STRUCTURI POETICE IN LIRICA LUI NIETZSCHE SI MALLARMÉ

Ştefania ZLATE
Universitatea „Valahia", Tîrgovişte

Abstract*: In this article it is presented the Nietzche and Mallarmes poetic discours. Nietzche 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 determinaţii conceptuale precise natura inefabilă a artei, revendicând legitimitatea esteticii ca ştiinţă filozofică. Arta fiind intuiţie lirică sau intuiţie pură,este deosebită de toate celelalte forme ale producţiei spiritului. Printre negaţiile cuprinse pe lista ce stabileşte rolul şi locul artei, croce include şi afirmaţia: Arta nu e filosofie, căci filosofia e gândirea logică a categoriilor universale ale existenţei, în artă e intuiţie ireflexivă a existenţei. Filosofia depăşeşte şi soluţionează imaginea, arta în schimb trăieşte în cercul imaginii ca în domeniul său propriu. Şi totuşi nietzsche este unul din filosofiicare teoretizează şi practică ei înşişi, în scrierile lor filosofice, o artă caretrădează un tip de discurs mixt, în care demersul filosofic 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 filosof pe care-l anunţă este filosoful-artist. Pe baza unei afirmaţii din antichrist, care implică o netă respingere a purismului- *Spiritul pur e minciună pură* nietzsche preconizează tipul filozofului- artist ca

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

expresie a impurității înseşi, pe care o acceptă şi o exaltă, justificând-o prin caracterul dionisiac al adevărului creator. Comentând această teză nietzscheeană, Jean-Noel Vuarnet scrie: Nici artist, nici filizof, fiind şi unul şi altul sau unul prin altul, un simulacru ne face semn, mixt sau monstru, mai întâi remarcabil-natură şi discurs-prin impuritatea lui (....) bicefal sau bifrons, acest simulacru poate, el, impuneca semn esențial duplicitatea de atitudine şi de text a lui Nietzsche? Probabil pentru aceasta ar trebui să-l supunem unei triple întrebări privind originea sa, funcțiunea sa, miza sa (Nietzsche aujourdhui, vol I, plon, 1973). Originea se află, indubitabil în presocratici, căci imaginea focului, comparația pe care Nietzsche o face între filosof, artist şi copilca şi reluarea anticei antinomii creştere/pieire, construcție/ distrugere, pornesc clar din Heraclit şi 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 şi jocul copilului pot aici jos să crească şi să piară, să construiască şi să dărâme cu inocență. În felul acesta, ca artist şi copil, se joacă focul etern activ care plăsmuieşte şi nimiceştecu inocență (* **Naşterea tragediei***).* În aceeaşi scriere,el examinează raportul între filosofie şi artă: *În ce măsură filozofia este ea o artă, o operă de artă? Ce va rămâne din ea când sistemul ei va fi , ştiințific vorbind ,mort? Tocmai acest rest va stăpâni instinctul de cunoaştere, această calitate a ei de artă (....) Frumusețea,măreția unei construcții a universului (alias filozofia) decide astăzi asupra valorii ei (...) Descrierea filozofului: el cunoaşte inventând, el inventează cunoscând.*

Nu există fapte, numai interpretări... ce este atunci adevărul? O armată mobilă de metafore, metonime şi antropomorfisme-pe scurt, o sumă de relații umane, care au fost cuprinse, transpuse şi ... la modul poetic şi retoriccare, după o utilizare îndelungată par ferme, canonice şi obligatoriioamenilor.adevărurile sunt iluziile despre care am uitat: metafore prea mult folosite şi fără putere senzuală; monede careşi-au pierdut imaginile şi acum nu mai contează decât ca metale şi nu ca monede. Nu ştim 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 obişnuite 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 şi simplu erorile sale irefutabile* afirmă acesta în **Ştiința 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 şi miza sa. Pentru a le explica aşa cum Nietzsche însuşi a ales să le explice trebuie să analizăm, alternativ, cel puțin două concepte fundamentale, primul privind **adevărul**, celălalt **poeticitatea** nietzscheeană şi 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

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

deschisă de metafizică.această experiență nu mai e autentică pentru că autenticitatea-propriu, reapropierea a apus ea însăşi odată cu moartea lui Dumnezeu. Nietzsche definea nihilismul ca acea situație în care *omul se rostogoleşte din centru către X*, cu alte cuvinte , situația în care omul recunoaşte explicit absența de fundament ca fiind constitutivă condiției sale.Imposibilitatea identificării între ființă şi fundament este şi unul din punctele cele mai explicite ale ontologieiheideggeriene: 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 şi practice şi ca legată de o atitudine determinată asumată de observator. Gadamer aminteşte în legătură cu aceasta de nihilismul hermeneutic al lui Valéry (*mes vres ont le sens quon 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 şi cu realitatea în care el trăieşte. Iată cum descrie Nietzsche procesul creator de artă, cu referire la momentul cânda scris **Aşa grăit-a Zarathustra:** *Dintr-o dată**,** cu o delicatețe**,**cu o puritate inefabile, un lucru se face văzut, se face auzit,te zguduie şi te cutremură din adâncuri. Asculți, nu mai cauți; primeşti fără a te întreba cine este cel ce dă; o gândire fulgeră timp de o clipă, se impuneca 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 răreşte sau se accelerează. Te simți răpit din tine însuți, păstrezi doar conştiința unei infinități de fiori subtili şi de şiroaie care te străbat până-n tălpi. E o atât de profundă beatitudine, că durerea şi 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 îmbrățişează 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 şi 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 şi 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 însuşi decât a putut chiar el să creadă şi 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 reuşit s-o orchestreze de la un capăt la altul - el , omul fragmentelor şi al schițelor. E firesc să considere că acest poem va servi ca propilee filozofiei sale, dar dincolo de acest portic nu mai sunt decât edificii schițate dar neterminate, şantier de blocuri urnite şi 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 **Naşterea tragediei** şi până la **Aşa grăita**

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

Zarathustra este discursul mixt, plin de patos, neglijând exerciţiul unei logici stringente, înţelegând să mişte2 şi să convingă afectiv, să cunoască inventând şi să inventeze cunoscând; ambiguitatea lui funciară anulează graniţa dintre logos şi mythos, încât putem caracteriza activitatea filozofului artist prin mai multe trăsături, armonizate printr-un amestec genuri,un hibrid textual în care forma e simţită ca un conţinut şi deci, orice conţinut apare formal, inclusiv viaţa noastră, cum pretinde însuşi Nietzsche. Vom încerca să ne referim în acest subcapitol numai la limbajul poetic din opera nietzscheeană şi trăsăturile sale specifice, însă trebuie să precizăm că acest aspect nu este numai lingvistic, întrucât cuprinde şi problema competenţei poetice şi a procesului de dezvoltare a energiei creatoare , adică ceva care se situează înaintea execuţiei textuale şi aparţine avantajului sau frazei generative pre-textuale. Se impune aşadar să menţionăm aici alte două trăsături importante ale filozofului artist care este Nietzsche : în primul rând, anularea conflictului artă/cunoaştere, prin exaltarea acelei dispoziţii sufleteşti numită beţie; căci: Pentru ca să existe artă- scrie el în **Amurgul idolilor** pentru ca să existe într-un fel oarecare o activitate şi o viziune estetică , o condiţie fiziologică de neînlăturat este beţia. Trebuie mai întâi ca beţia să fi intensificat excitabilitatea întregii maşini: nu încape artă fără acesta. În al doilea rând, ceea ce contemplă acest tip de personalitate este ceea ce se află dincolo de fenomenal, dincolo de aparenţe, în momentul în care omul sensibil la artă constată că acestea sunt simple aparenţe: Seducătoarea aparenţă a lumilor de vis, în făurirea cărora orice om este un artist suveran, e premisa tuturor artelor plastice, ba chiar, aşa cum vom vedea, a unei părţi importante din poezie. În vis ne desfătăm printr-o percepere directă a reprezentăriloe, toate formele ne vorbesc. Nu există nimic indiferent şi inutil. În ciuda trăirii intense a acestei realităţi onirice, licăreşte totuşi senzaţia că toate acestea sunt doar aparenţe. Cel puţin aceasta îmi spun experienţa mea şi aş putea cita multe mărturii şi cuvintele multor părţi ce dovedesc frecvenţa, ba chiar caracterul perfect normal al acestei experienţe. Omul cu spirit filozofic presimte o realitate ascunsă cu totul deosebită, dincolo de realitatea în care ne aflăm şi trăim, ,deci şi aceasta nu este decât o aparenţă; iar Schopenhauer califică simple fantome sau imjagini onirice drept semnul predispoziţiei pentru filozofie. Omul sensibil la artă se află faţă de realitatea visului în acelaşi raport în care se află filozoful faţă de realitatea vieţii; el se complace în a privi totul cu un interes acut, căci îşi tălmăceşte viaţa tocmai prin aceste imagini; astfel îşi face ucenicia vieţii (Nietzsche , **Naşterea tragediei**).

În sfârşit, starea proprie a raportului între ceea ce se înfăţişează şi starea subiectului este caracterizată prin invenţia de noi posibilităţi: Continuu-spune Cartea filozofului-omul-artist confundă rubricile şi celulele de concepte, instaurând noi transpoziţtii, metafore, metonimii; în mod continuu el manifestă dorinţa de a arăta acestei lumi prezente de om treaz (...) o formă plină de farmec, veşnic 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 voinţă de creaţie*- afirmă Nietzsche *mă duce mereu la om; în acelaşi fel în care ciocanul este mânat spre piatră*. Un astfel de tip de autor este fără autoritate: doctrina lui practică ateologia şi ateleologia; destructor în măsura în care e creator, el transformă, şi îşi apropiază o realitate mai veche, el parodiază mitul. Refuzând orice idealism, el respinge totodată orice divorţ între filozofie şi artă, deoarece i se pare că o asemenea poziţie ar implica refuzul de a gândi problema stilului.

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

Ne vom mărgini în analiza poeticității nietzscheene la cercetarea poeziilor şi a operei lirice Aşa grăita Zarathustra, care îl explică, în mare parte pe Nietzsche ca filozof şi 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 şi iraționalul la un loc, acordări onirice cât şi abstracțiuni de oțel, a cărui unitate devine sensibilă în curentele vibratorii ale limbajului poetic. Mallarmé a continuat calea pe care o deschiseseră novalis şi 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 destinoriginal, în care ontologie, antropologie şi estetică devin una. Astfel Supraomul a fost interpretat 8 sârbul danko grilic, Nietzsche şi eterna reîntoarcere, în Nietzsche aujourdhui, vol.I) ca *un artist care, chiar după moartea lui Dumnezeu , creează ex nihilo propria sa ființă şi propriul univers.*

Există, în acelaşi timp, un sens fundamental al liricii acestor poeți care îi deosebeşte radical. Aşa cum Mallarmé s-a exprimat de multe ori lirica sa se deosebeşte fundamental de entuziasm şi delir, ea constând, dimpotrivă, în prelucrarea exactă a cuvintelor, urmărind ca ele să devină o voce care îl ascunde pe poet, cât şi pe cititor. E o propoziție fundamentală a liricii absolute, a cărei muzică parcă nu mai porneşte dintr-o gură umană şi nu mai e nevoită să ajungă la o ureche umană., în schimb, Nietzsche urmându-l pe Dionysos şi cultul său , întrupează automat divinitatea antagonismelor şi a prefacerilor, a nesfârşitelor metamorfoze, a enigmaticei lipse de contur a existenței, a deznădejdii şi depăşirii ei în extaz. Omul dionisiac are, după Nietzsche, o asemănare cu Hamlet.Amândoi au înțeles esența lucrurilor şi le e silă să acționeze.Omul nu mai este artist, el a devenit operă de artă: forța artistică a întregii naturi(...)se relevează aici sub fiorul beției .Dionisiacul este, aşa cum notează Jung în **Tipuri psihologice,** comparabil cu beția care dizolvă individual în instincte şi 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 şi îl foloseşte 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 dobândeşte acum sentimentul libertății sale şi trăieşte jubilând acest sentiment în cântec şi dans. Exaltat se crede asemenea zeilor pe care până atunci i-a văzut numai în plăsmuirile sale de vis.

Astfel se face că cei doi poeți diferă fundamental şi în rezumatul producerii de sens: la c, aşa cum indică gaston Bachelard, în capitolul dedicat lui Nietzsche din Aerul şi 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. Aşa 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 şi universul semnificațiilor, care se comportă ca*

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

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

Á quoi bon la merveille de transporter un fait de nature en sa preque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce nest quen émane, sans la gène dun proche ou concret rappel, la notionpure. Je dis: une fleure! Et, hors de oubli ou ma voix releque aucun contour, en tant que queque chose dautre que les calices sus, musicalement se leve idee meme et suave, labsente de tous bouquets (Mallarme..p.368).

Această floare, la început *fait de la nature*, supuse unei *presque disparitionvibratoire selon le jeu de la parole,* la sfârşit absentă din toate buchetele, pură noţiune, ne luminează asupra unui proces abstractiv, care nu este şi 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 hipersemnicităţii poetice , rezultat final al limbajului înţeles ca sunet ce produce cunoaştere. Stăruinţa asupra intrării în joc a poetului în procesul generativ al textului, aduce contribuţii în chestiunea competenţei lingvistice poetica care se dovedeşte diferită din punct de vedere calitativ de competenţa non-artistului, întrucât poetul descoperă virtualităţi ale limbii deschise numai lui, crează o serie de galerii subterane care pun în contact elemente ale limbii inaccesibile unele altora şi, în sfârşit, elimină arbitrarietatea semnului. La Nietzsche putem vorbi de un psihism accesibil numai lui, de un tip special de imaginaţie dinamică iar singura asemănare la nivel procesual, în ciuda diferenţei de registru (la Mallarmé totul se desfăşoară la nivel lingvistic, în timp ce la Nietzsche elaborarea, ignorândstructura generativă a textului , dă seama de forţa neobişnuită a pecetei aeriene a psihicului nietzscheean), este aceea că în procesul oscilatoriu se reconstituie unitatea iniţială a psihicului.

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

Întrucât am precizat deja ce înţelegem prin structuri pre-textuale şi 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 cunoaştere şi de comunicare artistică, un discurs prin care poetul îşi exprimă raporturile sale cu sine, cu lumea şi cu creaţia. Această cunoaştere-comunicare este însăşi raţiunea de a fi a poeziei. Ea nu se naşte *ex nihile,* ci apare, de fiecare dată, pe solul fertilizat de alţii, subsumându-se unui cod cultural costitutiv al scrieturi lumii.

Roland Barthes defineşte codurile ca fiind nişte câmpuri asociative, nişte tipuri de déja-vu,
déja-lu, déja-fait, o organizare supratextuală de notaţii care impun o anumită idee de structură a cărei instanţă este esenţialmente culturală. Barthes numeşte în mod privilegiat, drept *cod cultural codul cunoaşterii (le code du savoir),*al ştiinţelor umane, al opiniilorpublice, al cunoaşterii aşa cum este ea transmisă prin cărţi, 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 şi ruptură.

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

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

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

În poezie aceste coduri nu apar ca nişte entităţi, ori ca teme , conţinuturi în sine, ci ca o reţea de relaţii complexe.

Codurile acţionează ca indici pragmatici ai **viziunii poetice**.

Înţelegem prin viziune poetică un complex de structuri supratextuale, rod al relaţiilor stabilite între reflectant, reflectat şi actul reflectării şi ale căror purtătoare sunt codurile poeticeprin funcţia lor informativă. Viziunea poetică desenează un spaţiu referenţial supratextual , ce coexistă cu referinţa pre-textuală şi cu cea textuală propriu-zisă. Ea este un indice important al poeticităţii, raportul între reflectant, reflectat şi actul reflectării concurând la crearea specificităţii universului poetic individual.În plan diacroni, istoria poeziei se confundă în bună măsură cu istoria viziunilor poetice, diferitele mişcări, grupări, curente definindu-se şi prin modul în care soluţionează acest raport.

Relaţia reflectant-reflectat dă naştere mai multor tipuri de structuri, pe care le vom numi perspectivă, construcţie şi interpretare.

Perspectiva defineşte situarea reflectantului faţă 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 şi/sau anthroposul şi /sau Logosul-şi asumându-şi subiectivitatea, fie ca subiect şi în acelaşi timp ca obiect al acesteia, într-o poezie de factură introspectivă. În ambele cazuri, între reflectant şi reflectat se produce un schimb de substanţă. Eul poetic se dilată până la cuprinderea cosmosului, natura este interiorizată ori sinele este proiectat în afară.

Postmodernismul, cu vocaţia sa recuperatoare, va plasa şi 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 şi afective marchează în chip esenţial orice întreprindere artistică. Un aspect important al viziunii poetice este dat de modul în care reflectantulimplică aceste procese în creaţia sa. În acest sens vorbim de o interpretare intelectuală şi de una afectivă a universului reflectat.

Componentele proceselor intelectuale care ne interesează aici sunt senzaţia, gândirea şi imaginaţia. În funcţie de primatul uneia sau alteia dintre aceste componente putem decela mai multe tipuri de interpretări intelectuale.

Interpretarea senzorială aduce în prim plan cunoaşterea nemijlocită a lumii în elementele sale concrete; lumea este percepută vizual , auditiv, olfactiv,etc., prin însuşirile simple, separate ale lucrurilor, prin unitatea însuşirilor lor, ori prin amalgamarea sinestezică a senzaţiilor.Interpretarea senzorială se vrea expresia imediată a realităţii percepute prin

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

simțuri. Obiectul principal al acestei interpretări este cosmosul în dimensiunea saspațială, 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 ştiințifical identificării gândiriiprimitive, arhaice, în ordineontogenetică, şi al gândirii sălbatice, ori a celei a copiilor, femeilor, nebunilor şi poeților în ordine filogenetică, cu gândire simbolică şi al atribuiriigândirii logice civilizațiilor moderne, respectiv adultului normal , Tzvetan Todorov demonstrează, pe baza distincției dintre semn şi simbol , iluzia cercetătorilor ce pretind că uzează în demersul lor ştiințific exclusiv de gândirea logică. Concluzia lui todorov este coexistența celor două tipuri de gândire la individul uman, potrivit onto sau filogenetic.

Pornind de la această distincție, vom vorbi despre o interpretare mitică, una metafizică şi 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 podişurile conştiinței de aceste moduri.

Interpretarea mitică propune un Cosmos încifrat, purtător al semnelor şi 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 estevăzut ca ființă individuală, nu interesează ca ființă cu trăiri, simțiri, idei proprii, ci ca figură arhetipală, ca erou al unei întâmplări mitice în spațiul micro sau macrocosmosului. Întâmplările ființei sunt înscrise şi 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 şi a desface lumi. El este adesea simbol primar, în sensul că nu e simplu simbolizant al unui obiect extralingvistic, ci devine el însuşi obiect, prin corpul şi spiritul său.

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

Interpretarea ironică se axează în principal pe gândirea paradoxală. Spiritul ironic refuză clişeele gândirii logice şi simbolice ori convenționalul abordărilor afective , creând o lume pe dos , un dublu al lumii, în care valorile capătă semnificații contradictorii față de cele obişnuite. Ironicul nu este ilogic, irațional, ci anti-logic. Interpretarea ironică implică scindarea eului şi dedublarea personalității creatoare. Eul se detaşează de sine, distanța permițând clivajul esenței şi al aparenței. Obiectul interpretării este lumea reală şi lumea culturală , văzute ca un tot nediferențiat şi tratate la modul parodic. Obiectele şi simbolurile sunt scoase din cadrul lor firesc, Cosmosul, Anthroposul şi 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 suprarealitate de natură ontologică şi literară, fie în

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

scopul obiectivării lumii visului ca parte a realului şi al transformării sale în model estetic. Simbolurile sunt embleme ale unei ordini fantastice şi ele nu duc la descifrarea şi înţelegerea lumii, ci îşi 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 şi realului, dar nu impotriva, ci pornind de la elementele raționale şi reale.

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

Urmărind relația dintre reflectant şi actul reflectării, vom face apel la dihotomia enunț/ enunțare (relevată de gramatica enunțării şi 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 şi reflectat şi considerând enunțarea ca parte a actului reflectării, ne interesează raporturile posibile dintre subiectul enunțării (reflectant) şi subiectul/ subiectele enunțului. Coincidența dintre subiectul enunțării şi subiectul enunțului dă naştere scriituri personale, caracteristică poeziei la persoana întâi, în care poetul îşi asumă propriul discurs.Neasumarea discursului de către reflectant şi 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 şi un dublu al său ori un alt subiect, caz particular al scriiturii personale, sau între alte subiecte interne, caz particularal 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 şi Anthroposului. Reflectarea implicită este specifică poeziei moderne.

Reflectarea explicită dă naştere unei poezii reflexive şi autoreflexiveîn acelaşi timp, poezie ce se prezintă pe sine ca produs reflectat şi 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 şi a produsului lor. Această poezie, care se construieşte 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 şi codurile poetice.

La chevelure...

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

La chevelure vol dune flamme à lextreme
Occident de désirs pour la tout déployer
Se pose (je dirais mourir un diadéme)
Vers le front couronn son ancien foyer

Mais sans soupirer que cette vive nue
Lignition du feu toujour interieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de loeil véridique ou rieur

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien quà simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante lexploit

Deseemer de rubis le doute quelle écorche
Ainsi quune joieuse et tutélaire torche.

Senzualitatea mallarméană este discretă, timidă. Disimularea eului poetic sub masca scriiturii impersonale şi a perspectivei exterioare este semnul, indicele pragmatic al acestei discreţii, al neasumării propriului vis senzual. La Mallarmé dorinţa este obstaculară de îndoială (*le doute quelle écorche)*, rămânând la stadiul de intenţie neîmplinită. Jean Pierre Richard vorbeşte de o răceală-obstacol ce se insinuează între dorinţă şi obiectul ei. Aceasta din urmă capătă o independenţă 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 devinobiecte autonome ce se inseriază într-un Cosmos atotcuprinzător, pentru caacesta, la rândul lui, să fie înglobat, prin interiorizare, într-un Anthropos redus emblematic la raţiune. Părul nu este decât punctul de plecare în conturarea anatomiei feminine, care se va opri la frunte, ochi, cap, degete. Senzual, anunţat tematico-pragmaticprin titlul poemului, prin cosmicizarea elementului uman (părul se materializează în flacără, în foc, simboluri culturale ale pasiunii erotice)şi prin prezenţa unor indicii ale afectivităţii (desirs, soupirer, tendre), se converteşte în spiritual, prin exploatarea celeilalte valenţe fizice a focului-lumina, valorizată tradiţional ca simbol al raţiunii. Această metamorfozare se realizează, în paralel, şi prin interiorizare: flacăra îşi are adevăratul sediu sub frunte (le front...son ancien foyer) şi îngheaţă, se fixează în ochiul obiectiv, ironic (le joyau de loeil véridique ou rieur), care nu încurajează visul senzual al poetului. Frumuseţea fizică a femeii devine o frumuseţe inaccesibilă, mândră, rece, spiritualizată, suficientă sieşi. Este o frumuseţe esenţială ce n-are nevoie de podoabe, ce se închide în sine însăşi, consumându-şi propria flacără. Conştiinţa acestei inaccesibilităţi îl determină pe poet să se situeze pe o poziţie excentrică faţă de universul reflectat,or tocmai această situare a lui permite descifrarea dramei lucidităţii, obstacol în calea împlinirii erotice.

Construcţia mallarméană este clasică. Poetul nu inventează o altă lume, ci o reaşează pe cea existentă. Pornind de la definiţia analogică a părului, Mallarmé îşi încheie poemul în

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

acelaşi registru. Între flamme şi torche, limitele textuale ale universului reflectat, se conturează spaţiul precis al investigaţiei poetice, care propune o relaţie cu trei termeni: păr-femeie-foc. În această relaţie termenii se schimbă între ei, poemul constituindu-se dintr-un joc de ambiguităţi fertile, al căror scop este, în ultimă instanţă, definirea termenului central prin termenii extremi. Universul mallarméan este ordonat pe principiul pendulării între fizic şi psihic, relizat prin materializări şi dematerializări succesive ale elementelor puse în joc. Părul-flacără este aproape imaterial, mai mult mişcare decât materie*: vol dun flamme,vivenue,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 părţi ale corpului,cele care, contând prin tradiţie în stabilirea canoanelor frumuseţii feminine, sunt în acelaşi timp sediul sau expresia spiritualităţii: fruntea este termenul mediator între exterioritatea şi interioritate, între fizic şi psihic; ea este purtătoarea diademei şi vatră a focului interior; ochiul este văzut şi ca exterioritate şi ca oglindă a interiorităţii; capul (son chef) este sinteza lor şi sinteza mallarméană a frumuseţii spiritualizate. Prin construcţie, elementele fizice nu sunt decât nişte simple trepte spre spiritual.

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

Studiul viziunii poetice permite abordarea poeziei de pe poziţii extralingvistice, pornind de la codurile poetice înscrise în text., dar semnificând şi în afara lui. Se poate constata bogăţia informaţională pe care o conţine poezia la nivel supratextual.coroborarea acestor informaţii cu cel oferite de studiul structurilor pre-textuale şi cu datele privitoare la funcţionarea lingvistico-literară, textuală a poeziei va duce spre o definire globală a specificităţii poetice. Pentru că poeticitatea nu este numai o chestiune de limbaj, ci una de înscriere particulară într-un continuum cultural cu faţete multiple. Viziunea poetică este parte a poeziei şi parte a codului cultural general, este o sumă de structuri supratextuale ancorate organic în solul cunoaşterii 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'ecriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1964.

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)

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 lenseignment 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 literatuirii române in liceu- din perspectiva noului curriculum*, Bucuresti, Ed. Bren, 2003.

BDD-A5440 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:32:52 UTC)