

Estetica absenței în poezia lui Iustin Panța

Sînziana ȘIPOȘ

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
 “Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
 Personal e-mail: sinzyanas@gmail.com

The Aesthetics of Absence in Iustin Panța's Poetry

The present study argues that the universe in Iustin Panța's poetry is compounded of objects which many times simulate the human behavior. The simple things are actually deployed for reminding the subject of the loved human being who is lost to him and have an empty form without content. The technique was developed by Mallarmé and it consists of voiding the objects of their signifier. The same method is used by Iustin Panța; the difference is that while Mallarmé employs it for musical purposes, the Romanian poet uses it to evade into the past, where the memories represent a safehold. Therefore, the absence inserts itself in the discourse, becoming this way a poetic technique which gathers around it the elements of the poetic universe.

Keywords: contemporary Romanian, poetry, absence, Iustin Panța, signifier, signified.



Într-un articol despre poezia lui Iustin Panța, Dumitru Chioaru afirmă: „O poezie care vorbește, amestecând rostirea lirică ceremonioasă cu comentariul ironic în stil prozaic sau eseistic, mai mult despre absența decât despre prezența lucrurilor.”¹ Criticul constată faptul că poezia lui Iustin Panța cultivă mai degrabă absența decât prezența obiectelor. Mecanismele utilizate de Iustin Panța au rolul de comprimare treptată a lumii, aceasta devenind atât de redusă, încât singurul ei rol rămâne acela de a evidenția un obiect, sau mai curând absența sa. Imaginarul poemelor lui Iustin Panța se coagulează în jurul lucrurilor, dar se va observa în cele ce urmează că absența nu se înregistrează doar la nivelul imaginarului, ci reprezintă și o realitate de limbaj.

Stabilitatea obiectului este una confortantă, întrucât singurătatea devine o povară care nu poate fi îndepărtată decât într-o lume în care indivizii *se comportă* în felul în care o fac lucrurile. Măsurile de siguranță luate de individ constau în refugiul reprezentat de obiectele *simple*; ele sunt perene, această stabilitate încercând a fi transferată înspre ființe. De

aceea, oamenii dobândesc trăsături ale lucrurilor, într-o încercare a individului de a obține statornicia. Lucrarea de față își propune așadar să investigheze formarea universului poetic în opera lui Iustin Panța, precum și modalitățile în care se constiue absența la nivelurile amintite.

Viziunea asupra lumii este structurată în opera lui Panța în jurul multiplelor forme ale absenței precum și al încercării constante de a o înlătura, în acest fel contrazicând-o cu alte reprezentări. Absența este un substantiv care provine din latină, din cuvântul *absentia*; în dicționar este scrisă la prima intrare semnificația conform căreia ea este o „Lipsă a unei ființe sau a unui obiect din locul unde ar fi trebuit să se afle. ◊ (Concr.) Semn cu care se notează această lipsă”. Cuvântul *absență* este pus în acest caz în legătură cu indicele spațial. Lipsa dintr-un loc a unei ființe este înregistrată ca absență. Al doilea sens este cel de pierdere a cunoștinței, iar al treilea reprezintă indiferența și nepăsarea față de ceva.² Dacă primul sens depinde de coordonatele spațiale, al doilea ignoră aceste date, pentru a introduce cele ce țin de corporalitate. Pe



Sursă foto: <http://unanotimpinberceni.blogspot.ro/2011/12/iustin-panta-1964-2001.html>

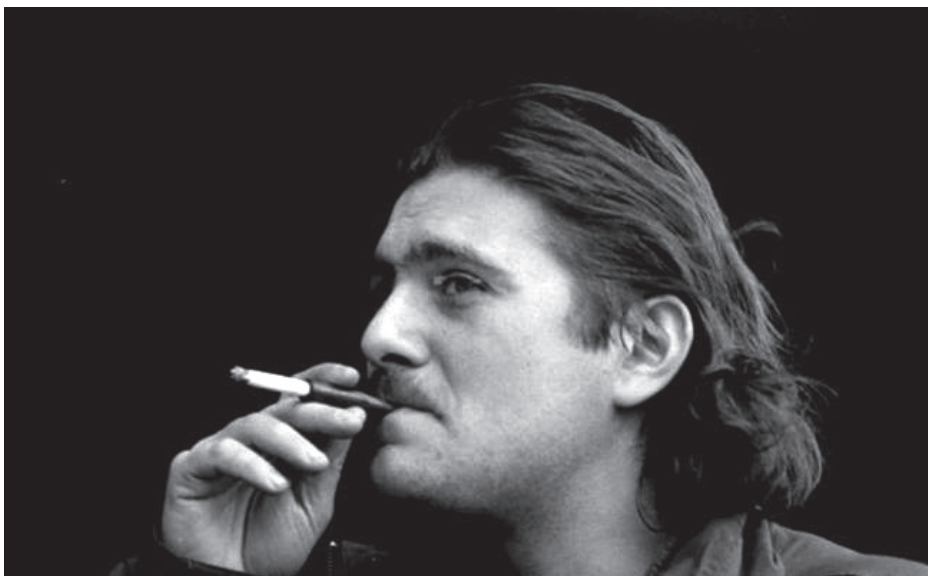
de altă parte, adjectivul *absent* provine din latinescul *absens*, care are pe lângă sensul de *a nu fi de față*, *a lipsi* și un sens figurat, de a nu fi atent la ceea ce se petrece în jur, adică de a fi distrat. Acesta din urmă conține implicit o contradicție întrucât, deși fizic omul este prezent, din punct de vedere mental e absent. Prima definiție din dicționar a absenței, pusă în legătură cu spațiul, implică lipsa: *ființa sau obiectul care lipsește din locul în care ar fi trebuit să se afle*, dar întrebarea care se cere a fi pusă este *cum se înregistrează de cele mai multe ori lipsa?* În era actuală, teoreticienii au fost de acord că văzul este simțul care le subordonează pe celelalte³, acesta fiind cel care determină cel mai des constatarea absenței, nevăzutele însemnând în unele cazuri și absentele. Un alt aspect demn de a fi discutat este așadar incapacitatea care reiese de aici de a concretiza absența, și care coincide cu ceea ce nu poate fi perceput de om ca fiind prezent. Aspectul nevăzutele este punctat de Horia-Roman Patapieviici în prefața scrierii *Partea nevăzută decide totul*: „Cele mai importante lucruri nu se văd. [...] Corpul minții este un nevăzut, în timp ce corpul care conține mintea este un văzut. Văzutele și nevăzutele nu sunt separate unele de altele ca lumea în care trăim de tărâmul celălalt (de unde, *in illo tempore*, zeei făceau incursiuni în lumea noastră). Văzutele și nevăzutele trec prin noi și se amestecă în fiecare particulă a trupului și sufletului nostru; și la fel trec și se petrec prin toate colțurile lumii acesteia.”⁴ Conform opiniei lui Patapieviici, *văzutele și nevăzutele* formează un melanj care intervine în fiecare parte din sufletul și trupul ființei, ele influențând așadar atât categorii materiale, cât și categorii imateriale. Se poate ca absența să aibă o putere mai mare decât ceea ce este prezent și se crede că influențează într-o capacitate mai mare ființa.

Patapieviici confirmă ceea ce susține și Maurice

Blanchot, anume faptul că ceea ce este important rămâne nevăzut. Blanchot discută absența ca realitate a limbajului și transferă discuția înspre literatură, realizând aceeași distincție între vizibil și invizibil și echivalând invizibilul cu absența. În procesul scrierii, teoreticianul consideră că nu atât ceea ce este scris și poate fi citit de lector este acțiunea cea mai semnificativă, cât ambiguitatea provenită din ceea ce nu este scris: „Puterea este totdeauna atributul celeilalte mâini, cea care nu scrie, capabilă să intervină în momentul când trebuie, să apuce creionul și să-l înlăture. Ea constă deci în puterea de a înceta a scrie, de a întrerupe ceea ce se scrie, redând clipei drepturile și tăișul ei decisiv.”⁵ Frazele scrise și cele nescrise se completează într-o unitate, întrucât doar în lipsa cuvintelor scrise se poate impune cuvântul exprimat. Fără absență, comunicarea nu ar putea fi realizată. Blanchot atribuie energia creatoare din scrieri *inexprimatului*. Acesta din urmă reiese din capacitatea autorului de a controla procesul de scriere; el decide de asemenea direcția textului și valoarea lui. De altfel, intensitatea unui text se diluează în momentul în care este prelungit, *tăișul decisiv* având un rol cu atât mai semnificativ.

În acest sens, aceeași ambiguitate este evidențiată și de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*. Tot la nivel de limbaj, teoreticianul discută o altă direcție și anume preferința pentru sensurile încifrate și cultivarea capacității de a camufla înțelesurile în neînțelesuri. Citându-l pe Baudelaire⁶ care glorifica priceperea unui scriitor de a se face neînțeles, Friedrich abordează înclinația poezilor moderni pentru plurivalența semnificațiilor și ascunderea univocului.

Aceasta nu este singura formă de absență discutată însă de teoretician, căci, pe de altă parte, introduce conceptul de transcendență goală despre care Alexandru Mușina afirmă că „rezultă din definirea sacralului drept



Sursă fotoŞ <http://gzt.ro/poemul-saptamanii-tatal-catre-fiul-sau-de-iustin-panta/>

Tăcere Absolută, drept Absență, Albul Paginii, etc, sau provocarea (marcarea) acestuia prin negare”.⁷ Formele de absență abordate: ambiguitatea, capacitatea de a ști când scrierea trebuie să se oprească, transcendența goală, sunt conectate; divinitatea dispare din lumea metafizică, manifestările ei fiind prin *Tăcerea Absolută*, prin *Albul Paginii* sau prin *Absență*. În ceea ce privește această *tăcere a limbajului*, Gianni Vattimo, comentând opiniile lui Heidegger, consideră că poezia în epoca modernă este „*amurgul limbajului*: nu instaurarea unei condiții în care nu mai există limbaj, ci continua și mereu reînnoita împingere de sine a limbajului către granițele sale ultime, unde naufragiază în tăcere.”⁸ Cu alte cuvinte, poezia nu mai este preocupată de practicarea lirismului, ci de experiment și de încifrarea sensurilor.

Pe de altă parte, poezia pentru Maurice Blanchot reprezintă o reflectare a limbajului în el însuși: „Poemul, dimpotrivă, se distinge prin aceea că nimic în el nu este imagine. [...] oare limbajul însuși nu devine, în literatură, pe de-a-ntregul imagine, nu un limbaj care ar conține imagini sau care ar transpune realitatea în figuri, ci care ar fi propria lui imagine, imagine de limbaj – și nu un limbaj plin de imagini – sau limbaj imaginar, limbaj pe care nimeni nu-l vorbește, adică limbaj ce se vorbește pe sine pornind de la propria sa absență, așa cum imaginea apare pe absența lucrului, limbaj care se adresează de asemenea umbrei întâmplărilor, nu realității lor, și prin chiar aceasta face ca acele cuvinte care le exprimă să nu fie semne, ci imagini, imagini de cuvinte, și cuvinte în care lucrurile se fac imagini?”⁹ Blanchot afirmă că limbajul este propria lui imagine și că pornește de la însăși lipsa lui, pentru a se crea. Este realizată o comparație între modul în care imaginea ia formă în absența fizică a lucrului și felul în care

limbajul ia naștere din propria lui absență.

Blanchot abordează puterea plâsmuitoare a limbajului, acesta fiind capabil din însăși lipsa lui să formeze lucrurile, care se arată prin imagini. Astfel, poemul ca scriere înglobează prin limbaj absența. Procesul creator al scrierilor în urma căruia rezultă poezia are puterea, în opinia lui Maurice Blanchot, de a transpune limbajul în fascinație: „A scrie înseamnă a spune limbajul în stare de fascinație și, prin el, în el, a rămâne în contact cu mediul absolut, acolo unde lucrul redevine imagine, unde imaginea, din aluzie la o figură, devine aluzie la ceea ce este fără figură și, din formă desenată pe absență, devine informa prezență a unei absente, deschiderea opacă și vidă asupra a ceea ce este când nu mai este lumea, când nu este încă lumea.”¹⁰ Prin cuvântul ce fascinează, parte a operei poetice, se creează absența însăși, deoarece prin sugestia pentru o anumită formă, se exprimă de fapt ceea ce nu are formă. Cuvântul în stare de fascinație devine expunerea a ceea ce nu este încă format. În ceea ce privește fascinația, Blanchot o definește ca fiind pasiunea pe care o imagine o stârnește: „A vedea presupune distanța, decizia separatoare, puterea de a nu fi în contact și de a evita, în contact, confuzia. A vedea înseamnă că această separare a devenit totuși întâlnire. Dar ce se întâmplă atunci când ceea ce vezi, deși la distanță, pare că te atinge printr-un contact uimitor, când felul de a vedea este un fel de atingere, când a vedea este un *contact* la distanță? Când ceea ce e văzut se impune privirii, ca și cum privirea ar fi surprinsă, atinsă, pusă în contact cu aparența? Nu într-un contact activ, având inițiativa și acțiunea ce mai există încă într-o atingere adevărată: privirea este târâtă, absorbită într-o mișcare imobilă și într-un străfund fără adâncime. Ceea ce ne este dat printr-un contact la distanță este imaginea, iar fascinația



este pasiunea imaginii.¹¹ Efectul asupra ochiului de către obiectul privit nu este la fel de puternic cum este contactul între nas și aromă de exemplu. Dacă cel din urmă presupune o apropiere, văzul necesită o depărtare care deși separă are rolul de a pune în contact privitorul cu imaginea. Dacă imaginea persistă, apare o pasiune care se transformă în fascinație. Aceasta din urmă este așadar vibrația pe care sufletul o simte la vederea unei imagini. Contactul dintre ochi și ceea ce este privit devine unul care deși se face la depărtare, dobândește apropierea sau altfel spus, *imposibilitatea de a nu vedea*¹² se impune și atunci ia naștere fascinația.

În cartea sa *Language and Silence*, deși George Steiner situează ființa umană în interiorul discursului, nu o limitează la acesta, presupunând că limbajul nu este singurul prin care gândurile pot fi transmise și percepute: „We live inside the act of discourse. But we should not assume that a verbal matrix is the only one in which the articulations and conduct of the mind are conceivable. There are modes of intellectual and sensuous reality founded not on language, but on other communicative energies such as the icon or the musical note. And there are actions of the spirit rooted in silence. It is difficult to *speak* of these, for how should speech justly convey the shape and vitality of silence?”¹³ *Matricea verbală* nu este singura în care pot fi concepute intențiile. Realitatea intelectuală se poate sprijini pe alte *energii comunicative*, cum ar fi imaginea sau nota muzicală. Este introdusă tăcerea, ca formă a absenței limbajului de o importanță majoră, ea fiind și o categorie care transcende lumea umanului, întrucât există, conform spuselor lui Steiner, acțiuni ale spiritului înrădăcinate în ea; este dificil însă ca acestea să fie abordate, întrucât implică un paradox care numește încercarea de a reda prin limbaj structura tăcerii.

Aceste semnificații sunt tratate și de Alexandru Mușina, teoreticianul expunând tăcerea mai degrabă ca pe o criză a limbajului decât ca pe un fenomen care îl completează pe acesta firesc. La fel se întâmplă și în poezia lui Iustin Panța, întrucât tăcerea devine o formă de criză care produce înstrăinare:

Cît de stînjenoare sînt momentele astea de pauză
din convorbirile telefonice,
acum nu mai poți umple tăcerea stupidă cu un gest -
să-ți aprinzi o țigară, să bei din cafea,
să-ți treci mîna prin păr -
stau cu telefonul la ureche, celălalt tace și el,
[...]
Faptul că nu ne vedem este un atentat la înșăși
coerența dialogului nostru -
oare de ce tocmai acum, în momentul acesta hidos
existența nu aparține esenței lucrului. Tocmai încercam
să apăs pe clanța porții de la grădina cînd el a apărut la
fereastră și mi-aspus, Inutil, e închisă.
[...]

blocați în scena aceasta cu aparatul la ureche,
[...]

Chiar așa, cine poate ști? continui eu în aparatul
telefonic
cu un efort exemplar - el tace, este mai puțin erou
decît mine.

(*Convorbire telefonică*)

Tăcerea este *stupidă*, și reprezintă un moment de *pauză stînjenoare*. În poem este redat un moment de tăcere din cadrul unei conversații telefonice. Lipsa cuvintelor este înfățișată ca fiind cu atât mai deranjantă, cu cât posibilitatea gesturilor care să umple tăcerea nu există. Vizualul este potențat, lipsa sa din momentul convorbirii prezentând *un atentat la înșăși / coerența dialogului*. Elementul de tăcere intervine la nivelul discursului ca formă a absenței, dobîndind o importanță majoră pe parcursul operei lui Iustin Panța: *el tace, este mai puțin erou decît mine*. De asemenea, absența este utilizată ca mecanism la nivelul limbajului: *existența nu aparține esenței lucrului* este versul care relevă intenția poemului de a construi o lume în care obiectele sunt golite de semnificat, semnificantul parcurgînd o traiectorie circulară spre el însuși.

Alexandru Mușina abordează contextul tăcerii ca moment critic; este abordat contextul modernității, în care sistemul de referință nu mai este lumea exterioară, ci individul însuși. Mușina comentează teoria lui Steiner din acest punct de vedere și anume al regresării limbajului: „singurul sistem de referință autentic e individul, omul natural, iar punctul de plecare în constituirea limbajului e corpul, cu senzațiile și funcțiile sale. Dar acest limbaj al corpului e unul, în principiu, de necomunicat. E *tăcere*.”¹⁴ Alexandru Mușina introduce o nouă perspectivă asupra tăcerii, aceasta fiind *comunicată* prin intermediul corporalității. Limbajul pierde din capacitatea de a comunica, iar corpul câștigă în acest sens în detrimentul celui dintâi. Corporalitatea dobândește o importanță majoră în postmodernism, rolul ei accentuându-se tot mai mult odată cu modernismul, iar acest lucru este susținut de Fredric Jameson: „Yet as Deleuze has taught us, even under postmodernism we must distinguish between the body with organs and the body without. Paradoxically, this last, the inauthentic body which constitutes a visual unity and reinforces our sense or illusion of the unity of the personality – the body without organs – is the object of the pornographic and the glossy contents of so many images or strips of film. The body that has organs, however, and lots of them, to the point at which it disintegrates into a set of imperfectly reconnected «desiring machines», that body is the authentic space of pain as such, pain you cannot see or express, but which – «long after the doctor has removed his hands, the feeling of pressure persists, or rather the sensation that an enormous foreign body is still stuck

in him like a wedge»¹⁵. Sunt definite două profiluri de corporalitate: imaginea corpului cu organe și cea a corpului fără organe. Cea din urmă este considerată de teoretician ca fiind corpul *inautentic* și constituie o imagine la care privitorii au acces larg, reprezentând *iluzia unei unități a personalității*. Această reproducere intră într-o categorie pozitivă, căci prezintă corpul ca fiind o imagine exterioară atractivă, pe când cealaltă, dată de corpul cu organe, este una negativă. Jameson redă cea de-a doua reprezentare, a cărei principală caracteristică este dezintegrarea într-o reconectare imperfectă, ca fiind imaginea durerii autentice. O altă notă distinctivă este faptul că această durere este una care aparține tăcerii: conform teoreticianului, ea nu poate fi nici văzută, nici exprimată, dar persistă sub forma unei presiuni, fiind experimentată senzația că un corp străin este blocat în interiorul său, chiar și după ce *doctorul a terminat procedura*. În acest fel, ambele imagini ale corporalității sunt expresii ale tăcerii: prima comunică prin vizual, iar a doua prin presiunea interiorizată a durerii. De asemenea, în cazul celei dintâi, relația dintre ea și exteriorul este foarte dezvoltată, pe când a doua *tace* în fața lumii din afară: ea se comunică doar în interior, și doar cel care experimentează o poate simți.

În poezia lui Justin Panța se întâlnesc atât erotismul specific primului tip de corporalitate, cât și senzația unei dureri interiorizate, specifice celui de-al doilea. Corpul ca suprafață, care constituie o unitate vizuală atractivă, precum și corpul fragmentat în care și după ce doctorul și-a îndepărtat mâinile, senzația că *un corp străin este încă blocat în el persistă* sunt ambele prezente. Prima viziune, cea a trupului *glossy*, este exprimată de Panța prin imaginea celuilalt, mai precis, prin imaginea femeii. Comunicarea este realizată prin corporalitate, și reprezintă o formă senzuală de conexiune:

Ea plînge mult. Se dezbrăca plîngând,
 lepăda veșmintele elegante și multe lacrimi -
 niciodată nu am înțeles: voia să fie și mai goală
 dezvelindu-și ochii de lacrimi (o concupiscentă
 inegalabilă)
 sau lacrimile ei erau ca un voal care-i acoperea,
 ultimul goliciunea,
 pudoarea de nesusus a fecioarei?

(*Vizita*)

Lacrimile sunt transformate într-un element care nu evocă durerea, ci senzualitatea și feminitatea. Plânsul este o metodă prin care corpul feminin devine accesibil, întrucât lacrimile sunt ultimele care acoperă goliciunea. Vizualul este potențat, imaginea corpului apărând într-o formă atractivă. Lacrimile reprezintă de asemenea o ascunzătoare, căci acoperă obiectul dorinței. Seducția are loc odată cu *dezvelirea ochilor de lacrimi*, acestea din urmă fiind comparate cu articole

de îmbrăcăminte: *ca un voal care-i acoperea, / ultimul goliciunea*.

A doua ipostază a corporalității este redată ca reflectându-se nu asupra identității feminine, ci asupra individului și reprezintă o interiorizare a obiectelor, care se amestecă printre părți anatomice și care în același timp dobândesc valențe negative:

uneori simți cum cade ceva de la o înălțime imensă
 în tine – un obiect despre care nu știi nimic
 și în liniștea aceea aștepti bubuitul care să însemne
 sfârșitul căderii. Înălțimea este nebănuită,
 obiectul se mai află mult timp în cădere, ținându-te
 încordat.

(*Lucruri simple*)

Tensiunea resimțită este, așa cum afirmă Jameson, una care nu poate fi văzută și nici exprimată. Ea poate fi percepută doar de subiectul însuși și reprezintă tăcerea, fiind de asemenea asociată în poem cu liniștea: *în liniștea aceea aștepti*. Încordarea care survine odată cu apariția obiectului are o durată nedeterminată și redă o stranietate impusă prin ambiguitate: *un obiect despre care nu știi nimic*. Obiectul din interior nu este un lucru oarecare, ci este trimiterea spre o lipsă a confortabilității pe care individul o experimentează. Altfel spus, este senzația de neliniște în sine, termenul de *obiect* fiind *purificat* de sensul său propriu.

Revenind la raportul dintre tăcere și limbaj, Patapievici completează ideile exprimate de Blanchot și Friedrich cu o perspectivă care expune o condamnare la tăcere a ceea ce este launtric: „Ceea ce este mai profund nu poate fi exprimat: din acest motiv, pentru veritabila profunzime, scrisul este mai mult o notație mnemotehnică, decât o expresie adecvată și completă a lucrurilor celor mai înalte.”¹⁶ Lucrurile de intensitate nu pot fi exprimate și apare concluzia conform căreia încercarea de a o face duce spre eșec. Ele pot fi doar deduse, iar tentativele de a le explica cititorului nu reușesc. Absența este asociată cu cele mai intime chestiuni și contribuie definitiv la succesul estetic al operei. Diderot dezvoltă aceleași principii, îndemnând poezii spre zona obscurității, și nu spre cea a clarității¹⁷, iar Novalis vede limbajul ca magie, îndemnând spre practicarea unei poezii a haosului.¹⁸ Esențialul nu poate fi îngrădit de limbaj, el poate fi doar intuit la un nivel de adâncime care nu e accesibil scrierilor decât prin absență: „Nici măcar marii artiști nu reușesc să exprime cu adevărat profundul ca atare. Ceea ce numim la ei frumusețe nu este decât expresia, pe care o simțim perfectă, a ceea ce, de fapt, lipsește. Frumusețea exprimă profundul prin absența lui.”¹⁹ Patapievici face referire la influența majoră pe care o are mai degrabă lipsa exprimării a ceea ce este cu adevărat profund. Se întrevăd de fapt următoarele: deși adevărata profunzime este ascunsă ochiului privitorului, ea subzistă tocmai



prin forța atribuită receptorului de a o capta, dincolo de forma conferită. Ambiguitatea reprezintă un puternic centru de interes, fără ea nefiind posibilă finalizarea unei opere de succes, după cum afirmă Patapievici.

Absența devine o parte esențială a existenței și a identității. Abordând subiectul studiat de Patapievici, rolul nevăzutelor în viața omului, am afirmat că nevăzutele pot fi și absente. În acest sens, la fel cum ceea ce nu poate fi văzut are un rol important în universul uman, și absentul are un rol decisiv până la punctul în care devine parte constituență imposibil de evitat a ființei: „Nevăzutul este aici, lângă noi, în noi, ca un dat incontestabil al lumii și al naturii noastre. [...] Singularitatea condiției noastre constă în faptul că partea nevăzută, în viața noastră, decide totul, în situația în care singurele dovezi ale nevăzutelor de care depindem sunt văzutele după care fugim ori de care fugim ori pe care le pierdem.”²⁰ În măsura în care ceea ce este nevăzut poate să și lipsească, ceea ce este absent nu poate fi evitat; dimpotrivă, fără ca individul să aibă puterea de a decide asupra elementelor absente, acestea își exercită influența asupra realității. Puterea nevăzutului dobândește energii care îl înalță până la afirmația conform căreia nevăzutul influențează existența individului mai mult decât ceea ce poate fi perceput ca a fi prezent. Și ceea ce individualizează omul este tocmai faptul că partea nevăzută decide de-a lungul existenței totul din cauză că dorința de a deține cât mai mult și de a avea controlul nu poate fi niciodată îndeplinită în opinia lui Patapievici. În poezia lui Iustin Panța, partea nevăzută acaparează universul poetic, el coagulându-se în jurul absenței care funcționează ca realitate a limbajului.

În sfera poeziei, Hugo Friedrich operează cu o serie de concepte negative pentru a descrie structura poeziei moderne și recurge la teoriile deschizătoare de drumuri ale precursorilor. Astfel, pentru început, el semnalează conceptul de *fantezie creatoare* descris de Rousseau

pe care filosoful îl desemnează ca fiind generatoare de iluzii, acestea din urmă reprezentând singurele spații în care omul se poate salva de *nimicnicia* umană. Absența tangibilului devine superioară tangibilului, celei dintâi atribuindu-se adevărata frumusețe.²¹ În aria poeticului, interesul pentru absență este suscitată în acest fel la un nivel înalt, în modernism, prin poezia lui Mallarmé. Hugo Friedrich identifică în poezia lui o cultivare a golului, a neantului: „Fără ostentație, dar și fără a putea fi ignorată, ea (poezia) vibrează într-un spațiu aproape vid.”²² Multitudinea de semnificații se pierde într-un complex de *posibilități semantice*, iar obscuritatea limbajului conferă mister poemelor, în care obiectele utilizate (*evantaiul, oglinda sau vaza*), creează o tensiune perceptibilă în opinia teoreticianului. Poetul „imprimă adânc lucrurilor celor mai simple existența absolută, neantul, enigmatizându-le în fața ochilor noștri”.²³ Obiectele își eliberează sensurile și înglobează o *existență absolută*. De alfel, și Marcel Raymond, discutând poezia lui Mallarmé, confirmă că „materia tinde să se volatilizeze, spiritul dominând senzația pentru a o proiecta la jumătatea drumului între concret și abstract”.²⁴ Însă Hugo Friedrich introduce în analiza sa absența ca element semnificativ în poezia lui Mallarmé, folosind-o ca punct central al analizei dezvoltate ulterior. Analizând concret un text, teoreticianul discută tehnica poetică prin care Mallarmé construiește ambiguitatea. Aceasta constă din imprecizia utilizată în conturarea obiectelor, ele rămânând învăluite de o ceață în care nu pot fi distinse cu claritate: „Vedem că prezența reală e numeric redusă, că ea se compune din lucruri imprecis conturate sau dintr-o identitate ireală de lucruri diferite, că în cele din urmă este anulată în întregime, e exilată în absență și în tăcere. [...] Numai în limbaj își au prezența lor aceste lucruri exilate. E o prezență spirituală, cu atât mai absolută cu cât, în prezența lor empirică, lucrurile sunt suspendate.”²⁵ Limbajul afirmă totodată atât prezența obiectelor, cât și absența lor. Obiectele există în poezia lui Mallarmé nu pentru semnificațiile lor, ci pentru a fi *imprecis conturate*, ca până la urmă identitatea lor precară să fie anulată definitiv.

Pe de altă parte, Maurice Blanchot poartă discuția în aceeași direcție: „Totuși, vorbirea brută nu este nicidecum brută. Ceea ce reprezintă ea nu este prezent. Mallarmé nu vrea să «includă în hârtia subtilă... lemnul intrinsec și dens al copacilor». Dar nimic nu este mai străin de copac decât cuvântul copac, așa cum îl folosește totuși limba cotidiană. Un cuvânt care nu numește nimic, care nu reprezintă nimic, care nu-și supraviețuiește în nimic, un cuvânt care nu-i nici măcar un cuvânt și care dispare în chip miraculos pe de-a-ntregul și pe dată prin folosirea lui. Ce poate fi mai demn de a fi numit esențial și mai aproape de tăcere?”²⁶ Apare în poezia lui Mallarmé

cuvântul care este prezent pentru sine, pentru forma sa, și nu pentru sensul pe care îl conține. În poem, în opinia lui Blanchot, nu semnificația pe care termenul *copac* ar putea-o aduce interesează, cât mai degrabă cuvântul însuși. Iustin Panța dezvoltă aceeași tehnică, numai că scopul este rememorarea ființei iubite, și nu muzicalitatea:

Când mă va găsi și pe mine?
 Contruiești un obiect, poate dai viață unei ființe,
 apoi vrei să revii, să modifci pe ici, pe colo,
 dar el îți strigă, Pleacă! Nu mă atinge!,
 cuvintele astea te tulbură, se cheamă că tu ești,
 în cele din urmă modificat.
 (Modificări)

Întrebarea din primul vers este adresată unei potențiale ființe iubite, iar obiectul construit nu este un obiect, ci este o anumită stare stabilă care nu mai poate fi îmbunătățită. Lipsa apropierei și a capacității de a schimba situația existentă este resimțită într-un mod dureros care modifică însăși ființa. Astfel, în afară de trimiterea spre ființa iubită, obiectul mai are în poezia lui Iustin Panța, și funcția de a indica o anumită stare de a fi:

Ea a uitat, pentru o clipă, cât de perfectă este armonia liniilor chipului ei
 și cât de infailibilă suplețea mișcărilor corpului tînăr;
 [...]
 Apoi și-a reamintit, adică a scos la lumină
 adevărata ei apariție - ca un vas de lut lăsat peste noapte
 afară
 pentru ca dimineața să găsești în el o parte din noaptea
 trecută,
 ca pe un lichid uitat acolo

(Prolog)

Adevărata ei apariție este redată cu ușurință printr-o comparație cu oala de lut, ce conține o parte din întunericul nopții. Așa cum, în poezia lui Mallarmé, Hugo Friedrich afirmă că obiectele sunt goale de semnificații, reprezentând niște forme goale utile muzicalității, la fel și în poezia lui Panța, semnificantul obiectelor se goleşte de semnificat și devine din nou semnificant. Scopul este însă diferit de cel al lui Mallarmé; el redă intenția de a face trimitere spre persoana absentă de cele mai multe ori. Același caz poate fi întâlnit și în versurile de mai sus. *Adevărata apariție*, femeia vizualizată ca fiind perfectă, se materializează într-un vas de lut, care devine un martor al prezenței și în același timp al absenței ei: al prezenței din trecut care subzistă doar prin rememorare.

Ca și Friedrich, Maurice Blanchot prezintă posibilitatea cuvântului de a îngloba absența, prin faptul că nu dezvoltă niciun sens. El devine umbra

lucrului definit, sau cum spune Blanchot, *nimicul este cel care lucrează în cuvinte*: „Cuvintele, o știm, au puterea de a face să dispară lucrurile, de a le face să apară în calitate de lucruri dispărute, aparență ce nu este decât cea a unei dispariții, prezență care, la rândul ei, se întoarce la absență prin mișcarea de eroziune și de uzură care este sufletul și viața cuvintelor, ce-și trage din ele lumina și prin însuși faptul că ele se sting, claritate prin obscuritate.”²⁷ Este abordată puterea cuvântului de a face să *apară și să dispară* lucrurile, energie a exprimării de care este interesat și Iustin Panța:

După ce muști din măr numești locul de unde ai mușcat -
 mușcătura mărului -
 numești în cuvinte un loc gol, un spațiu inexistent,
 ca și cum ai bate un cui în aer.
 Așa că nici despre ea nu ar fi trebuit să vorbim,
 s-a îndepărtat, s-a ascuns, nu mai poate fi găsită.

(Vizita)

Se constată nu numai expunerea absenței și a modului în care cuvântul o conține, ci și a dorinței de a o suplini, întrucât nu numai că acel cuvânt conține în el o absență, creând *umbra* obiectului când îl numește, dar înlocuiește de asemenea inexistența sa. Există astfel în poezia lui Iustin Panța momente în care, așa cum zice Bachelard, cuvintele sunt *necredincioase* lucrurilor, întrucât ele reflectă un întreg univers de reverii²⁸.

De asemenea, termenul de *prezență spirituală* folosit de Hugo Friedrich poate fi aplicat și obiectelor din poezia lui Panța. Teoreticianul consideră că *lucrurile exilate* există doar în limbai. Fiind șolite de continut.

IUSTIN PANȚA Mult înainte de sosirea trenului ea se gândește



ele nu constituie o prezență reală, ci una *spirituală*. La fel ca în textele lui Mallarmé, identitatea lucrurilor este nuanțată subtil, însă spre deosebire de acesta din urmă, pentru care scopul este de a marca sonoritatea limbajului, scopul lui Panța este de a evidenția o altă identitate, una absentă, după care eul tânjește. În acest fel, poezia nouăzeciștilor se apropie de poezia lui Mallarmé în sensul în care lucrurile nu sunt utilizate pentru însușirile lor propriu-zise, formându-se astfel o legătură stranie între ele. Acestea din urmă nu reflectă astfel propria lor prezență, ci o alta.

Pentru Mallarmé, absența obiectelor este înlocuită cu prezența muzicalității: „Viola e ascunsă de fereastră; flautul și mandora nu sunt evocate decât de limbaj. Dar oare de ce sunt ele prezente, fie și «numai» în limbaj? Sunt instrumente muzicale, ca și harpa ireală. Și aceste lucruri ascunse, sau absente, sau ireale sunt purtătoare ale unei entități, - de astă dată a unei entități sonore, a muzicii.”²⁹ Materialismul obiectelor se dizolvă pentru ca armonia să i se substituie. Prin folosirea acestei tehnici poetice, survine o serie de categorii ce se autoinserează în text prin intermediul obiectelor: *viitorul, trecutul, absența, ipoteza și nedefinirea*.³⁰ Toate aceste categorii desemnează de fapt o golire de conținut a semnificativului, care nu devine semnificat, ci din nou semnificat: „Potențialitatea nelimitată a limbajului o transformă în conținutul propriu-zis al poemelor sale. Atinge astfel o misteriozitate care nu numai că eliberează de realitatea limitatoare, cum fusese cazul la Baudelaire și Rimbaud, dar și permite ca transcendența goală, acum interpretată ontologic, să se exprime chiar în limbaj, prin înstrăinarea totală a familiarului.”³¹ Obiectul reprezintă în poezia lui Mallarmé o carcasă goală care folosește limbajului pentru a se descătușa de o realitate obiectivă, și pentru a o înlocui cu una subiectivă. El devine un univers transcendent ce se întoarce la el însuși; se depășește doar pentru a reveni de fiecare dată.

Spre deosebire de lirica lui Iustin Panța, care exprimă căldura și intimitatea umanului, cea a lui Mallarmé are tocmai caracteristicile opuse, întrucât „lirica modernă exclude nu numai persoana particulară, ci și umanitatea normală.”³² Hugo Friedrich consideră că poemele lui Mallarmé *dezumanizează*³³ teme încărcate de gravitate cum ar fi moartea sau iubirea, lăsând tăcerea de cele mai multe ori să exprime mai mult decât vorbirea propriu-zisă: „Schema ontologică a lui Mallarmé [...] corelează neantul (absolutul) și logosul: logosul e locul în care neantul se naște întru existența lui spirituală.”³⁴ Din cauză că limbajul este golit de conținut, Hugo Friedrich consideră că tocmai ruinarea unei realități obiective este motivul pentru care lirismul poate implica *frumusețea* în sine, și anume frumusețea pe care limbajul o creează dincolo de orice constrângere. Tăcerea, în sensul în care obiectul ca semnificat nu mai are semnificat, este descoperită

de Hugo Friedrich în poezia lui Mallarmé ca având un rol major: „E apropierea tăcerii, în poemele sale, tăcerea pătrunde prin intermediul lucrurilor «tăcute» (deoarece anihilate) și al unui limbaj care, cu trecerea anilor, a devenit din ce în ce mai concis ca vocabular și mai liniștit ca linie sonoră.”³⁵ Tăcerea se datorează tocmai multitudinii de sensuri care accede la cititor și este conectată cu procesul de *derealizare*, ce reprezintă un act pe care Hugo Friedrich îl numește *dislocarea realului în absență*³⁶. Are loc o transformare a limbajului într-un mijloc de luptă împotriva realității. Schema ontologică ce se află la baza poeziei scriitorului continuă de la fenomenul derealizării spre căutarea unui ideal, a cărui denumire este transformată de Mallarmé într-un termen negativ: neantul. Pe urmele afirmației lui Mallarmé, conform căreia neantul este considerat a fi adevărul, Friedrich plasează la același nivel absolutul cu neantul: „Primul denumește o idealitate în care toate «hazardurile» empiricului sunt anulate. Pasul spre absolut duce peste «absurd» [...], - anume peste abandonarea obișnuitului, naturalului, vitalului. Dar absolutul însuși - care e numit astfel, pentru că trebuie desprins de timp, loc, obiect -, odată realizată această desprindere, se numește neant; existența pură și neantul pur devin identice (ca la Hegel).”³⁷ Așadar, lupta împotriva realității rezultă în găsirea unei idealități care dobândește accente negative și devine neant, ca formă a absolutului. Procesul de derealizare este unul ontologic, prin care prin intermediul limbajului obiectul se goleşte de conținutul obiectiv concret și dobândește absența care îl egalează cu absolutul și îi facilitează transformarea într-o prezență pură. Cuvântul devine în acest fel *actul de creație al spiritului pur*, iar, prin cuvânt, lucrul devine idee.³⁸ Însă „ambii poli, limbajul și existența absolută, sunt supuși legii eșuării.” Rolul cuvântului devine tocmai exprimarea eșecului între absolut și ființă.³⁹:

„Chiar dacă în interiorul ei
 multe lucruri se schimbă, poate într-o secundă, apoi
 revin la
 locurile lor de dinainte în secunda următoare, acum,
 iarăși, s-a
 lăsat între noi tăcerea. Desigur, nu liniștea, tăcerea:
 aceasta este
 ca pauza de stinghereală dintr-o conversație, la un
 gaudeamus de
 pildă, unde s-au adunat mulți oameni veseli, iar la un
 moment dat
 unul dintre ei spune ceva, o gafă, evident, și toți privesc
 încurcați,
 rușinați. Atunci se face tăcere: exact timpul necesar
 pentru a-ți
 pipăi cu limba plombele zgâriate de oasele pe care le rozi.
 Tăcerea
 este penibilă, liniștea, liniștea este altceva. Liniștea



urmează

adevărului după care nu mai este nimic de spus. Liniștea este

altceva, sau, poate, altcineva.”

(*Tăcerea și liniștea*)

La nivelul limbajului, se observă tehnica poetică prin care *lucrurile* care *se schimbă* și care *revin la locurile lor* reprezintă modificările interioare ale ființei. Cuvântul *lucruri* este golit de conținut, fiind utilizat ca formă goală, iar funcția sa devine aceea de a face trimitere spre profunzimea umană. *Lucrurile* se transformă în acest fel, constituind, cum ar spune Maurice Blanchot, o *prezență spirituală*, adică o prezență ireală. Ca fapt de limbaj, lucrurile sunt absente, însă absența intervine și la nivelul imaginarului în opera lui Justin Panța, pe de o parte prin lipsa femeii iubite, și pe de alta prin tăcere, care sunt uneori echivalate:

El se plimbă pe stradă nervos,
ea stă aici, în fața mea, cu ochii plecați și tace – de fapt
absența și

tăcerea ei sînt gemene, chiar dacă s-au născut din părinți
diferiți.

(*catedrala*)

Tăcerea intervine ca element negativ în poezia lui Justin Panța, ca *pauza de stinghereală* dintr-o convorbire, sau ca momentul în care *pipăi cu limba plombele zgîriate de oasele pe care le rozi*. Atmosfera devine încărcată de tensiune, care nu se rezolvă decât cu dispariția tăcerii. Aceasta este pusă în opoziție cu

liniștea, care reprezintă pacea sufletească și prezența ființei iubite: *Liniștea este altceva, sau, poate, altcineva*. Liniștea nu este percepută ca lipsa zgomotelor sau ca lipsă a cuvintelor, ci ca stare de serenitate interioară.

În concluzie, lucrurile au funcții relative, fiecare obiect putând fi întrebuițat în funcție de nevoile individului. Manipularea lucrurilor este ușor de realizat spre deosebire de cea a ființelor. Imaginarul operei poetice a lui Justin Panța este alcătuit dintr-un ansamblu de imagini care au în centru obiectele; acestea devin însuflețite, schimbul de trăsături mergând în ambele sensuri: materialul devine încărcat de vitalitate, pe când umanul dobândește proprietățile obiectelor. Individul transformă funcțiile lucrurilor, golindu-le de conținut și în acest fel reinventându-le spre a-i servi scopului de a se refugia într-o lume în care nu există singurătate.

Note:

1. Dumitru Chioaru, *Noi dezvoltări în perspectivă*, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2010, p. 57;
2. <https://dexonline.ro/intrare/absen%C8%9B%C4%83/115>, accesat 1.06.2017;
3. Alexandru Mușina, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Brașov, 2004, p. 30;
4. Horia-Roman Patapievic, *Partea nevăzută decide totul*, Editura Humanitas, București, 2015, p. 7;
5. Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Editura Minerva, București, 2007, p. 25;
6. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura Pentru literatură universală, București, 1969, p. 10;
7. Alexandru Mușina, *Op. cit.*, p. 44-45;
8. Gianni Vattimo, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*, Editura Pontica, Constanța, 1994, p. 96;
9. Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 37;
10. *Ibidem*, p. 36-37;
11. *Ibidem*, p. 34;
12. *Ibidem*, p. 35;
13. George Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Editura Atheneum, New York, 1986, p. 12;
14. Alexandru Mușina, *Op. cit.*, p. 108;
15. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Editura Duke University Press, Durham NC., 1991, p. 152;
16. Horia-Roman Patapievic, *Op. cit.*, p. 8;
17. Hugo Friedrich, *Op. cit.*, p. 17;
18. *Ibidem*, p. 19;
19. Horia-Roman Patapievic, *Op. cit.*, p. 8;
20. *Ibidem*, p. 9;
21. Hugo Friedrich, *Op. cit.*, p. 16;
22. *Ibidem*, p. 63;
23. *Ibidem*, p. 64;
24. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*,



- Editura Univers, București, 1998, p. 116;
25. Hugo Friedrich, *Op. cit.*, p. 66;
26. Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 45;
27. *Ibidem*, p. 50-51;
28. Gaston Bachelard, p. 67;
29. Hugo Friedrich, *Op. cit.*, p. 66;
30. *Ibidem*, p. 69;
31. *Ibidem*, p. 69;
32. *Ibidem*, p. 73;
33. *Ibidem*, p. 75;
34. *Ibidem*, p. 77;
35. *Ibidem*, p. 79;
36. *Ibidem*, p. 82;
37. *Ibidem*, p. 83;
38. *Ibidem*, p. 85-86;
39. *Ibidem*, p. 89.

Bibliography:

Opere primare:

- Obiecte mișcate / Moved Objects*, Antologie I, Editura Vinea, București, 2003;
Obiecte mișcate / Moved Objects, Antologie II, Editura Vinea, București, 2003;
Intențiile tăcerii / The Silence Intentions, Editura Charmides, Bistrița, 2012;

Bibliografie critică

- Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei / The Poetics of Reverie*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005;
Blanchot, Maurice, *Spațiul literar / The Space of Literature*, Editura Minerva, București, 2007;
Bloom, Harold, *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei / The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului / Towards a Poetics of the Imaginary*, Editura Univers, București, 1988;
Călinescu, Matei, *A citi, a reciti / Rereading*, Iași, Polirom, 2003;
Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie / The Modern Concept of Poetry*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009;
Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție / Difference and Repetition*, Editura Babel, București, 1995;
Derrida, Jacques, *Scritura și diferența / Writing and Difference*, Editura Univers, București, 1998;
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului / The Anthropological Structures of the Imaginary*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998;
Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere / Literary Theory. An Introduction*, Editura Polirom, Iași, 2008;

- Eco, Umberto, *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale / The Absent Structure: The Semiotics Research and the Structural Method*, Editura Bompiani, Milano, 2015;
Eco, Umberto, *Opera deschisă / The Open Work*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002;
Eliot, T. S., *Eseuri alese: critica literară / Selected Essays: Literary Criticism*, Editura Humanitas fiction, București, 2013;
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne / The Structure of Modern Poetry*, Editura Pentru literatură universală, București, 1969;
Hegel, G.W.F., *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline. Part 1: Science of Logic*, Editura Cambridge University Press, 2010;
Hegel, G.W.F., *Fenomenologia spiritului / Phenomenology of Spirit*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010;
Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Editura Duke University Press, Durham NC., 1991;
Juvan, Marko, *History and Poetics of Intertextuality*, Editura Purdue University Press, USA, 2008;
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie / On Poetry*, Editura Aula, Brașov, 2002;
Marino, Adrian, *Introducere în critica literară / Introduction into Literary Criticism*, Editura Aius, Craiova, 1968;
Mușina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne / The Paradigm of Modern Poetry*, Editura Aula, Brașov, 2004;
Mușina, Alexandru, *Poezia: teze, ipoteze, explorări / Poetry: theses, hypotheses, investigations*, Editura Aula, Brașov, 2008;
Nicolau, Felix, *Estetica inumană. De la postmodernism la Facebook / The Aesthetics of the Inhuman. From Postmodernism to Facebook*, Editura Tracus Arte, București, 2013;
Patapievici, Horia-Roman, *Partea nevăzută decide totul / The Unseen Part Decides Everything*, Editura Humanitas, București, 2015;
Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism / From Baudelaire to Surrealism*, Editura Univers, București, 1998;
Steiner, George, *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Editura Atheneum, New York, 1986;
Vattimo, Gianni, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica / Beyond the Subject. Nietzsche, Heidegger and Hermeneutics*, Editura Pontica, Constanța, 1994;