



Despre autentic în poezie. Fragmente dintr-un ghid practic despre poezie

Radu VANCU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Romanice
“Lucian Blaga” University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: rvancu@gmail.com

On Authentic in Poetry. Fragments from a Practical Guide to Poetry

The present study is interested in building up from successive fragments a guideline for the recognition of the so-called authentic in poetry. Literary criticism speaks quite often about authentic and authenticity with regard to poetry; in contemporary Romanian poetry there has even existed a whole direction bearing the name of authenticism. But a manageable and effective definition of this authentic and of this authenticity has never been given. The present text aims at filling this gap.

Keywords: contemporary poetry, lyricism, authenticity, physical reaction to poetry, poetry as individuation



1. Când citești poezia autentică, o recunoști ușor. Poezia vine mereu însoțită de un halou de *marker*-i fizici care o fac perceptibilă inclusiv senzorial – îți provoacă, în cel mai propriu sens, reacții fizice. Anne Sexton spunea că, atunci când citește o poezie bună, simte că i se deșurubează capul. Vladimir Nabokov, care e un profesor de literatură cel puțin la fel de bun ca romancierul genial ce se află, scrie undeva că citim cu șira spinării. Ezra Pound, la rândul lui, știe că o imagine bună dintr-un poem îți dă *the sense of a sudden growth*, senzația unei creșteri bruște. În ce mă privește, fără ca asta să însemne că mă compar în vreun fel cu extraordinarii poeți de mai sus, eu o simt cu stomacul – când textul pe care-l citesc e saturat până dincolo de suportabil de frumos, stomacul mi se strânge ca-n fața unei agresiuni iminente. Ce altceva e, de fapt, poezia decât un text în care concentrația de frumos e atât de mare, încât simți spaima pe care oamenii Vechiului Testament o încercau în fața îngerilor – la rândul lor înspăimântători de frumoși, cum știm – încât îngerii,

înainte de a le transmite mesajul divin, simțeau nevoia să-i liniștească: „Nu te teme”? Cam așa ni se adresează, în fond, și poezia: „Nu te teme, am să-ți spun ceva insuportabil de frumos despre tine”. Și atunci, în fața acestei promisiuni, ai reacția fizică despre care vorbeam.

Când o scrii, însă, lucrurile sunt ceva mai complicate. Recunoașterea poeziei în propriul scris e mai dificilă. Am trecut de prea multe ori prin acea farsă în care ți se pare că sunt evidenți *marker*-ii fizici ai poeziei în ce ai scris, pentru ca a doua zi mediocritatea sau stupiditatea textului tău să te stânjenească din cale afară. Mi s-a întâmplat mai ales în adolescență, când eram aproape întotdeauna foarte sigur de existența concretă, reală, pipăibilă cu mâna a frumosului în textele mele; prima năruire masivă a acestei certitudini mi s-a produs la 19 ani, când i-am dat un caiet de 200 de file cu poeme lui Mircea Ivănescu. Atunci când el mi-a spus, simplu și fără emfază, că nu sunt bune – atunci s-a produs năruirea aceasta definitivă a excesivei certitudini de sine. Iar apoi, peste ani, când am văzut cum un poet

enorm ca el se situa într-o difidență permanentă față de propriul scris, cum se îndoia că a putut țese chiar și numai un fir de frumusețe în enorma lui tapiserie intertextuală, am înțeles că, paradoxal cumva, condiția poetului real e de a se îndoii de realitatea propriului scris. De atunci încoace am o neîncredere organică față de poezii prea siguri de strălucirea propriilor poeme; în poezie e cam ca în acele parabole, abundente în Scripturi și Pateric, în care numai cine se îndoiește crede cu adevărat.

2. Poezia a fost, de la începutul modernității încoace, o artă de avangardă – așa încât, pentru a fi un poet bun, trebuie să știi mereu care e *the state of the art* în domeniu pentru a putea cartografia teritorii noi. Există tehnologii ale literaturii, pe care poezia le inventează în bună măsură și de care e dependentă, și nici un poet serios nu poate crede că va reuși să facă ceva plauzibil fără să le cunoască. Și nu e deloc o coincidență că aceste tehnologii ale artei sunt mai sofisticate exact în culturile cele mai tehnologizate sub raport cibernetic, financiar, industrial sau științific. După cum observă Jacques Attali în *Scurtă istorie a viitorului*, în societățile deschise există o convergență între tipurile acestea de creativitate, și de aceea revoluțiile poetice s-au produs în țările care au fost cele mai deschise și la inovația științifică, industrială, financiară etc.

Pe de altă parte, cred că e valabilă și observația lui Ion Mureșan după care poezii sunt un gen de anticorpi, generați în număr sporit atunci când ceva e infectat în corpul social; teorema aceasta a lui Mureșan se sprijină, în fond, pe axioma că poezia e mai prezentă acolo unde e mai activ răul, ca o *virtus inhibitiva* a lui. Axiomă confirmată, de altfel, de numărul enorm de poeți activi în zonele de conflict; există o antologie Oxford, alcătuită relativ recent de Ravi Shankar și Tina Chang, numită *Language for a New Century*, care culege poeme din astfel de zone (autorii ei spun că uneori au fost nevoiți să meargă în tranșee, sub gloanțe, după poeme) – și e extraordinar de bogată în conținut. E drept, poemele acestea nu sunt, sub raport tehnologic, atât de sofisticate; însă câștigul lor în intensitate e evident oricui.

Iată, așadar, una dintre aporiile fundamentale ale poeziei: pe de o parte, tehnologia ei sofisticată are un mediu favorizant în limbilor marilor culturi hipertehnologizante; pe de alta, natura reactivă la rău a poeziei face ca ea să fie mai intensă în acele zone în care răul social și politic e mai acut. Simplificând poate excesiv, aș zice că în cazul dintâi ea își dezvoltă estetica, iar în al doilea etica; un poet complet trebuie, firește, să le aibă neîncetat în vedere pe amândouă.

Prin urmare, pentru a scrie poezie bună, trebuie să-i cunoști pe de o parte tehnologia (estetică), pe de alta natura (etică). Să știi ce au scris alții înaintea ta, ce scriu alții deodată cu tine, și să nu uiți nici o clipă că,

pentru a fi cu adevărat bun, scrisul tău trebuie să fie necesar și altcuiva. Astea sunt singurele condiții.

Și, ca să reformulez mai sintetic o idee din paragraful anterior – așa recunoști și poezia cea mai bună, de altfel: e poezia care îți e *necesară*.

3. Avem, în cultura română modernă, tradiția unei critici de poezie extraordinare care ilustrează admirabil felul în care trebuie scris despre poezie. E o tradiție care începe cu Lovinescu, continuă cu Negoitescu și, prin Gheorghe Grigurcu, Matei Călinescu, Ion Pop și Lucian Raicu (cel mai atașant critic al nostru, pentru mine), ajunge la Al. Cisteleanu și la Octavian Soviany. E o critică îndrăgostită de obiectul ei, imitându-i într-o manieră mistică acțiunea exemplară, împrumutând prin urmare de la poezie nu numai exactitatea (fiindcă una dintre marile calități ale poeziei, contrar prejudecății comune, e exactitatea), dar și vibrația intensivă – încât fraza acestor critici ajunge adesea vibratilă ca poezia însăși (fără să piardă vreodată exactitatea). După ce-i citești pe criticii aceștia, orice alt mod de a scrie despre poezie ți se pare inadecvat – și cumva sălcu. E o mare șansă a literaturii noastre să aibă o astfel de tradiție în critica de poezie; nu e un dat al oricărei literaturi, ba chiar și literaturile mari sunt destul de sărăcuțe din acest punct de vedere. Din critica americană nu-i pot aminti ca încadrabili în această tipologie de critici de poezie decât pe Edmund Wilson și pe Hugh Kenner, iar din cea franceză pe Maurice Blanchot și Jean-Pierre Richard (Bachelard, prieten ideal al poezilor, nu e totuși critic de poezie, ci altceva). Ceea ce înseamnă că, de fapt, marii critici de poezie sunt la fel de rari ca marii poeți.

Cât despre mine, nu sunt atât de sigur că-s un critic de poezie real; eu scriu despre poezie din perspectiva unui poet, cu interesele specifice ale unui poet, încercând să înțeleg pe cont propriu cum au făcut alții – și să capitalizez în scrisul meu această înțelegere. Toți poezii serioși au procedat astfel, de la Pound și Eliot până la Berryman și Pinsky – sau, dacă vrei, până la Mircea Cărtărescu, la rândul lui extraordinar cititor de poezie a antecesorilor. Și, atunci când pagina critică se face vibratilă ca poemele despre care vorbește, știu că s-a produs contaminarea – iar critica literară a devenit, dintr-un domeniu științific conex artei literare, artă pur și simplă. Așa cum paginile lui Lucian Raicu despre Gogol sau Tolstoi sau Bacovia sunt, la rândul lor, artă, și nu doar critică; le citești pentru ele însele, nu doar pentru autorul despre care vorbesc.

Iar un astfel de critic precum Lucian Raicu justifică o literatură întregă cu aceeași îndreptățire cu care un poet precum Bacovia face același lucru.

4. Dacă e să am vreo convingere în ce privește poezia, atunci e aceea că nu există o Idee de Poezie. Orice propoziție normativă despre poezie mă face

așadar, în cel mai bun caz, mefient. Poezia nu trebuie să fie nici așa, nici altminteri, ca să parafrarez un clasic de demult atât de drag unui clasic de azi. Dimpotrivă, ea e plurală ca omul însuși – și, după cum nu există o Idee normativă de Om, tot astfel nu poate exista o Idee normativă de Poezie. Încercând să-i dea un conținut esențialist care să mai reducă din entropia ei constitutivă, unii au crezut că soluția e de a vedea poezia ca o emanație nu a sufletului (volatil și proteic), ci a corpului (consistent sub raport fizic și, totuși, mult mai limitat decât sufletul în posibilitățile lui de variație). S-a spus deci, de la Whitman la Gheorghe Crăciun, că poezia e emanația unui corp, urma lui energetică – și prin asta s-a presupus că Ideea de Poezie a căpătat, la rândul ei, un trup mai consistent, mai pipăibil cu mâna, cum spunea tot un poet. Însă, pentru cine știe să vadă cu adevărat, trupul e la rândul lui plural; Nietzsche face undeva observația că „trupul nostru nu e decât o structură socială compusă din mai multe suflete” – și văd în experiența heteronimilor lui Pessoa o strălucită confirmare a acestei observații. Cu zecile lui de heteronimi, producători a aproape treizeci de mii de pagini de literatură, emanând toate dintr-un singur trup, Pessoa a produs exact „o structură socială compusă din mai multe suflete”, ca și cum trupul lui ar fi generat o descompunere spectrală, strat cu strat, a propriilor virtualități de existență. Scrisul lui Pessoa e tomografia completă a propriului trup, în toate posibilele lui avataruri; cam tot astfel cum scrisul lui Mircea Cărtărescu e o hartă completă a propriului creier, în toate posibilitățile lui de existență. (Iar *Solenoid*, romanul cel mai recent al lui Cărtărescu, e tocmai o astfel de istorie contrafactuală a propriei existențe, în care toate ramificațiile majore sunt citite în oglindă sau în negativ – cum ar fi fost propria viață dacă n-ar fi intrat la Litere, dacă lectura la Cenaclul de Luni ar fi fost un eșec ș.a.m.d. Ceea ce ar confirma, o dată în plus, ce spuneam mai sus.) Prin urmare, nici măcar încercarea de a lega cauzal poezia de corp nu a dat un corp mai consistent Ideii de Poezie.

5. Tocmai din cauză că nu există un *Idealtypus* de poezie nu poate exista nici un portret-robot al poemului perfect. Nu poți ști dinainte cum arată el; îi recunoști perfecțiunea numai în performarea lui, întocmai ca în cazul muzicii. Există evidența perfecțiunii și într-un sonet cu impecabilă metriză formală al lui Mallarmé, sau într-o holorimă de Șerban Foarță, cu constrângerile ei formale de o dificultate inexistentă oriunde altundeva în literatură (și, după cum ne învață Goethe, în constrângere se arată maestrul); dar există perfecțiune, chiar dacă inaparentă, și în textele lipsite de orice reguli aparente ale lui Kenneth Goldsmith, să spunem – experimente ample, precum *Fidget*, în care notează maniacal de meticolos fiecare mișcare pe care corpul lui o face vreme de o săptămână, ori precum

Soliloquy, în care transcrie fără rest tot ce spune vreme de o săptămână, de la trezire până la culcare, ba chiar și ce vorbește în somn. Perfecțiunea textelor lui Goldsmith e, cum spuneam, una inaparentă, ba chiar inestetică, plicticoasă, rebarbativă, lipsită de absolut toate atributele seducătoare ale poeziei dintotdeauna; cărțile lui Goldsmith, așa cum explică el însuși undeva, sunt mult mai plăcute și mai profitabile pentru discuție decât pentru lectură. Haloul lor de seducție e strict teoretic, dar e unul consistent și ofertant; în vreme ce lectura „poemelor” lui plictisește de moarte. (Cam ca „arta” lui Marcel Duchamp, în care originează și de la care se revendică: fabuloasă ca posibilități teoretice de discuție și redefinire a esteticului, e teribil de plicticoasă *per se*.) Și cu toate astea, în pofida plicticoșeniei lor crâncene, nu poți să nu simți că „poemele” lui Goldsmith au o perfecțiune intrinsecă – în sensul că duc până la ultimele consecințe un program teoretic al depoetizării radicale a limbajului poetic, gândită cumulativ cu o aplicare a unei poetici de tip *ready made* pe toate zonele realului. Perfecțiunea unei asemenea întreprinderi stă în coerența ei neabătută: tip hiperinteligent, Goldsmith știe că scrisul lui e plictisitor și, în fond, ilizibil – dar își duce maniacal proiectul până la capăt, fără să se sinchisească prea mult că literatura lui abandonează de dragul conceptului toată puterea ei de seducție. E în joc și în act un fel de perfecțiune monstroasă, în care cititorul e evacuat fără prea mari regrete, ba chiar cu entuziasm, din literatură – așa cum în modernism autorul trebuia să dispară, ca instanță elocutorie, din poem, cu toată căldura lui animală; de unde se vede că, în fond, literatura conceptuală a lui Goldsmith e o ducere la ultimele consecințe a modernismului, cu programul lui dezumanizant cu tot.

Există, așadar, perfecțiune în toate zonele literaturii – chiar și în cele mai monstroase, mai inumane, mai plicticoase sau mai atroce. Dar nu există un set de calități predefinite ale poemului perfect. Făceam mai sus comparația cu muzica, spunând că perfecțiunea poemului există, ca și a muzicii, numai în procesul performării; dar pentru aceasta e nevoie de un cititor care să știe să dirijeze poemul ca un mare dirijor, sau să-l scenarizeze ca un mare regizor. Fără un cititor perfect nu poate exista poem perfect; iar cititorul perfect trebuie să aibă, înainte de orice, două calități: memorie și imaginație. Amândouă în exces. În asemenea grad, încât chiar și citind o carte de telefoane (sau pe Kenneth Goldsmith) să poată dirija un mic concert de cameră. Poate că e excesiv ce spun; dar prefer un cititor capabil să inventeze frumosul literaturii din mai nimic unuia care nu vede frumosul nici când acesta îi tumefiază ochiul. În literatură, ca și în război, ca și în religie, e esențial să ai ce pune de la tine.

6. Poezia se naște din exces. „The road of excess leads to the palace of wisdom”, spune undeva Blake.

Poate fi un exces al suferinței, ca în mai toate cazurile – fiindcă, de la Ghilgamesh la Chuck Palahniuk, de la Sofocle la Houellebecq, 90 la sută din literatură se ocupă cu trauma, cu ecorșeul sufletesc, cu vivisecția, cu cartografierea zonelor noastre de tenebre și spaime. Poate fi un exces al fericirii, ca în atât de puținele cazuri în care scriitorii dau și fericirii drept de existență literară – în literatura română contemporană nu avem decât un singur poet care scrie „pe fericire”, restul suntem toți scriitori de depresie. Explicația e simplă – pe de o parte trauma se pune singură în pagină, aproape natural, irigă celuloza așa cum sângele irigă tifonul la hemoragiile masive; pe de alta, cititorul empatizează mai ușor cu un *story* despre nefericirea aproapelui – în vreme ce o carte despre un seamăn excesiv de fericit l-ar putea face invidios până la a da cu cartea de pereți. Natura umană, de.

Poate fi, dacă schimbăm criteriul de referință, un exces de forță. Un surplus de vitalitate care-și cere conversiunea și sublimarea. Aici sunt posibile subvariante – excesul de vitalitate poate fi erotic, ca-n toată poezia de la Sapho la Emil Brumaru, trecând obligatoriu prin trubaduri și minnesängeri; ori agonistic, conflictual, războinic, provocator, confrunțațional – de la epele grecești la Brett Easton Ellis, avem de asemenea acoperit tot subgenul. Sau, dimpotrivă, de un exces de slăbiciune. Aici ar intra fie mării devitalizați, fie mării autodestructivi. În ce privește familia celor dintâi, a devitalizaților languizi și elegiaci, extremele cronologice ar putea fi Tibul și Mircea Ivănescu, cu un important detur printre poezii chinezi vechi (Du Fu e referința locală cea mai înaltă); în ce privește cea de-a doua, ea admite la rândul ei două diviziuni: una e cea a paradoxalilor suicidari hedoniști, de la Petronius la Cioran (care e un sinucigaș ratat din prea mult hedonism, așa zice), alta a suicidarilor vulnerați și vulneranți, de la aceeași Sapho (dacă e să-l credem pe Menandru) la poezii confesionali americani, John Berryman, Anne Sexton și Sylvia Plath, mai ales.

Ori, în fine, poate fi un exces etic, un exces de conștiință morală. Cato din Utica s-a sinucis astfel, dar e drept că a fost nevoie de Dante pentru a-l așeza în conștiința noastră culturală la capitolul „sinuciderii virtuoză”; Mishima și Kawabata s-au sinucis sigur dintr-un exces etic, poate și Koestler și Montherlant; dar nu e nevoie ca acest exces etic să ducă spre sinucidere – marile fresce sociale mustind de sarcasm la adresa socialului sau umanului sunt tot produse ale acestui unghi de vedere etic. Sau poate fi un exces de tentare a limitelor eticului – ca-n literatura marilor imoralisti, de la Catul la Apollinaire, să zicem.

Din exces, așadar, se naște poezia. Și tot din exces trăiește. De aceea *breaking news*-urile repetate privind „moartea literaturii” nu mă alarmează niciodată: natura umană e excesivă de câteva mii de ani încoace, și am certitudinea că tot așa va rămâne. Ceea ce înseamnă că

materia primă pentru literatură e, practic, inepuizabilă.

7. Cum au observat de multă vreme filozofii, devenim cel mai adesea conștienți de distincția între trup și suflet atunci când între ele se petrece o disjunctie de voință sau de intenție. Când trupul pare să vrea sau să indice ceva, iar sufletul are drept semnificat cu totul altceva, avem evidența că suntem ființe dihotomice.

Ei bine, cum un poem întotdeauna pare să spună sau să indice ceva, vorbind mereu acoperit despre altceva, putem spune liniștiți că orice poem are un trup și un suflet. Trupul lui e la vedere, e ceea ce pare să spună; iar sufletul lui, imponderabil și impalpabil ca orice *psyche*, e ceea ce spune cu adevărat – fără să avem vreodată garanția că acest „cu adevărat” există și e verificabil (după cum existența sufletului nu e, la rândul ei, certă și verificabilă). Există poeme la care aceste clivaj între trup și suflet, între ce pare să spună poemul și ce spune el „cu adevărat”, e quasi-total; ca în acel poem al lui Robert Frost, *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, în care cele patru catrene chiar par să relateze o plimbare iernatecă prin pădure a unui om cu o conștiință mistică un picuț cam exaltată, pentru ca finalul poemului (și al celui de-al patrulea catren) să indice brusc un cu totul alt punct de fugă: „And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep.” Deși versurile finale sunt absolut identice, ele spun de fapt lucruri cât se poate de identice, așa cum observa undeva și Borges: penultimul vorbește chiar despre o plimbare cu final dezolant de îndepărtat, celălalt vorbește despre ceea ce un Heidegger mai glumeț ar putea numi cam-prea-înțeata-alergare-spre-moarte. Clivajul între cele două sensuri e enorm, și e ca și cum sufletul poeziei s-ar revela brusc în trupul poemului, făcându-se vizibil pentru o fracțiune de secundă în versul lui final. Sigur, nu sunt multe poeme, ca acesta al lui Frost, în care trupul și sufletul poemului să fie atât de radical diferite și atât de vizibil distincte; însă, ca studiu de caz pentru diferențierea sufletului poemului de trupul lui, e ideal.

Iar dacă un poem are corp, trebuie să aibă și inimă. Aș spune că inima unui poem e acea imagine centrală, din care derivă aproape toate celelalte imagini, și care distribuie în poem ritmul (cardiac!) și energia; în cazul poemelor ample, pot exista chiar trei sau patru astfel de inimi, precum la celenteratele gigante. Un poem cu o imagine centrală insuficient de puternică va fi insuficient irigat; unul cu o imagine centrală excesiv de puternică va fi, dimpotrivă, hipertensiv. Sunt, de altfel, rare cazurile în care inima unui poem e perfect echilibrată în raport cu restul poemului; se întâmplă în cazul imagismului lui Pound, când în corpul poemului imaginile sunt atât de perfect acordate și distribuite, încât succesiunea lor regulată te face chiar să auzi pulsul poemului și respirația lui cardiacă.

Dacă inima poemului e o imagine, coloana lui



vertebrală e ritmul însuși. Ritmul sonor, vreau să spun, nu al imaginilor. Ca orice ființă vie, nici un poem nu poate rezista dacă are coloana vertebrală ruptă. Există, apoi, poeme cu scolioză, poeme cu cifoasă, poeme cu coloana puternică precum a luptătorilor de sumo, dar lipsite de grație, poeme grațioase și filiforme, dar lipsite de forță etc. Dacă cineva ar avea răgazul și spiritul ludic pentru a face o antologie comentată de poeme clasificate în funcție de tipul de inimă și de coloană vertebrală, ar ieși o treabă foarte serioasă - și, dacă e făcută cum trebuie, chiar indispensabilă. Un fel de taxonomie Linné, dar nu pentru plante, ci pentru poeme. Deocamdată, merită să reținem aici că ritmul vertebrază poemul, așa cum imaginea îl inervează și irigă. În fine, în ce privește structura nervoasă a poemului - ea e strict deductibilă din raportul între *ce* spune și *cum* spune poemul. Din raportul acesta între *ce* și *cum* rezultă un anume ton care e indicatorul cel mai precis al nervilor sau al temperamentului poemului, sau chiar al tipului lui de structură nervoasă. Există poeme care-și țipă versurile, poeme care le șoptesc, poeme aprehensive, poeme extroverte, poeme megalomane, în fine, poezia acoperă, după cum era și normal, toate tipurile de umanitate imaginate și imaginabile. Însă structura nervoasă a poemului nu e asociabilă cu calitățile trupului poemului (inima sau coloana vertebrală, imaginea sau ritmul), ci cu tipul lui de asertivitate; nu se poate face, prin urmare, o poetică morfologică prin care să asociem calități formale ale poemului cu diverse tipuri de structuri nervoase.

8. Orice poet știe că, cel mai adesea, nu știi sigur nici măcar dacă ai început cu adevărat un poem, darmită să mai știi și unde va ajunge. Sunt profund convins că tot ce scrie Poe în *Principiul poetic* e o făcătură ludică în spirit borgesian, o anticipare genială a genialelor făcături ale argentinianului. Nu poate exista o proiecție raționalistă a unui poem, nici măcar a unuia de cincisprezece versuri, cu atât mai puțin a unuia de peste o sută de versuri, așa cum pretinde Poe; ce e atât de extraordinar și de epuizant la poezie e că nu știi nicicând ce va urma. Ești nevoit să cauți mereu, să fii mereu în alertă, să rulezi secundă de secundă variante din care să știi să o alegi pe cea mai bună; mai mult, imaginile, versurile, ideile vin când vor ele, nu când vrei tu, uneori la distanță de zile sau de săptămâni întregi una de cealaltă, încât trebuie să știi să recunoști cărui poem aparține o imagine și unde trebuie s-o inserezi. E o muncă epuizantă, deși din afară nu se vede așa, și am înțeles de prima dată câtă disperare e comprimată în acel vers final din *The Lake Isle*, unde Pound roagă zeii să-i dea orice altă meserie decât scrisul, „this damn'd profession of writing”, în care omul are nevoie de creierul lui tot timpul, „where one needs one's brains all the time”. E epuizant să simți motorușul învârtindu-se mereu înăuntru craniului, mereu la pândă, mereu

la lucru, mereu supraîncălzit - și cel mai înțelept lucru e să te asiguri mereu că ai destule cooler-e pentru el. În ce mă privește, domesticul e cel mai bun cooler. Și se poate lesne verifica în istoria poeziei că nu e un caz izolat - atâta vreme cât au avut la îndemână plasa de siguranță a domesticului, poezii au mers mult mai departe în explorările lor riscante; au cartografiat cele mai sălbătice zone ale umanității noastre atunci când au avut la îndemână posibilitatea replierii în domestic. Când această posibilitate a dispărut, și poezia lor s-a diminuat - sau chiar a dispărut. Nu avem poezie din perioada sălbatică a lui Rimbaud; datorăm însă tot ce știm despre sălbăticia noastră interioară așa-zicândei lui perioade domestice. Așa cumișcă și bleguță cum pare, poezia domestică e cel mai eficient instrument de sondare a umanității noastre - cu zonele ei de tenebră cu tot.

9. E falsă judecarea poeziei în funcție de modurile major/minor. Fundamental în poezie e dacă ea e vie sau nu, dacă trupul și sufletul ei (despre care am vorbit în paragraful anterior) sunt vii sau inerte. Acesta e criteriul esențial după care trebuie judecată poezia - iar el face nu doar inoperantă, dar chiar inutilă distincția major/minor. Este mai miraculoasă viața care animă pterodactilul decât viața care animă acarianul? Este oare minoră viața puișorului de koala prin comparație cu viața ce pulsează în inima triplă a unor imense creaturi marine? Eu aș zice că nu - esențial e că sunt amândouă vii, în mod egal de vii și de miraculoase, și între ele nu e posibil nici un raport de subalternitate. Tot astfel, un micuț poem viu la o sută de ani după ce a fost scris e la fel de miraculos ca o lungă baladă la rândul ei vie. Și prefer un astfel poem mignon, dar viu unui poem monumental, dar mort.

Apoi, distincția major/minor funcționează într-adevăr în muzică, acolo unde ea diferențiază strict morfologic, nu axiologic. Între sol major și la minor nu e o distincție de valoare; pe când critica literară autohtonă, din comoditate, operează cu aceiași termeni în sensul unei judecăți de valoare. E una dintre deturnările semantice ale criticii literare. Mai amintesc doar două astfel de deturnări care mă irită la fel de mult ca aceasta: *primo*, folosirea peiorativă a epitetului „intimistă”, aplicat disprețuitor și minimalizant, când intim e de fapt un superlativ - anume superlativul lui *intus*, înlăuntru. *Intimus* desemnează așadar tot ce e mai lăuntric în noi, tot ce e mai apropiat de acea parte nevăzută despre care vorbește Horia-Roman Patapievici, și care nu înțeleg în ruptul capului de ce ar trebui tratată peiorativ. *Secundo*, mă irită aplicarea de asemenea peiorativă a etichetei de „poezie manieristă” - prin care criticul vrea să spună că poetul și-a confecționat o manieră pe care o aplică repetitiv și mecanic. Într-o astfel de înțelegere, manierismul e o formă de abandonare a inovației, a căutării fără de

care poezia nu poate exista. Or, așa cum orice cititor cu o oarecare cultură artistică știe, manierismul e una dintre cele mai febrile forme de explorare a propriilor labirinturi interioare; nu e nimic mecanic la artiștii manierști, dimpotrivă, totul la acești nevropați ai frumuseții e hipnotic și atașant, ceea ce face cu atât mai revoltător felul peiorativ și aproape insultător în care e deformat conceptul în critica literară autohtonă.

Pe scurt, așadar, nu există poezie minoră și poezie majoră – ci doar poezie vie și poezie moartă. Iar atunci când un critic folosește ca etichetă valorică acest dublet, putem liniștiți să nu mai citim nimic din ce scrie vreodată acel critic. Fiindcă, spus brutal, e limpede că nu știe despre ce vorbește.

10. Intuiția e una dintre cele două facultăți esențiale ale poetului. Cealaltă fiind empatia. Ele sunt formele cele mai evaluate și eficiente ale atenției la celălalt – și, cum poezia e înainte de orice atenție la celălalt, așez intuiția și empatia drept *qualités maitresses* ale poetului, înaintea inteligenței, lucidității, memoriei, a fanteziei chiar, care, în absența însușirii de a te pune în pielea altuia, nu pot face un scriitor bun. De unde cunoștea un cinic vicios ca Dostoievski puritatea lui Mișkin atât de intim, încât s-o descrie cu precizia aceea neverosimilă și cumva neliniștitoare? Simplu – a intuit-o. Cum a putut un om practic fără biografie socială, precum Blecher, să scrie atât de exact despre viață? Cum au putut familistul Argezi și cumișelul Brumaru să scrie anumite poeme erotice excesiv de psihologice ori fizice, dar atât de credibile și de *en connaisseurs*? Dar provinciala și quasi-sociopata Emily Dickinson, ea de unde a cunoscut atât de detaliat lumea? Sau domestica Emily Brontë – ea de unde a găsit resurse pentru un roman de o poezie atât de sălbatică, precum în cel mai demențial Dostoievski, așa cum e *Wuthering Heights*? La fel de simplu: au intuit toți. Oricât ar fi de inteligent, de lucid, de riguros, dacă-i lipsesc intuiția sau empatia nimeni nu poate imagina existențe atât de diferite de a sa cu o asemenea precizie și coerență.

Poezia e, înainte de orice, intuiție și empatie. Și, fiindcă tot l-am pomenit pe Mișkin: în absența empatiei, frumusețea n-ar putea salva lumea. Frumusețea în sine e anevoioasă, spune undeva Ezra Pound; iar ceea ce o face salvatoare, aș adăuga, este numai empatia care e musai s-o însoțească. Dacă n-ar fi așa, atunci totul e în zadar.

11. Prin urmare, orice poet real nu poate fi altfel decât empatic. Altfel, când își pierde atenția la celălalt, și scrisul lui începe să decadă. Știu, pare o teorie naivă, discordantă în orice caz în raport cu doctrina comună după care eul artistic și eul biografic sunt adiabatic izolate; teoria aceasta, care originează în textul lui Marcel Proust îndreptat împotriva lui Sainte-Beuve, este de altfel infirmată de exemplul lui Proust însuși, la

care eul biografic și eul artistic sunt practic coincidente. Iar istoria literară arată, cumva surprinzător, că scriitorii care au pierdut empatia au pierdut în cele din urmă și scrisul. Céline e exemplul predilect – nimic din ce a scris după mizeria numită *Bagatelles pour un massacre* din 1937 n-a mai ajuns la nivelul primelor lui două romane. Dar mai sunt destule alte exemple – Hamsun, să zicem, sau Drieu la Rochelle, sau Pound însuși, al cărui scris e distrus de experiența fascistă, cu enorme remușcări subsecvente. Avem apoi exemplele autohtone: Sadoveanu, înaintea tuturor, din rațiuni prea arhicunoscute ca să le mai repet aici; sau Eugen Barbu, care nu mai ajunge niciodată scriitorul extraordinar din *Groapa*; sau Petru Dumitriu, a cărui *Cronică de familie* ar fi putut fi colosală, dacă viciul de structură al propriului caracter nu i-ar fi erodat fundațiile; sau Ion Caraion, practic anulat ca poet după bălăcirea voluptuoasă prin infernul delațiunii. Din scrisul lor rămâne mai întotdeauna doar ce au scris înainte de pierderea umanității, de evacuarea empatiei. Într-un mod neașteptat, literatura e un moralist mai dur decât ne-am aștepta, în orice caz mai inclement decât pretind teoreticienii literari.

12. Am avut enormul noroc să stau câțiva ani, cam un deceniu (deceniul esențial dintre douăzeci și treizeci de ani), lângă Mircea Ivănescu. Mult-puținul cât îl știu despre literatură de la el l-am învățat; scrisul meu, atât cât e el, de la el l-am deprins. Rezumat într-o propoziție simplă, tot ce am înțeles de la Mircea Ivănescu e că, așa cum tot repet, *poezia e individuație*. El nu mi-a spus niciodată asta *expressis verbis*; era tot ce poate fi mai străin de tipul maestrului care vorbește în apoftegme, în ziceri sapiențiale, așteptând să fie scrise cu acul în colțul ochiului, cum se spune în *Halima*. Dar scrisul lui, și viața lui deopotrivă, ilustrează fără rest axioma enunțată mai sus – poezia a însemnat construcția sinelui, în exact aceeași măsură în care sinteza sinelui a implicat construcția poeziei. Niciodată n-am văzut un poet mai coincident cu scrisul lui. Aș da tot ce am scris până acum ca să mai pot sta lângă el încă o seară în tăcere, ascultându-i vocea fărâmicioasă și hipnotică depășind amintiri cu Matei Călinescu și Nichita Stănescu. După cum aș da tot ce am scris pentru o după-amiază cu tata. Inima mea de babă medievală e oricum convinsă că după-amiaza aceea, că seara aceea vor veni. Și vor fi infinite.

