să menționăm aici alte două trăsături importante ale filozofului artist care este Nietzsche: în primul rând, anularea conflictului artă/cunoaștere, prin exaltarea acelei dispoziții sufletești numită beție; căci: Pentru ca să existe artă- scrie el în **Amurgul idolilor** pentru ca să existe într-un fel oarecare o activitate și o viziune estetică, o condiție fiziologică de neînălțat este beția. Trebuie mai întâi ca beția să fi intensificat excitabilitatea întregii mașini: nu încapă artă fără aceasta. În al doilea rând, ceea ce contemplă acest tip de personalitate este ceea ce se află dincolo de fenomenal, dincolo de aparențe, în momentul în care omul sensibil la artă constată că acestea sunt simple aparențe: Seducătoarea aparență a lumilor de vis, în făurirea cărora orice om este un artist suveran, e premisa tuturor artelor plastice, ba chiar, așa cum vom vedea, a unei părți importante din poezie. În vis ne desfășurăm printr-o percepere directă a reprezentărilor, toate formele ne vorbesc. Nu există nimic indiferent și inutil. În ciuda trăirii intense a acestei realități onirice, licărește totuși senzația că toate acestea sunt doar aparențe. Cel puțin aceasta îmi spun experiența mea și așa putea cita multe mărturii și cuvintele multor părți ce dovedesc frecvența, ba chiar caracterul perfect normal al acestei experiențe. Omul cu spirit filozofic presimte o realitate ascunsă cu totul deosebită, dincolo de realitatea în care ne aflăm și trăim, deci și aceasta nu este decât o aparență; iar Schopenhauer califică simple fantome sau imagini onirice drept semnul predispoziției pentru filozofie. Omul sensibil la artă se află față de realitatea visului în același raport în care se află filozoful față de realitatea vieții; el se complăce în a privi totul cu un interes acut, căci își tălmăcește viața tocmai prin aceste imagini; astfel își face ucenicia vieții (Nietzsche, **Nașterea tragediei**).

În sfârșit, starea proprie a raportului între ceea ce se înfățișează și starea subiectului este caracterizată prin invenția de noi posibilități: Continuu-spune Cartea filozofului-omul-artist confundă rubricile și celulele de concepte, instaurând noi transpoziții, metafore, metonimii; în mod continuu el manifestă dorința de a arăta acestei lumi prezente de om treaz (...) o formă plină de farmec, veșnic nouă, ca aceea a lumii visului, pentru că, demiurgic. Filozoful artist nu spune adevărul; veridică, vorbirea sa nu e o althea, sensul nu este pentru el cauză, ci produs: *Arzătoarea voință de creație*- afirmă Nietzsche *mă duce mereu la om; în același fel în care ciocanul este mânat spre piatră*. Un astfel de tip de autor este fără autoritate: doctrina lui practică ateologia și ateologia; destructor în măsura în care e creator, el transformă, și își apropiază o realitate mai veche, el parodiază mitul. Refuzând orice idealism, el respinge totodată orice divorț între filozofie și artă, deoarece i se pare că o asemenea poziție ar implica refuzul de a gândi problema stilului.

Ne vom mărgini în analiza poeticității nietzscheene la cercetarea poeziilor și a operei lirice. Așa grăita Zarathustra, care îl explică, în mare parte pe Nietzsche ca filozof și ca tipul poetului vertical, al poetului înălțimilor, al poetului ascensional.

Ce-l apropie însă pe Nietzsche de Mallarmé ? În primul rând, poezia ambilor emană dintr-un centru căruia cu greu i s-ar putea găsi un nume, în mod cert însă o interioritate totală, cuprinzând raționalul și iraționalul la un loc, acordări onirice cât și abstracțiuni de oțel, a cărui unitate devine sensibilă în curente vibratorii ale limbajului poetic. Mallarmé a continuat calea pe care o deschiseseră Novalis și Poe, calea care duce subiectul poetic într-o neutralitate suprapersonală, iar Nietzsche pe cea a unui stil intuitiv vizionar, greu de încadrat într-un tipar dar care traduce o interpretare a unui destin original, în care ontologie, antropologie și estetică devin una. Astfel Supraomul a fost interpretat de Sârbul Danko Grlic, Nietzsche și eterna reîntoarcere, în Nietzsche aujourd'hui, vol.I) ca *un artist care, chiar după moartea lui Dumnezeu, creează ex nihilo propria sa ființă și propriul univers*.

Există, în același timp, un sens fundamental al liricii acestor poeți care îi deosebește radical. Așa cum Mallarmé s-a exprimat de multe ori lirica sa se deosebește fundamental de entuziasm și delir, ea constând, dimpotrivă, în prelucrarea exactă a cuvintelor, urmărind ca ele să devină o voce care îl ascunde pe poet, cât și pe cititor. E o propoziție fundamentală a liricii absolute, a cărei muzică parcă nu mai pornește dintr-o gură umană și nu mai e nevoită să ajungă la o ureche umană., în schimb, Nietzsche urmându-l pe Dionysos și cultul său, întrupează automat divinitatea antagonismelor și a prefacerilor, a nesfârșitelor metamorfoze, a enigmaticei lipse de contur a existenței, a deznădejzii și depășirii ei în extaz. Omul dionisiac are, după Nietzsche, o asemănare cu Hamlet. Amândoi au înțeles esența lucrurilor și le e silă să acționeze. Omul nu mai este artist, el a devenit operă de artă: forța artistică a întregii naturi (...) se revează aici sub fiorul beției. Dionisiacul este, așa cum notează Jung în **Tipuri psihologice**, comparabil cu beția care dizolvă individual în instincte și conținuturi colective, o explozie a eului închis sub influența lumii. La Mallarmé înaltele tensiuni de energie sunt comprimate pe cele mai restrânse câmpuri de limbaj; la Nietzsche ele dezvoltă acea dynamis creatoare care ia în stăpânire individul ca pe un obiect și îl folosește ca pe un instrument sau ca pe o expresie.

Tendința dionysiacă se realizează în creații ce aduc cu starea beției, când omul cade pradă unor senzații puternice ca cele provocate de băuturi sau de beția simțurilor stârnite de venirea primăverii. Atunci omul ca individ nu se mai simte singur, unul, ci solidar cu ceilalți oameni, cu alții, înfrățit cu natura. Omul dobândește acum sentimentul libertății sale și trăiește jubilând acest sentiment în cântec și dans. Exaltat se crede asemenea zeilor pe care până atunci i-a văzut numai în plâsmuirile sale de vis.

Astfel se face că cei doi poeți diferă fundamental și în rezumatul producerii de sens: la c, așa cum indică Gaston Bachelard, în capitolul dedicat lui Nietzsche din *Aerul și visele*, acestea traduce un psihism ascensional, pe care la Mallarmé putem vorbi de o semantizare a sunetelor, semantizare a sintaxei, semantizare ulterioară a semnificațiilor lexicali ai limbii, eventuală semantizare a grafiei. Așa cum precizează Maria Corti, în cartea *Pentru o enciclopedie a comunicării literare, ...duplicității intrării în joc îi urmează în faza textului aflat în proiect, care este deja faza distanțării critice, o constantă osculare, am zice un contradans între universul semnificațiilor și universul semnificațiilor, care se comportă ca*

două ansambluri complementare, de unde paritatea de putere a amândurora în textul terminat.

À quoi bon la merveille de transporter un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est qu'en émane, sans la gêne du proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli ou ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève l'idée même et suave, l'absente de tous bouquets (Mallarmé..p.368).

Această floare, la început *fait de la nature*, supuse unei *presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole*, la sfârșit absentă din toate buchetele, pură noțiune, ne luminează asupra unui proces abstractiv, care nu este și nu poate fi atins pe cale logică, ci numai pe cale poetică; asemenea floare absentă din toate acele *bouquets* ar putea fi luată ca emblemă a hipersemnificării poetice, rezultat final al limbajului înțeles ca sunet ce produce cunoaștere. Stăruința asupra intrării în joc a poetului în procesul generativ al textului, aduce contribuții în chestiunea competenței lingvistice poetice care se dovedește diferită din punct de vedere calitativ de competența non-artistului, întrucât poetul descoperă virtualități ale limbii deschise numai lui, crează o serie de galerii subterane care pun în contact elemente ale limbii inaccesibile unelor altora și, în sfârșit, elimină arbitraritatea semnului. La Nietzsche putem vorbi de un psihism accesibil numai lui, de un tip special de imaginație dinamică iar singura asemănare la nivel procesual, în ciuda diferenței de registru (la Mallarmé totul se desfășoară la nivel lingvistic, în timp ce la Nietzsche elaborarea, ignorând structura generativă a textului, dă seama de forța neobișnuită a pecetei aeriene a psihicului nietzschean), este aceea că în procesul oscilatoriu se reconstituie unitatea inițială a psihicului.

Structurile pre-textuale, supratextuale și codurile poetice în poeziile lui Nietzsche și Mallarmé

Întrucât am precizat deja ce înțelegem prin structuri pre-textuale și supratextuale, se impune, înainte de analiza propriu-zisă, lămurirea conceptului de cod poetic.

Poezia ca formă organizată de manifestare a poeticului, este o modalitate de cunoaștere și de comunicare artistică, un discurs prin care poetul își exprimă raporturile sale cu sine, cu lumea și cu creația. Această cunoaștere-comunicare este însăși rațiunea de a fi a poeziei. Ea nu se naște *ex nihilo*, ci apare, de fiecare dată, pe solul fertilizat de alții, subsumându-se unui cod cultural constitutiv al scriiturii lumii.

Roland Barthes definește codurile ca fiind niște câmpuri asociative, niște tipuri de *déjà-vu*, *déjà-lu*, *déjà-fait*, o organizare supratextuală de notații care impun o anumită idee de structură a cărei instanță este esențialmente culturală. Barthes numește în mod privilegiat, drept *cod cultural codul cunoașterii (le code du savoir)*, al științelor umane, al opiniilor publice, al cunoașterii așa cum este ea transmisă prin cărți, prin întreaga socialitate.

Rolul reflectantului, al poetului, este de a crea un univers particular, ce se înscrie în determinările generale ale codului cultural, relativizându-l printr-un act ambivalent de continuitate și ruptură.

Totalitatea nu este decât o virtualitate, orice realizare individuală neputând-o acoperi decât parțial, luminând anumite zone ale ei.

Aceste zone aparțin însă toate contunuumului natur-culturii, substanță și formă a codurilor poetice. Împrumutând termenii modelului triadic al grupului u (care se referă strict la lectura nivelului semantic al poeziei, unde structura triadică acționează măcar la nivel profund) vom spune că aceste coduri sunt cosmosul, Anthroposul și Logosul. Codul cosmic este cel al spațiului și timpului, în dimensiunea lor fizică, obiectivă; codul uman cuprinde referirile la individ și la societate, în coordonatele lor biologice, psihologice, socio-istorice, ideologice, filosofice, religioase; aria Logosului include aspectele comunicaționale, elementele metalingvistice, metapoetice, simbolice, într-un cuvânt, tot ceea ce face din verbul însuși obiect al poematizării.

În poezie aceste coduri nu apar ca niște entități, ori ca teme, conținuturi în sine, ci ca o rețea de relații complexe.

Codurile acționează ca indici pragmatici ai viziunii poetice.

Înțelegem prin viziune poetică un complex de structuri supratextuale, rod al relațiilor stabilite între reflectant, reflectat și actul reflectării și ale căror purtătoare sunt codurile poetice prin funcția lor informativă. Viziunea poetică desenează un spațiu referențial supratextual, ce coexistă cu referința pre-textuală și cu cea textuală propriu-zisă. Ea este un indice important al poeticității, raportul între reflectant, reflectat și actul reflectării concurând la crearea specificității universului poetic individual. În plan diacroni, istoria poeziei se confundă în bună măsură cu istoria viziunilor poetice, diferitele mișcări, grupări, curente definindu-se și prin modul în care soluționează acest raport.

Relația reflectant-reflectat dă naștere mai multor tipuri de structuri, pe care le vom numi perspectivă, construcție și interpretare.

Perspectiva definește situarea reflectantului față de universul pe care îl edifică.

Perspectiva interioară plasează eul poetic în centrul lumiipoematice, fie ca subiect al comunicării, poetul propunându-se pe sine ca observator, ordonator ori creator al universului reflectat-cosmosul și/sau anthroposul și /sau Logosul și asumându-și subiectivitatea, fie ca subiect și în același timp ca obiect al acesteia, într-o poezie de factură introspectivă. În ambele cazuri, între reflectant și reflectat se produce un schimb de substanță. Eul poetic se dilată până la cuprinderea cosmosului, natura este interiorizată ori sinele este proiectat în afară.

Postmodernismul, cu vocația sa recuperatoare, va plasa și el eul poetic în centrul lumii, într-o poezie biografică, personalistă.

Structurile interpretative exprimă atitudinea psihică a reflectantului în raport cu reflectatul. Psihismul uman este determinat de o serie de procese, dintre care cele intelectuale și afective marchează în chip esențial orice întreprindere artistică. Un aspect important al viziunii poetice este dat de modul în care reflectantul implică aceste procese în creația sa. În acest sens vorbim de o interpretare intelectuală și de una afectivă a universului reflectat.

Componentele proceselor intelectuale care ne interesează aici sunt senzația, gândirea și imaginația. În funcție de primatul uneia sau alteia dintre aceste componente putem decela mai multe tipuri de interpretări intelectuale.

Interpretarea senzorială aduce în prim plan cunoașterea nemijlocită a lumii în elementele sale concrete; lumea este percepută vizual, auditiv, olfactiv, etc., prin însușirile simple, separate ale lucrurilor, prin unitatea însușirilor lor, ori prin amalgamarea sinestezică a senzațiilor. Interpretarea senzorială se vrea expresia imediată a realității percepute prin

simțuri. Obiectul principal al acestei interpretări este cosmosul în dimensiunea spațială, ce se pretează, prin natura sa, unei altfel de abordări. Orientarea reflectantului spre relevarea esențelor lumii implică preponderența proceselor gândirii în perceperea reflectatului. Încercând să distrugă mitul științific al identificării gândirii primitive, arhaice, în ordine ontogenetică, și al gândirii sălbatice, ori a celei a copiilor, femeilor, nebunilor și poezilor în ordine filogenetică, cu gândire simbolică și al atribuirii gândirii logice civilizațiilor moderne, respectiv adultului normal, Tzvetan Todorov demonstrează, pe baza distincției dintre semn și simbol, iluzia cercetătorilor ce pretind că uzează în demersul lor științific exclusiv de gândirea logică. Concluzia lui Todorov este coexistența celor două tipuri de gândire la individul uman, potrivit ontologic sau filogenetic.

Pornind de la această distincție, vom vorbi despre o interpretare mitică, una metafizică și una ironică a universului reflectat. Interpretarea mitică are drept motor gândirea simbolică. Lucian Blaga, în Trilogia culturii afirmă că cei mai mulți poeți mari gândesc în creațiile lor într-o formă arhaică, magică sau mitică, oricât s-ar fi dezbărat pe podișurile conștiinței de aceste moduri.

Interpretarea mitică propune un Cosmos încifrat, purtător al semnelor și simbolurilor ascunse ale unei realități primare, ale unei sacralități primordiale, pierdute în practica seculară a unor timpuri de raționament inductiv sau deductiv. Omul, în acest tip de interpretare, nu este văzut ca ființă individuală, nu interesează ca ființă cu trăiri, simțuri, idei proprii, ci ca figură arhetipală, ca erou al unei întâmplări mitice în spațiul micro sau macrocosmosului. Întâmplările ființei sunt înscrise și descifrabile în ordinea cosmică.

Locul Logosului în această ordine merge de la considerarea lui ca nucleu cosmogonic, ca element material primar, la încărcarea lui cu valențe alchimice, încântătorii. Cuvântul capătă *sarcină mitică*, forță de a releva mistere, de a face și a desface lumi. El este adesea simbol primar, în sensul că nu e simplu simbolizant al unui obiect extralingvistic, ci devine el însuși obiect, prin corpul și spiritul său.

Interpretarea metafizică se înrudește până la un punct cu cea mitică, în sensul eliminării contingentului și al căutării esențelor; prin abordarea idealistă a lumii, se opune însă materialismului mistic și magic al acesteia. Interpretarea metafizică stă sub semnul gândirii logice, speculative, căutând să pătrundă pe cale rațională misterele ființei, ale lumii și ale creației.

Interpretarea ironică se axează în principal pe gândirea paradoxală. Spiritul ironic refuză clișeele gândirii logice și simbolice ori convenționalul abordărilor afective, creând o lume pe dos, un dublu al lumii, în care valorile capătă semnificații contradictorii față de cele obișnuite. Ironicul nu este ilogic, irațional, ci anti-logic. Interpretarea ironică implică scindarea eului și dedublarea personalității creatoare. Eul se detașează de sine, distanța permițând clivajul esenței și al aparenței. Obiectul interpretării este lumea reală și lumea culturală, văzute ca un tot nediferențiat și tratate la modul parodic. Obiectele și simbolurile sunt scoase din cadrul lor firesc, Cosmosul, Anthroposul și Logosul sunt puse în ipostaze care să nege ordinea metafizică sau mitică.

Interpretarea onirică, bazată pe primatul imaginației nu va intra în relație de contradicție cu logica, ci într-una de contrarietate. Cu alte cuvinte, oniricul nu este anti-logic, ci ilogic, irațional. Oniricul amestecă planurile de percepție, realul cu visul, fie în încercarea de reconciliere a lor într-o suprarrealitate de natură ontologică și literară, fie în

scopul obiectivării lumii visului ca parte a realului și al transformării sale în model estetic. Simbolurile sunt embleme ale unei ordini fantastice și ele nu duc la descifrarea și înțelegerea lumii, ci își sporesc misterul, trasând contururile unei mereu neelucidate enigme. Când vorbim despre rolul imaginației în interpretarea onirică, avem în vedere, dincolo de aspectele generale ale creației artistice, care implică prin definiție procesele imaginative, o abordare nemimetică a lumii, o libertate extremă în transgresarea frontierelor raționalului și realului, dar nu împotriva, ci pornind de la elementele raționale și reale.

Structurile interpretative afective abordează cosmosul, Anthroposul și Logosul prin prisma emoțiilor, sentimentelor, stărilor, pasiunilor. Trăirile omului, centru al unui univers poetic, sunt în concordanță sau în dezacord cu lumea exterioară. Cosmosul este o imensă conjurație a iubirii ori a urii, în poezia romantică, în cea simbolistă, o rațiune pentru afirmarea patosului, la expresioniști, un spațiu citadin aglomerat, los al desfășurării subiectivității, în poezia biografică postmodernistă.

Urmărind relația dintre reflectant și actul reflectării, vom face apel la dihotomia enunț/ enunțare (relevată de gramatica enunțării și vehiculată de naratologi), în vederea definirii tipurilor de scriitură. (sensul este aici acela de structură supratextuală ce indică implicarea sau neimplicarea reflectantului în propriul său act.) Punând semnul aproximativ egal între enunț și reflectat și considerând enunțarea ca parte a actului reflectării, ne interesează raporturile posibile dintre subiectul enunțării (reflectant) și subiectul/ subiectele enunțului. Coincidența dintre subiectul enunțării și subiectul enunțului dă naștere scriituri personale, caracteristică poeziei la persoana întâi, în care poetul își asumă propriul discurs. Neasumarea discursului de către reflectant și deci eliminarea sau mascarea subiectului enunțării în favoarea unui subiect nedeterminat al enunțului are ca rezultat scriitura impersonală. Multiplicarea subiectelor enunțului, cu sau fără coincidența unuia dintre subiecte cu subiectul enunțării, realizează scriitura dialogală. Acest tip de scriitură transformă enunțul într-un dialog între poet și un dublu al său ori un alt subiect, caz particular al scriiturii personale, sau între alte subiecte interne, caz particular al scriiturii impersonale.

În fine, relația reflectat-actul reflectării trebuie privită din unghiul prezenței sau absenței actului de creație în universul creat.

Reflectarea implicită nu face din acest act obiect al poematizării, concentrându-se preponderent pe exprimarea *întâmplărilor* Cosmosului și Anthroposului. Reflectarea implicită este specifică poeziei moderne.

Reflectarea explicită dă naștere unei poezii reflexive și autoreflexive în același timp, poezie ce se prezintă pe sine ca produs reflectat și ca producere. Expunerea propriului *poiein* nu echivalează cu prezentarea unei arte poetice. Artele poetice nu sunt în mod necesar produsul reflectării explicite. Ideile poetului despre poezie, concentrarea asupra Logosului, se pot înscrie în reflectarea implicită, ca materie de reflecție pentru altele. Reflectarea explicită presupune producerea la vedere a reflectatului, simultaneitatea *facerii*, a *zicerii* despre facere și a produsului lor. Această poezie, care se construiește văzându-se pe sine ca act, este apanajul epocilor post-romantice. Vom ilustra, urmărind viziunea politică mallarméană din una din poeziile sale, raporturile dintre structurile supratextuale care o compun și codurile poetice.

La chevelure...

*La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de désirs pour la tout déployer
Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer*

*Mais sans soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur*

*Une nudité de héros tendre diffamé
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
Accompli par son chef fulgurante l'exploit*

*Deseigner de rubis le doute quelle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.*

Senzualitatea mallarméană este discretă, timidă. Disimularea eului poetic sub masca scriiturii impersonale și a perspectivei exterioare este semnificativ, indicele pragmatic al acestei discreții, al neasumării propriului vis senzual. La Mallarmé dorința este obstaculată de îndoială (*le doute quelle écorche*), rămânând la stadiul de intenție neîmplinită. Jean Pierre Richard vorbește de o răceală-obstacol ce se insinuează între dorință și obiectul ei. Aceasta din urmă capătă o independență cvasi absolută, o autonomie autoreflexivă, ce exprimă la modul supratextual, tema poetului de a-i tulbura, prin imixtiune personalistă, armonia dată, autosuficientă. Anthroposul mallarméan se obiectualizează, elementele sale fizice devin obiecte autonome ce se inseriază într-un Cosmos atotcuprinzător, pentru ca acesta, la rândul lui, să fie înglobat, prin interiorizare, într-un Anthropos redus emblematic la rațiune. Părul nu este decât punctul de plecare în conturarea anatomiei feminine, care se va opri la frunte, ochi, cap, degete. Senzual, anunțat tematico-pragmatic prin titlul poemului, prin cosmicizarea elementului uman (părul se materializează în flacără, în foc, simboluri culturale ale pasiunii erotice) și prin prezența unor indicii ale afectivității (desirs, soupirer, tendre), se convertește în spiritual, prin exploatarea celorlalte valențe fizice a focului-lumina, valorizată tradițional ca simbol al rațiunii. Această metamorfoză se realizează, în paralel, și prin interiorizare: flacăra își are adevăratul sediu sub frunte (*le front...son ancien foyer*) și îngheață, se fixează în ochiul obiectiv, ironic (*le joyau de l'oeil véridique ou rieur*), care nu încurajează visul senzual al poetului. Frumusețea fizică a femeii devine o frumusețe inaccesibilă, mândră, rece, spiritualizată, suficientă sîși. Este o frumusețe esențială ce n-are nevoie de podoabe, ce se închide în sine însăși, consumându-și propria flacără. Conștiința acestei inaccesibilități îl determină pe poet să se situeze pe o poziție excentrică față de universul reflectat, or tocmai această situație a lui permite descifrarea dramei lucidității, obstacol în calea împlinirii erotice.

Construcția mallarméană este clasică. Poetul nu inventează o altă lume, ci o reasează pe cea existentă. Pomind de la definiția analogică a părului, Mallarmé își încheie poemul în

același registru. Între flammes și torche, limitele textuale ale universului reflectat, se conturează spațiul precis al investigației poetice, care propune o relație cu trei termeni: pâr-femeie-foc. În această relație termenii se schimbă între ei, poemul constituindu-se dintr-un joc de ambiguități fertile, al căror scop este, în ultimă instanță, definirea termenului central prin termenii extremi. Universul mallarméan este ordonat pe principiul pendulării între fizic și psihic, relizat prin materializări și dematerializări succesive ale elementelor puse în joc. Părul-flacăra este aproape imaterial, mai mult mișcare decât materie: *vol dun flamme, vivene, torche*, în timp ce obiectele de podoabă (*diademe, or, astre ni feux au doigt, rubis*) apar toate ca materializări ale focului. Portretul fizic al femeii este compus dintr-o succesiune de părți ale corpului, cele care, contând prin tradiție în stabilirea canoanelor frumuseții feminine, sunt în același timp sediul sau expresia spiritualității: fruntea este termenul mediator între exterioritatea și interioritate, între fizic și psihic; ea este purătoarea diademei și vatră a focului interior; ochiul este văzut și ca exterioritate și ca oglindă a interiorității; capul (son chef) este sinteza lor și sinteza mallarméană a frumuseții spiritualizate. Prin construcție, elementele fizice nu sunt decât niște simple trepte spre spiritual.

Interpretarea mallarméană a universului este de natură metafizică. Poetul e un căutător de esențe, de semnificații filosofice într-o lume epurată de contingent. Este o lume a simbolurilor secunde, preluate prin tradiție culturală și puse în slujba comunicării unei idei. Plurivalența acestor simboluri este aparentă, dirijismul interpretării fiind destul de sever. Obiectele lumii materiale, sublimate, sunt puse să-și arate fața spirituală. În felul acesta ele se conceptualizează, devin obiecte pur mentale, semne ale unui sistem de gândire. Aventura intelectuală este sortită fatalmente eșuării în îndoială, iar aventura poetică menită să o relateze o va consemna ca atare. Să vedem acum raportul dintre reflectat și actul reflectării. Reflectarea mallarméană este aparent implicită. Aventura spirituală ce face obiectul poemului se suprapune perfect aventurii poetice. Nici un indiciu explicit nu-și găsește locul în universul reflectat. Întreg poemul mallarméan se constituie într-o reflectare a unei noi viziuni poetice. Asistăm astfel la poematizarea unei posibile polemici teoretice, la subtila gâlceavă a poetului modern cu tradiția.

Studiul viziunii poetice permite abordarea poeziei de pe poziții extralingvistice, pornind de la codurile poetice înscrise în text., dar semnificând și în afara lui. Se poate constata bogăția informațională pe care o conține poezia la nivel supratextual. coroborarea acestor informații cu cele oferite de studiul structurilor pre-textuale și cu datele privitoare la funcționarea lingvistico-literară, textuală a poeziei va duce spre o definire globală a specificității poetice. Pentru că poeticitatea nu este numai o chestiune de limbaj, ci una de înscriere particulară într-un continuum cultural cu fațete multiple. Viziunea poetică este parte a poeziei și parte a codului cultural general, este o sumă de structuri supratextuale ancorate organic în solul cunoașterii umane.

Bibliografie

- Alberes Rene Marill, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, 1962.
Bally, Charles, *Traite de stylistique francaise*, Paris, 1951.
Bachelrad, G., *Poetique de la reverie*, Paris, PUF, 1971.
Barthes, R., *Le degre zero de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1964.

- Idem. *Semiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- Idem. *Le plaisir du texte*, Paris, ed. du Seuil, 1973.
- Bertrant, D., *Narrativite et discursivite : points de repere et problematique*. In : « Actes Semiotiques », 1984.
- Carpov, M. *Introducere in semiologia literaturii*, Bucuresti, Univers, 1978.
- Calinescu, G. *Istoria literaturii romane de la origini pana in prezent*, Bucuresti, Minerva, 1981.
- Greimas, A. J., *Semantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Marino, A., *Hermeneutica ideii de literatura*, Cluj, Dacia, 1986.
- Noth, W., *La semiotique de l'enseignement de la semiotique*. In : « Degres », 1944.
- Simion, E. *Scriitorii romani de azi*, vol. IV, Bucuresti
- Zlate, S., *Metodica insusirii si dezvoltarii conceptelor specifice literaturii române si teoriei literare*, Bucuresti, Ed. Bren, 2002.
- Idem. *Indrumator metodic pentru predarea literaturii române in liceu- din perspectiva noului curriculum*, Bucuresti, Ed. Bren, 2003.