

NICHITA STĂNESCU. POEZIA PULSATORIE

Mircea BÂRSILĂ
Universitatea din Pitești

Abstract: *The purpose of the present paper is to comment on Nichita Stănescu's revelation and conceptualisation of pulsatory poetry.*

Keywords: *revelation, conceptualisation, pulsatory poetry*

În eseu *Cuvintele și necuvintele în poezie*, Nichita Stănescu identifică patru grupuri genetice de poezie: 1. **Grupul fonetic** se înscrie în poezia „primitivă, incantatorie” („Prin vulturi vântul viu vuia”), în care efortul semantic este susținut de efectele fonetice care echivalează cu un act de „coafare a limbii”. Din acest grup fac parte poeziile care se sprijină pe rimă, inclusiv cele în formă fixă.

2. **Grupul morfologic.** În poeziile din acest grup „cuvântul este presat ca strugurele în teasc, din care se obține un must etern: << Logodnică de-a pururi, soție niciodată >> (...). Și poezia de tip morfologic, ca o dromaderă, poartă în spinare și frumos împodobită cocoașa poeziei fonetice” (*Amintiri din prezent*, p. 199). 3. **Grupul sintactic** este reprezentat de poezia lui Ion Barbu, dar și de cea a lui Arghezi. Poezia morfologică se apropie cel mai mult de esența majoră a poeziei. În acest caz, cel al poeziei sintactice, „dromadera se transformă în cămilă. La cocoașa fonetică se adaugă întru-inerție și cocoașa morfologică”. (ibidem, pp. 199-200). 4. Opțiunea poetului se îndreaptă către **poezia metalingvistică**, spre poezia „care are ca sursă inspirația” și a cărei finalitate, „superioară ideii de scris”, sunt necuvintele. La aceste tipuri de poezie se adaugă și tipul de poezie numit **poezia pulsatorie**.

Revelația poeziei pulsatorii, așa cum mărturisește Nichita Stănescu, a avut loc în timp ce călătorea, obosit, într-un tren obișnuit dinspre Hunedoara spre București: „Vagoanele se încetineau, se hâțâneau, se opreau la cea mai mică stație, la cel mai mic punct feroviar, se descleștau vioi, accelerau, alteori mergeau foarte iute, simțeam spațiul de sub mine de parcă l-aș fi făcut cu piciorul. Nu mai era parcurgerea unui drum de la un punct spre altul, era chiar un drum previzibil. Era un drum real. Atunci am sesizat nodulii de înaintare și de încetinire ai trenului, pulsațiile lui mai dese, mai rarefiate, refăcând aproape integral spațiul. Asociația dintre pulsațiile trenului și cele ale unei posibile poezii care să refacă sau să facă un real apărut de la sine și de natura evidenței”. (*Antimetafizica*, p.297)

În relație cu poezia pulsatorie, poetul a utilizat două concepte menite să deschidă la maxim accesul spre miezul teoriei sale: **punctul de fugă** și **nodulii de tensiune**. Punctul de fugă, termen specific în pictură, devine la Nichita Stănescu „centrul mobil al conștiinței”, „punctul de vârf”, al acesteia, „vârful ei activ”. Ca „proiector”, care simbolizează conștiința, punctul de fugă „se deplasează dirijat sau liber pe deasupra cadrului psihic și cu ajutorul său se concentrează pe un anumit obiect”. Reproducem mai jos două fragmente în care Nichita Stănescu explică, pe larg, și din mai multe unghiuri, problema punctului de fugă în poezie.

1. „Natura cuvântului de a începe cu o literă și a se sfârși cu o literă îi dă mișcare în spațiu. Rezultatul unei poezii e o schimbare de punct de fugă, propunând un

alt tip de concret într-un alt tip de mișcare. Nu putem face o hartă a punctelor de fugă și nici stabili o lege a apariției lor în artă. Putem intui câteva procedee utile, dar procedeele, ca orice procedee, este exclus din zona sublimului și a revelației, rămânând numai în cea a meseriei accesibile pe care, cu un meșter bun, o poți deprinde în scurtă vreme. Punctul de fugă nu este o problemă de tehnică poetică, ci, așa spune, el întrucâtva este corespunzător cam cu ceea ce este metoda dialectică în filosofie. Punctul de fugă este aproape coincident cu schimbarea vitezelor de transmisie în cadrul unei poezii sau în cadrul unui corp de poezii, dar, în același timp, el are și caracterul semnalului de conțoar Geiger-Müller în fața noilor iradiații poetice aflate în câmpul poeziei moderne. La urma urmei, ruptura în poezie și alinarea nu-și pot avea expresia mai adecvată decât în aplicarea metodei punctului de fugă. Elasticitatea acestei metode este maximă și capacitatea ei de a atinge în mod eficient zone îndepărtate sau chiar cu caracter paradoxal este mult superioară invenției rimei, a ritmurilor, a formelor fixe și a stărilor de haiku în poezie – înglobându-le după nevoie spațial sau global pe toate sau, în unele cazuri, excuzându-le direct din text.

Punctul de fugă are natura unei geometrii care se înmoaie în spațiu ca o frunză sau se întărește brusc cum apa se întărește în sloiul de gheață. O arhitectură care fluctuează și care se mișcă, care se dilată și se restrânge, devine o casă pentru înțelesul poeziei, cu mult mai convenabilă decât rigiditatea cubului, sferei, piramidei sau tetraedului. Ceva din tensiunea punctului de fugă este asemănător și cu schimbarea bruscă a voltajului pe o rețea ori cu a schimba deodată o ramură din copac într-un fulger rămușor. Punctul de fugă apare ca un act estetic nu numai în poezia propriuzisă, ci și în poezia conținută în om” (*Antimetafizica*, p.249-250).

2. „Punctul de fugă niciodată nu apare la nivelul total, ci la nivelul imediat inferior revelației totului. Adică, în cazul gândirii, la nivelul cuvântului, sau chiar mai jos, la nivelul literei, iar în cazul timpului, la nivelul orei sau în cazul de jos al secunde” (*Antimetafizica*, p.365).

În dialogul cu Aurelian Titu Dumitrescu din *Antimetafizica*, Nichita Stănescu definește poezia pulsatorie drept un mod „de a acționa mai real asupra realului” în așa fel încât discursul poetic să se contopească cu „înțelegerea sau cu alinarea” nucleelor de tensiune a revelației. Un astfel de discurs, care permite folosirea tuturor tipurilor de tehnici poetice moștenite, nu mai descrie starea de spirit, ci o reface și o retrăiește, utilizând felurite tehnici formale care trebuie să-l implice pe cititor în „poiein”-ul textului, în țeserea discursului: „Poezia pulsatorie, numită astfel, evident dă impresia unei formule. Ea nu este, însă, câtuși de puțin o formulă, ci un mod de a acționa mai real asupra realului, un mod de a lovi ținta mai scurt și deci, nu de sfidare a tehnicilor formale, de la forma fixă până la forma liberă. Ea nu mai descrie o stare de spirit, ci o reface și o retrăiește odată cu cititorul, discursul poetic contopindu-se cu înțelegerea sau cu alienarea centrilor, nucleelor de tensiune a revelației. Începi, dacă starea de spirit e aluvionară, aluvionar dacă se înțețește după necesitate, treci în cadrul aceleiași poezii de la versul alb la versul liber, finalul poate fi și melodios sau, dimpotrivă, abrupt și aritmic (...) Repet că poezia pulsatorie (...) este numai un mod mai liber și, în același timp, mai deschis de a folosi toate tipurile de tehnici poetice moștenite de la diferitele curente literare. Ea m-a salvat de obediența față de simbolism, față de suprarealism, față de formele clșasice sau față de expresionism” (*Antimetafizica*, p.295).

Poezia de tip pulsatoriu, constă în fertilizarea posibilității discursului de a urma îndeaproape mișcarea gândirii, pulsația stării, fluxul emotiv etc. și de a transmite cititorului atmosfera afectivă a momentului în care a fost elaborat. În acest fel, „țesătura” discursului va lăsa cititorului impresia că se realizează în timpul actului de

lectură. O asemenea ipostază auctorială este aceea de „operator de limbaj” care acționează sub masca „autorului estompat”. Respectiva strategie, menită să ducă la mutarea centrului de greutate de la **autor** spre **cititor**, își are modelul, „în poezia arhetipală, vrăjitoarească, în descântec” și în zone întregi ale poeziei populare (poezia de ritual, de dragoste, de dor): „*Mă fascinează replici întregi din piesele lui Shakespeare. Totuși, aceste poeme-replici se impun a fi rostite și interpretate de către actori cu un înalt grad de profesionalism. Ele câștigă printr-o anumită oralitate și printr-o anumită inflexiune a glasului. Mă gândesc că acest tip de oralitate, impusă prin intermediul actorului, ar putea fi eludată prin includerea ei în tensiunea poemului. Cel care citește îl retrăiește în mintea sa, îl rejoacă pentru sine însuși. Actorul și cititorul, în mod ideal, sunt una. Actorul una cu cititorul sunt partea cea mai importantă a poemului, iar, în spatele poemului, autorul se estompează. Mutarea centrului de greutate de la autor spre cititor este o treabă foarte dificilă, dar nu e imposibilă. În acest sens, avem zone întregi în poezia populară, poezia cu autor estompat. Funcția unei astfel de poezii este de a înlocui natura cu natura oragnismului poetic. Funcționalitatea unei astfel de naturi independente are vechi resurse în poezia arhetipală, vrăjitoarească, în descântec, asta mai la început, și, mai apoi, în poezia de ritual și, încă mai târziu, în cea de dragoste, iar, în cazul unic al limbii române, în cea de dor” (Antimetafizica, p. 296)*

Un aspect particular al poeziei pulsatorii constă, așadar, în includerea în „tensiunea poemului” a tipului de oralitate prin care, spre exemplu, replicile din piesele lui Shakespeare, rostite de actori cu un înalt grad de profesionalism, câștigă, datorită inflexiunii glasului, în „materialitate”. În felul acesta, cititorul devine, fără să-și dea seama, și **alter-ego** al poetului, și **actor**. O asemenea scriitură este caracterizată de faptul că nu se lasă receptată ca „ceva gata făcut”. În acest tip de scriitură „se accentuează ideea generativă că textul se face, se lucrează printr-o întrețesere perpetuă” (Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Ed. Echinax, Cluj-Napoca, 1994, p. 104, trad. Marian Popahagi). Dorința de a introduce în text tehnici și procedee „preluate din mers” („transducție literară” în terminologia modernă) și, totodată, felurite acțiuni non-verbale (gesturi, mimică, tonul vocii, etc) ce „nu sunt ușor reproductibile în limba scrisă” (J.L.Austin, *Cum să faci lucrurile cu vorbe*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p.77) și care însoțesc actul locutor, servind ca instrumente esențiale „la comunicarea forței enunțului”, se constituie, fie și doar la nivel teoretic, într-o încercare de a răscumpăra „defectul” poeziei înțelese ca simplu act de reflectare – mai mult sau mai puțin fidelă – a unei stări. Astfel de strategii de producere a textului poetic se circumscriu permanentelor preocupări ale poetului de a reformula lirismul de pe poziția celui care știe că în cazul discursului scris, intenția autorului și intenția textului nu mai coincid. „*Această disociere a semnificației verbale a textului și a intenției mentale constituie adevărata miză a inscripției discursului (...) Ceea ce spune textul interesează mai mult decât ce a vrut să spună autorul”* (Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică* Ed. Humanitas, 1995, p.158). Dificila „fiziologie” a poeziei pulsatorii ce presupune, în primul rând, „dispersarea” nodurilor de tensiune, după nevoile **revelației** (care, precizează poetul, nu mai ține de tehnica poeziei) și nu după cele ale **ritmului**, amintește de construcțiile muzicii simfonice și de cele ale muzicii primitive capabile să accelereze sau să încetinească fluzul emotiv: „*De aceea (...) am plonjat într-o lungă și mistuitoare cercetare a dispozițiilor nucleelor de tensiune în poezie, folosind cele mai varii mijloace, atât strict formaliste, cât și de accelerare sau încetinire a fluxului emotiv în poezie. Practic, am încercat într-o serie de poezii, plecând de la una și aceeași revelației, serii-serii de accelerări și încetiniri ale fluxului emoțional, capse de explozie și de dungi de liniște. Începeam poezia într-un registru clasic, rimele din*

bogate deveneau simple, din perfect , ritmul brusc se trunchia, apărea apoi versul alb ritmat și, în final, densitatea unei expresii ieșite cu totul din logica clasică a poeziei. Nu mă mai mulțumeau câtuși de puțin experimentul simbolist lipsit de noduli expresivi și poezia, hai să-i spunem cu un termen de epocă, verslibristă, incantatorie și moale. Visam că creez poeme în care dispersarea nodulilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelației, împrumutând câte ceva din construcțiile foarte moderne ale muzicii simfonice contemporane sau, mai rar și cu mult mai târziu, câte ceva din tendința spre ființă pregătită de tatonări, a muzicilor primitive, revelate mie în chip natural, dar și beneficiind de câteva lămuriri și chei oferite de către marele nostru compozitor Aurel Stroe” (Antimetafizica, p.268).

În acest fragment Nichita Stănescu activează, teoretic, un aspect al relației poeziei cu muzica, aspect abordat și de alți mari poeți ai secolului al XX-lea. Abordarea respectivei problematice este o concretizare explicită a intenției de a face din textul poetic o „arhitectură” care să beneficieze și de apartenența generică la tipul de discurs muzical complex și în care armonia este tulburată de „anumite sonorități scurte, aspre, explozive”, pe care „sensul le pretinde pentru a exprima dezordinea, violența sau spaima” (Mickel Dufrenne, op. cit., p.92)

În fine, poezia pulsatorie, în menirea ei de a da mai multă realitate poeziei, tinde, prin dimensiunea ei tragică, spre un grad înalt de **impersonalitate**. Statutul poeziei pulsatorii dependent de atitudinea față de stil se deschide, în mod necesar, către poezie impersonală definită ca **atitudine față de sentiment**. Pe de altă parte, poezia pulsatorie poate să fie, într-o anumită proporție, și poezie „personală”, întrucât nu există poezie personală absolută, după cum nu există nici poezie impersonală absolută. În următorul fragment al dialogului dintre Aurelian Titu Dumitrescu și Nichita Stănescu, din **Antimetafizica** este expusă cât se poate de limpede problematica raportului dintre cele trei forme ale poeziei (poezia pulsatorie, poezia personală și poezia impersonală):

„A.T.D.: - *O poezie pulsatorie poate fi impersonală?*

N.S. : - *Da! În același timp, poate fi și o poezie personală. Poezia impersonală ține de atitudine, poezia pulsatorie e un mijloc de a da mai multă realitate poeziei.*

A.T.D. : - *Deci, poezia pulsatorie e o atitudine față de stil, poezia impersonală e o atitudine față de sentiment. Prin ce diferă atitudinea față de sentiment într-o poezie personală, de atitudine față de sentiment într-o poezie impersonală?*

N.S.: - *Prin dimensiunea tragicului. Cu cât dimensiunea tragicului e mai profundă și mai adevărată, cu atât gradul de impersonalitate și, deci de valoare a poeziei crește. Poezia impersonală absolută num există, după cum poezia personală absolută nu există. E numai o deplasare a centrului de greutate.” (Antimetafizica, p.297).*

În poezia pulsatorie, o poezie cu mai multe nuclee care intră în acțiune în baza unui principiu fundamental – cel al maximei productivități poetice – se mizează pe unificarea a ceea ce este separat în structura (arhitectura) complexă și dinamică a textului . Coexistența (inter-relaționarea) constituentilor structurali (sincronia) trebuie să asigure activarea potențialelor dinamice ale scriiturii și, respectiv, evoluția (metamorfoza) discursului. Chiar dacă are ca punct de plecare un exemplu din domeniul tehnicii (trenul), constructul teoretic al lui Nichita Stănescu despre poezia pulsatorie nu este unul de factură mecanicistă. Dimpotrivă, se are în vedere o totalitate macrostructurală (din care nimic nu lipsește și nimic nu este superficial) capabilă de „mișcare, devenire, trecere, la fel ca un organism viu și, pe de altă parte, de a da cititorului impresia că textul este al lui, așa cum cel care cântă un cântec de dragoste, care i se potrivește, este total dezinteresat de cel care a creat respectivul cântec. Deplasarea centrului de greutate de la autor, care devine un „autor estompat” (un „deus

otiosus!), la cititor, implică scindarea în două segmente aproape autonome (emițător-mesaj și mesaj-receptor) a succesiunii **emițător-mesaj-receptor** pe care o presupune comunicarea prin intermediul unei opere artistice, ca „*mesaj care nu așteaptă un răspuns*” (Cesare Segre, *Istorie, cultură, critică*, Ed. Univers, 1986, trad. Ștefania Mircu, p. 72). În poezia cultă, statutul autorului estompat nu presupune suprimarea autorului, ci relaxarea relației dintre autor și text. Într-o astfel de structură semnificată, prezența autorului și a psihologiei sale este mascată de „spiritualitatea discursului” care constă, între altele, în înglobarea mărcilor non-verbale ce însoțesc discursul verbal. Pe de altă parte, teoria lui Nichita Stănescu despre poezia pulsatorie amintește întrucâtva de „morfologia” lui Goethe, care „flancată de anatomia analitică și de fiziologia funcțională (...) explică fenomenele biologice în termeni de legi structurale”, fiind o teorie „a formării structurilor complexe din părți individuale” (Lubomir Dolezel, *Poetica occidentală*, Ed. Univers, București, 1998, p.60, cap. *Poetica romantică: modelul morfologic*”).

În aceeași linie – a morfologiei extinse asupra esteticii și poeticii – gândește și Humboldt pentru care opera poetică „*este un organism viu, are propria sa putere interioară și un principiu de viață prin intermediul căruia produce un anumit efect*” (ibidem, p.72). Așa cum părțile unui tren constituie, în articularea lor, un întreg (un organism viu!), elementele textului pulsatoriu, în accepția de „rețea de relații”, alcătuiesc o unitate „orchestrată” în care fiecare element depinde de celălalt. În felul acesta, efectul poemului este înrudit cu cel al „organismului” numit „tren” și, respectiv, cu cel al muzicii simfonice. Un asemenea efect decurge din capacitatea textului de a se realiza în orizontul modernului criteriu al echivalenței sintactice și semantice. Pe de altă parte, exemplul la care recurge Nichita Stănescu pentru a defini alegoric discursul pulsatoriu lasă deschisă interpretarea acestui tip de discurs ca produs (fenotext) în care se oglindește producerea sa (genotextul) prin grila raporturilor de coexistență a figuralului cu „mai puțin figuralul”.

Într-un discurs poetic, evenimentul figural investit cu menirea de a produce o mișcare în text, are ca fundal „o arie de sens în așteptare” (o „arie literală ce poate coborî până la gradul zero al expresivității). Aceste „arii”(spații) pot prelungi efectul de forță al figurii sau, dimpotrivă, îl pot tăia, ceea ce înseamnă că ele sunt, în context, altceva decât niște simple *dispozitive figurale*. (vezi „Evenimentul figural” în Laurent Jenny, *Rostirea singulară* (Ed. Univers, București, 1999).

Aceste spații asigură reușita „infracțiunii” (a evenimentului figural), dar discursul poetic nu poate fi un șirag de infracțiuni. La fel ca florile (figurile) de pe un covor, textul poetic are nevoie de spații în care figurile (florile) să se vadă și care să le asigure pregnanța. Și figurile, și *aria de așteptare* sunt *instituții lingvistice* la fel de importante. Altfel spus, aceste arii legalizează (motivează) infracțiunea și o intensifică, induc o necesară sporire calitativă a ceea ce e de spus, o „activare a unei noi decizii expresive”, a forței eruptive a evenimentului și asigură, totodată, necesara variere a figuralului. Fără îndoială, în absența intervalelor dintre „infracțiuni” și, respectiv, a oscilațiilor între cele două forme de limbaj – limbajul tranzitiv și cel poetic – figuralul s-ar asfixia. Ajutând figuralul să apară și să dipară, ariile de așteptare îi permit discursului să se realizeze „ca act de repetată re-cucerire”, pe spezele limbajului. Jocul secvențelor de-a răpirea plasticității este un joc între prezentul și viitorul discursului și, totodată, între „câmpul figural” și „câmpul diferențial” (cel al spațiilor de așteptare).