

LBRIS

We know
books

VIRGIL DIACONU

Destinul poeziei moderne

Brumar

Timișoara, 2008

Cultura și cultura de masă / 5

I. ORIZONTUL POEZIEI

Poezia modernă și destinul ei / 10

Generațiile literare la putere și destinul poeziei / 40

Cel mai mare poet în viață / 48

Este posibilă o școală de poezie? / 58

Viitorologie poetică / 66

II. DESTINUL LITERATURII

Cinci tipuri de literatură generate de puterea politică / 68

Capcanele literaturii feminine sau

„Sunt o doamnă, ce pula mea!” / 99

Ce sunt intelectualii? / 104

Despre împiedicările literaturii române

aflate în drum spre Europa / 109

Intelectualii și solidaritatea / 115

III. CRITICA POEZIEI

Eminescu, geniul fără cărți / 120

Receptarea actuală și destinul poeziei

lui Mihai Eminescu. Celălalt Eminescu / 135

Nichita Stănescu, un destin poetic ambiguu / 143

Marin Sorescu sau ascensiunea în vremuri tulburi

a poetului / 157

„Un milion de pule și infiniți lindici” –

o întâlnire-n closet cu poezia porno a lui Emil Brumaru / 162

Poezia tânără la început de mileniu sau moartea poeziei / 165

Nu suntem primii care remarcă pregnanța, mai cu seamă în epoca modernă, a două culturi paralele: *cultura înaltă* și *cultura de masă*. Spunem acest lucru fiind conștienți de faptul că însuși termenul „*cultură de masă*” pare a fi o contradicție în termeni. Dacă o operă, un eveniment, o publicație este *de cultură*, atunci ea *nu este de masă*, și asta pentru că la nivelul masei organul spiritual nu există. La teatru se duc doar iubitorii de teatru, într-o expoziție intră mai ales cei cărora pictura le spune ceva, o carte sau o revistă literară este citită mai cu seamă de cei care au o sensibilitate pentru literatură. Opera, fie ea teatrală, plastică, literară sau muzicală, are un public *al ei*, unul relativ sensibil și inițiat, care, fiind selectat din marele public, nu poate fi niciodată foarte larg, *de masă*. În această epocă postrevoluționară care le-a închis gura revoluționarilor, *de masă* sunt manelele și telenovelele, ca unele ce împlinesc gustul celor mai mulți. *De masă* sunt filmele indiene și filmele comerciale americane, care fac bani din naivitatea majorității. *De masă* este cultura de amatori, Cântarea României socialiste, să spunem, care, propunându-și să manipuleze masele, trebuia să se exprime și să gândească la nivelul lor.

Împotriva acestei contradicții, va trebui să acceptăm totuși că există două moduri de a fi ale culturii, de fapt două culturi. De o parte avem *cultura înaltă* (*high culture*), superioară, cultă, destinată spiritelor educate, competente cultural, iar de cealaltă parte *cultura joasă* (*low culture*), *de masă*, uneori trivială, care satisface gustul și așteptările modeste ale celor mai mulți. Ceea ce le diferențiază este *valoarea*: vorbim despre cultura înaltă pentru că ea produce *opere de valoare*, iar despre cultura joasă pentru că ea produce *opere modeste valorice, pseudovalori*, opere sărace spiritual sau, mă rog, pentru că produsele ei sunt socotite valori la nivelul modest la care ea funcționează...

Cele două culturi există în același timp și în mod paralel, iar pentru că valoarea mesajului și destinația acestor culturi sunt diferite, s-a putut vorbi despre o *cultură de avangardă*, produs al spiritului avangardist, născocitor, inventiv, și despre *cultura kitsch* – numele modern al culturii de masă și mai ales al prostului gust.

Existența celor două culturi arată că însăși creativitatea noastră are două modalități de expresie: una cultă, înaltă, iar alta joasă, de masă. Noi producem deopotrivă opere de cultură înaltă și opere de cultură de masă, opere culte și opere populist-maneliste; opere universale și localisme de succes, opere pentru puținătatea aplauzelor și opere pentru stadioanele de aplauze. Însă dacă obiectivul nostru va fi să satisfacem preferințele masei de amatori în ale culturii, atunci noi vom face *cultură de amatori*, ceva de valoarea filmelor indiene, a manelelor și telenovelelor. Succesul dobândit și aplauzele *esterice* ale mulțimii ne vor confirma că ea și-a manelizat, în fine, creatorii.

Comunicarea artistică și obiectivele operei

Să ne oprim, acum, asupra culturii înalte, mai bine zis asupra uneia dintre operele ce o constituie – opera artistică –, și să vedem cum este primită ea de către publicul receptor.

Receptorul operei de artă este întotdeauna inegal: el poate să aibă organ pentru operă sau poate să nu aibă. El poate *să fie competent artistic* sau poate *să nu fie*. Oricum, opera de valoare și receptorul sunt, nu de puține ori, două lumi care nu se întâlnesc, lumi paralele.

Reproșul pe care receptorul incompetent îl aduce *operei artistice* (operei de valoare) este acela că ea este „savantă”, „elitistă”, de neînțeles pentru marele public. În consecință, el are tot dreptul să respingă opera de artă și să o descalifice!...

Nu sunt atât de sigur că ținta operei *artistice* este marele public, *masa* de receptori. Dacă opera artistică este produsul unei spiritualități, ea tinde în mod firesc să se adreseze tot unei spiritualități, așadar unei inteligențe care este capabilă să o perceapă în complexitatea și superbia ei. Iar spiritele de acest tip sunt, în mod inevitabil, puține, pentru că organul spiritual nu există la nivelul masei.

Dar înainte de a viza un receptor (lector) anume, creatorul de artă are ca obiectiv opera însăși. Marii scriitori, pictori, muzicieni, sculptori sunt conduși de principiile de performanță ale artei pe care o fac și de imaginația, de daimonul lor, iar nu de cerințele sau de „așteptările” publicului. Chiar credeți că impresioniștii, constructiviștii, cubiștii, pictorii abstracți, să spunem, au creat după gustul sau așteptă-

rile publicului? A avea publicul așteptări impresioniste, constructiviste, cubiste, abstracte? Lumea pe care o aduce în operă artistul și prin care el reînnoiește și revoluționează arta este mai cu seamă lumea creată de viziunea lui! Revoluțiile în sânul unei arte au loc atunci când artistul își manifestă puternic creativitatea, gândirea artistică, daimonul în orizontul artei pe care o face, urmând obiectivele de performanță ale artei sale, iar nu atunci când își adaptează creativitatea și opera la cerințele, la așteptările sau gustul masei. Marile opere sunt creatoare de orizont artistic, nu de stadioane cu aplauze. Marii creatori nu încheie contracte cu gustul public.

În această logică a actului de creație, vom spune că **a recepta** o operă de artă înseamnă a comunica cu opera *la nivelul spiritualității sale*, înseamnă a *comunica artistic*. Comunicarea artistică seamănă, structural, comunicării lingvistice, iar apropierea pe care o voi face între cele două comunicări ne va ajuta să o înțelegem pe cea artistică. Dar să vedem despre ce este vorba.

Comunicarea lingvistică presupune cinci elemente: *emițătorul* mesajului, *mesajul*, *canalul de transmisie* (modalitatea), *codul* în virtutea căruia mesajul are sens (limba) și *receptorul* (destinatarul) mesajului. Astfel, *emițătorul* transmite *receptorului*, printr-un *canal* (vorbire, gestică, scriere), un *mesaj inteligibil*, deci care poate fi înțeles de receptor în virtutea cunoașterii *codului*, a convențiilor limbii în care a fost emis mesajul (limba vorbită, limba gestuală, a mușilor, și limba scrisă).

Opera de artă este un *mesaj artistic, estetic*. Cel care vrea să recepteze acest mesaj, adică să intre în comunicare cu opera de artă, trebuie să știe că toate elementele ce compun comunicarea artistică – emițătorul, mesajul, canalul, codul și receptorul – posedă proprietatea de a fi *artistice (estetice)*... Dacă arta este un *mesaj estetic*, atunci este cât se poate de firesc ca ea să ceară un receptor în care să poată rezona, deci un *receptor estetic*. Fără un *rezonator estetic*, mesajul artistic este expediat în gol, iar comunicarea artistică este ratată.

Dar ce este, de fapt, un rezonator estetic? Să ne întoarcem la comunicarea lingvistică uzuală. Eu pot să intru în mod eficient într-o comunicare de tip lingvistic particulară, să spunem, atunci când cunosc mai întâi codul acestei comunicări; atunci când cunosc limba în genere. Și tot așa, eu pot intra în mod eficient (artistic) în comunicare

cu opera artistică particulară atunci când recunosc în ea *codul artistic*, deci codul tuturor operelor, cod în temeiul căruia chiar opera dată a fost creată. Eu rezonoz estetic la *mesajul artistic* al unei opere de artă, pentru că rezonoz, de fapt, la temeiurile ei, la *gândirea de tip artistic*, așadar la codul, la conceptul care a generat-o. Iată de ce receptorului și criticului evaluator li se cere cunoașterea codului artistic, a conceptului; li se cere, de fapt, o *cultură a codului artistic*. Cultură fără de care ei ratează receptarea și evaluarea corecte a operei de artă, rămânând să apere cultura codului la care au de regulă acces cei mai mulți – *cultura de masă*.

Dacă faci artă, știi că rezonatorii estetici sunt, în mod inevitabil, puțini. Și dacă continui să faci artă, înseamnă că deja *ai ales* să te adresezi celor puțini. Și alegi să te adresezi celor puțini nu pentru că îi ignori pe cei mulți sau dintr-o motivație mofturist-elitistă, ci te adresezi lor din simplul motiv că tocmai ei sunt aceia care *îți înțeleg limbajul artistic*, aceia în care limbajul artistic *are rezonanță*. Regula este simplă: dacă faci artă, nu vei fi receptat decât de rezonatorii artistici (estetici), care sunt minoritari.

Cultura înaltă și degradarea ei...

Cele două culturi nu sunt, firește, ființe fixe, ci în continuă prefacere. Cultura populară, de pildă, își pierde pe zi ce trece autenticitatea și mirajul mitologic, în timp ce cultura înaltă cunoaște atât câștiguri cât și pierderi.

Astfel, în opera de artă modernă, care este unul din tipurile de operă ce constituie cultura înaltă, sunt detectabile două mișcări contrare. Pe de o parte, opera de artă modernă câștigă cu pași mici în înălțime prin autorii autentici, iar pe de altă parte, pierde foarte mult din înălțime, pentru că cedează în fața culturii de masă, preluându-i tehnicile, limbajul, atitudinea sau temele dominante. A se vedea, de exemplu, pierderile pe care literatura înaltă le înregistrează cu literatura porno, autenticistă, jurnalieră, suburbană. O direcție a modernității este în continuă și aproape insesizabilă avangardă, iar alta cedează în fața operei de masă și a subculturii. Existența și mișcarea contrară a celor două direcții din sânul artei înalte – una spre calitate, valoare, iar alta înspre pseudovaloare (niciodată recunoscută ca atare, firește) –

este caracteristica principală a modernității. Motiv pentru care modernitatea este apărută cu înfocare și pentru care este negată cu înfocare. Cu opera modernă trebuie să fii întotdeauna atent. Diferența de valoare a direcțiilor ei cere în mod legitim o evaluare diferită.

Dar degradarea operei (culturii) înalte nu vine doar pe calea deja semnalată a împrumuturilor din cultura de masă și a cedării în fața prostului gust (*opera manelizată*), ci și pe aceea a unei creativități pur și simplu debile, care produce opere mediocre. Nu toți cei care scriu sunt scriitori; și nu toți cei care pictează sunt pictori... Democratizarea forțelor creatoare nu înseamnă, musai, și eficiență valorică.

Pe șoselele culturii contemporane înalte circulă, așadar, atât opere de valoare, cât și opere modeste (pervertite sau ratate) valoric. Termenul de *cultură (operă) contemporană înaltă* cuprinde un termen care o confirmă – opera de valoare – și unul care o infirmă – opera modestă (mediocră), manelizată sau ratată valoric. Iată paradoxul culturii contemporane înalte! Atunci când Marhew Arnold înțelege cultura înaltă ca fiind „tot ce s-a spus și s-a gândit mai bun de-a lungul secolelor”, el se referă la cultura trecutului, cultură în care deja a operat selectiv, păstrând valoarea („ce e mai bun”) și dând la o parte realizările minore. În contemporaneitate însă, ambele direcții sunt în viață, iar existența presantă în sânul culturii înalte a direcției/operei minore face ca termenul (conceptul) de *cultură contemporană înaltă* să se arate scindat, contradictoriu, incoerent și, în final, (parțial) compromis. La tendința culturii de masă de a luxa și chiar înlocui cultura înaltă, observată de Adrian Dinu Rachieru (*De la „satul planetar” la „statul magic”, Acolada nr. 4/2008*), se adaugă, încă, tendința de autoflăgerare și de suicid a însăși culturii înalte.

Dar nu atât caracterul scindat și eteroclit al culturii contemporane înalte este atât de îngrijorător, cât faptul că în blenoragia evaluărilor postmoderne opera modestă sau ratată valoric este etichetată adesea ca operă de valoare... Din acest punct, chiar că ne întrebăm ce mai este, ce mai poate să fie cultură contemporană *înaltă*! Ne întrebăm dacă valorizatorii de specialitate ai operei de cultură nu aduc cumva mai multă confuzie în și așa plina de probleme cultură înaltă...

POEZIA MODERNĂ ȘI DESTINUL EI*

„Nu stingeți Duhul.” (I Tesaloniceni 5, 19)

Cercetările asupra poeziei au cunoscut, de-a lungul timpului, două mari modalități de abordare.

Prima este aceea care își face obiect de studiu din poezia ca operă *finalizată, încheiată* de autorul ei. Teoreticianul are în fața sa opera ca dat; și având-o astfel, caută să înțeleagă *ce este poezia*. Rezultatul acestei cercetări, care încearcă să aproximeze ființa poeziei și să-i stabilească conceptul, modul ei propriu și unic de a fi, normele care o generează, este *poetica* sau teoria (asupra) poeziei.

A doua modalitate de abordare nu mai are ca obiect al cercetării atât poezia ca operă încheiată, cât procesul creator: ea caută să înțeleagă *cum anume*, așadar în temeiul căror norme este creată poezia de către poet. Experiențele și opiniile poetului asupra modului concret în care el creează poezia constituie *poietica*. Cele două modalități de cercetare, care au ca obiect poezia în diferitele ei etape de existență, urmăresc totuși unul și același lucru: să dezvăluie ființa poeziei; să afle *ce este ea*.

În cele de mai jos vom încerca să surprindem poezia dinspre *poietică*, așadar cercetând pe de o parte chiar subiectul creator, iar pe de altă parte, procesul de naștere a poeziei. Deși nu vom putea ignora, firește, poezia ca operă încheiată, care exprimă, în fond, chiar modul de a gândi al poetului, gândirea poetică.

Termenul *poezie* provine din grecescul *poiesis*, care înseamnă *facere*, în sensul de *creație*. Tot sensul de *creație* îl are și latinescul *poesis*. Astfel, putem spune că poet este „cel care creează”, cel care inventează. Poezia este o creație, o invenție a spiritului nostru, consecința capacității lui creatoare. Cercetarea acestei capacități ne va apropia, într-o oarecare măsură, de poezia însăși.

1. Creatorul de poezie: poetul inspirat, daimonul, poetul harului, eu-l poetic

Poetul inspirat

Poeții clasici credeau că poezia pe care o scriu este *inspirată* de muze. Ei își începeau de regulă marile cânturi prin invocarea muzelor. „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul”, spune primul vers al *Iliadei* lui Homer. Cel care cânta nu era Homer, ci zeița, muza-zeiță. Poetul era *inspirat* în sensul că el, ca ales al zeiței, primea informația poetică transmisă de ea. Iar faptul că el comunica, la rândul său, această informație celor care aveau urechi pentru ea făcea din poet un mesager al zeilor...

Știm că din cele nouă muze-zeițe ale mitologiei grecești șase aparțineau, într-un fel sau altul, poeziei. *Clio*, prima între muze, îi inspira pe rapsozi (interpreții textelor homerice), ea fiind la începuturi muza cântecului eroic, a epopeii, iar mai apoi a istoriei. *Euterpe* (*terpein* = a fermeca, a desfăta), *Cea care farmecă*, desfătă, era muza poeziei lirice și, mai târziu, a muzicii. *Melpomene* (*Cântăreața*) era muza tragediei, *Erato* (*Drăgălașa*) – muza poeziei erotice, a elegiei și a poeziei pastorale, *Polyhymnia* – muza imnurilor sacre și a poeziei religioase în genere, iar *Calliope*, mama lui Orpheus, muza poeziei epice (rapsodie, epopee) și, ulterior, a filozofiei. Cu atâtea muze, fiecare pentru unul sau mai multe „genuri” de poezie, vom înțelege că nașterea, crearea poeziei este pentru poetul antic de neconceput în

afara muzei-zeiță, de fapt a forței inspiratoare pe care ea o exercită asupra poetului.

Ce înseamnă totuși, mai îndeaproape, inspirația? Ce înseamnă *a fi inspirat*? Știm că Pythia, Preoteasa Oracolului de la Delphi, profetea atunci când, aflată în centrul sacru al templului, respira aburii de origine vulcanică ce veneau din pământ prin *omphalos*, piatra găurită ce marca centrul oracolului și centrul spiritual al lumii. Fiind halucinogeni, acești aburi îi provocau Pythiei starea de transă în care profetea. Mai știm că vechii greci socoteau că Oracolul era înălțat exact în acel loc în care Apollon, zeul luminii, binelui, scrierii și al artelor, îl îngropase pe șarpele Python, pe care îl omorâse cu săgețile sale. Python era însă stăpânul forțelor htoniene, al înțelepciunii și al profetei. Aburii pe care îi *inspira* Pythia erau (simbolizau) înțelepciunea și duhul profetic al șarpelui.

A fi inspirat putea să însemne, în această mitologie, a primi, ca un act inspirator, din afara ta o informație transmisă de o forță, de o entitate supranaturală, supraumană, informație pe care nu o poți avea de la sine, prin propriile capacități. Atât poeții, cât și profetii erau socotiți, în vechime, oameni nefirești, deosebiți în sens pozitiv, *aleși* (favoriți) ai zeului și/sau ai muzelor: ei erau aceia care *auzeau glasuri* și *aveau vise profetice*; care primeau, așadar, semne, informații (sacre, profetice, poetice) din partea divinității.

De pildă, faimosul profet și poet epic Epimenides (ultima treime a secolului al VII-lea î. Hr.), cel socotit de unii al șaptelea în rândul înțelepților, în locul lui Periandru, și-a scris *Theogonia* în 5.000 de versuri ca urmare a unui vis profetic de 44 de ani... pe care l-a avut în Peștera lui Zeus Diktaios de pe muntele Ida. Iată ce aflăm de la Maximos din Tyr: „(...) el însuși spunea că avusese parte de un vis, în care i s-au ivit zeii și glasurile zieiști și Adevărul și Dreptatea” (1, p. 63). În urma acestui somn îndelungat, de fapt a visului divin, poetul, care la început era cunoscut, se pare, sub numele de Buzyges, este numit *Epimenides*, care înseamnă „înțelegere târzie”; înțelegerea, cunoașterea îi vine târziu, în urma somnului (visului) inspirator. Este însă posibil ca numele *Epimenides* să semnifice „spiritul (*menos*) de după (*epi*) somn”, spune Constantin Noica, așa cum Prometeu înseamnă „prevedere”, iar Epimeteu „înțelegere întârziată”. Aristotel,

părintele logicii, recunoaște că *poetul și profetul* Epimenides avea „duh *inspirat și inițiatic*” (ib., p. 60, s.m.), iar Platon îl socotește „un bărbat cu *har divin*” (ib., p. 60, s.m.). Între Epimenides și Epimeteu curge lumea.

Cuvântul *inspirație* provine din latină: *in + spiro, in + spiratio = insuflare*, comunicare a divinității către oameni; gr. *theopneustos = insuflare divină*. Cărțile sfinte, *Biblia, Veda, Coranul*, au fost create prin *inspirație* (revelație), adică prin transmiterea logosului divin. „Toată Scriptura este *insuflată* de Dumnezeu și de folos spre învățatură...” (II Timotei 3, 15, s.n.), spune Cartea Sfântă.

Inspirația e o forță *creatoare*. Ea conduce gândul celui care scrie textele sacre. „În această lucrare participă factorul dumnezeiesc, adică Duhul Sfânt, care discerne conținutul descoperirii și-l ferește de greșeli pe scriitorul textelor sacre, și factorul omenesc, aghiograful, care comunică acest conținut în expresii și cuvinte omenești”, spune Ion Bria (2, *Inspirație*). Și va trebui să înțelegem că ideile sunt ale Domnului, iar cuvintele ale omului, după cum ne lasă să înțelegem cardinalul Franzelin. *Ideile* sunt ale Domnului, *forma* transmiterii acestora este a omului. Iar dacă *inspirația* oferă textelor sacre autoritate divină, aceasta este autoritatea informației, a ideilor comunicate, iar nu autoritatea formei.

Într-un basm românesc, un șarpe îi transmite unui om înțelepciunea sa, și anume aceea de a înțelege graiul tuturor animalelor. De fapt, povestea spune că șarpele îi *sufală* în gură acelui om, printr-o trestie, știința sa. Omul *inspiră* duhul profetic al șarpelui.

Hesiod, poetul beoțian, primește poezia de la „muzele noptatice”, ca o *insuflare*: „Vers de profet *insuflându-mi*,/să cânt îmi dădură poruncă (...)” (3, *Theogonia*, p. 26, s.n.).

După Hesiod, dar și în tradiția vremurilor sale, Platon va susține și el „harul divin” al poezilor și rapsozilor, așadar creația poetică sub asistență divină: „Poetul e o făptură ușoară, înaripată și sacră, în stare să creeze ceva doar după ce-l pătrunde harul divin și își iese din sine, părăsit de judecată...” (Platon, *Ion*, 533e-534e). Poetul, spune de fapt Platon, creează doar după ce „este insuflat” cu har divin din partea zeilor.

Daimonul socratic și daimonul poetic

Dar divinitatea care îl inspiră pe om nu a fost înțeleasă în cursul timpului doar ca o entitate exterioară omului, ci și ca una interioară. Socrate le spunea discipolilor că toată înțelepciunea îi vine de la un glas pe care îl aude *în lăuntru* său, pe care el îl numea *daimon*.

În credința mitologică grecească, daimonul era o ființă între zeu (divinitate) și om, uneori bună, alteori rea (*demon*). Daimonul socratic este însă altceva decât cel mitologic și decât conotația malefică a demonului: este glasul propriei gândiri și, mai mult de atât, glasul gândirii ajunse la înțelepciune, deci al *gândirii filozofice, speculative*. În ciuda atingerilor mitologice, atunci când vorbim despre daimonul socratic avem în vedere, așadar, gândirea speculativ-filozofică.

Nu altceva crede Plutarh, care spune că daimonul socratic este „partea superioară a sufletului” (Plutarh, *De Genio Socratis*, 22). Dacă sufletul, adică gândirea, are mai multe „părți”, să zicem gândirea *rațională*, gândirea *speculativă*, gândirea *artistică*, părți care sunt, de fapt, dimensiuni ale gândirii, atunci, pentru Socrate, „partea superioară”, calitativă a sufletului său este *gândirea speculativă*: ea este glasul lăuntric ce filozofează, este *daimonul*.

Dacă îl vom avea însă în vedere pe creatorul de artă, atunci vom spune că „partea superioară”, calitativă a sufletului său, daimonul, este *gândirea artistică*. Poetul are drept daimon gândirea artistică, de fapt *gândirea poetică*. Daimonul filozofului și daimonul poetului sunt, așadar, entități, dimensiuni distincte și inconfundabile.

Mai înainte de Socrate, Euripide afirma că „spiritul nostru e un daimon pe care îl purtăm fiecare în noi” (4, fr. 147). Dar pentru că spiritul este, de fapt, gândirea în cele trei dimensiuni – rațională, speculativă, artistică – și pentru că dezvoltarea acestor dimensiuni ale gândirii este întotdeauna inegală în fiecare dintre noi, vom spune că de cele mai multe ori doar *una* dintre aceste dimensiuni (gândiri) ne este *daimon*, așadar gândire conducătoare. Numele pe care în mod curent le primim, așadar acelea de oameni *raționali*, de oameni *speculativi*, de *artiști*, vin de la gândirea conducătoare, așadar de la daimonul care ne tutelează.