

Mecanismele progresiei estetice în proza românească simbolistă și post-simbolistă

(Mechanisms of Aesthetic Progression in Romanian Symbolist and Post-Symbolist Prose)

Adelina PAVEL

Universitatea „Ovidius” din Constanța

Abstract

Through psychoanalytic examination of identity, sublimation and melancholia as a projection of a desired object, we obtained a theory of loss and recovery of the lost object, a paradigmatic model for literary analysis, a model that we applied in Symbolist and post-Symbolist work of Ștefan Petică and George Bacovia. The mechanism of melancholia (melancholia is the word in psychoanalytic theory) gives the artist the possibility to achieve new means of power in relation with the dominant cultural centre, even an aesthetic progression at a textual level. In Petică's work, the spiritual faraway desired object is internalized through imagination, thereby the unobtainable, ideal object can be appropriated. We also have the case, in Bacovia's prose, where the subject does not provide an ideal topos, melancholia is no longer a method to achieve something, it is the end in itself. In Bacovia's work we cannot talk about the loss of a desired object as it was in the case of the previous Symbolist writer, because the desire does not exist, the illusion is denied from the start. The event, the fundamental state, generating action, and dreaming, is missing. The future is a utopia; the only certainty of this world is its pressing, immobilizing materiality, saturated with the spectrum of death.

Keywords: *Symbolism and post-Symbolism's aesthetic theory; sublimation; topos ; melancholia; death ;*

Introducere

În lucrarea de față am urmărit care sunt strategiile de adaptare la timpul istoric, la societatea tot mai pragmatică și materialistă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Am vrut să vedem cum face față eul simbolist și post-simbolist acestor realități, care nu corespundeau cu structura lor sufletească. Am avut în vedere operele lui Ștefan Petică și George Bacovia, mai exact bucățile de proză la care aceștia au lucrat între anii 1890-1944. Deziluziile și scepticismul erau stările pe care le resimțeau cel mai adesea scriitorii acestei perioade, ceea ce îl face de pildă pe Traian Demetrescu, în *Nuvele și poezii* să declare :

Și nu este oare marea cauză a nemulțumirii, a tristeții noastre tocmai acest dezacord între natura noastră prea fină, prea rafinată, prea bună, și natura mediului, adesea grosolană, anostă și rea? . (Demetrescu 22)

Bacovia spunea într-un fragment din textul *Impresii de roman* că „socialul întârziase și trebuia grăbit spre o nouă cultură“ (Bacovia, 134), speranțele erau deșarte, căci lumea rămânea prinsă în „aceleași orizonturi, ideologii tăceau, se reînnoiau, ca apoi să devină opere de artă“ (Idem). Pentru că lipseau ideologiile, ordinea și centrul de putere care să mulțumească, narativul propriei istorii, al istoriei personale alegea să rescrie aceste date. Și fiecare scriitor avea un anumit mod de scriere, o raportare la tradiții sau pe lângă tradiții, modă, curent literar, în funcție de structura personală.

Astfel aceste alegeri, în cazul literaturii românești, s-au tradus și în diversitatea de curente literare. Au existat scriitori care au ales adaptarea prin apelul la un realism modern, cu influențe din psihofiziologie, alții s-au încadrat în ceea ce s-a numit romantism crepuscular, al unei ființe care dorea absolutul și recunoașterea de care a avut parte romantismul, dar căreia îi lipseau vigoarea, ego-ul romantic și detașarea apolinică, și apoi, a mai existat și calea simbolistă, a „abstragerii“, din fața realității, lăsând-o în plan secund. Pentru că vorbim despre o societate dezumanizată, a materialului prin excelență, a uniformizării, arta și literatura simbolistă au venit ca niște piedici în calea acestei dorințe de industrializare, de uniformizare; ele reflectă clar tendința de protejare a sufletului sensibil.

Impermeabilizarea față de tranzitoriu și încercarea de stabilizare specifice sinelui simbolist se vor fi tradus în imagini, acțiuni sugestive, acte subiective. La o primă privire aruncată asupra operei poezilor simbolști români, sesizăm că toposul melancolico-visător este o temă predilectă, și mai ales visarea, reflectarea în oglinda operei, în scopul receptării unei alte realități. Depășind imaginile construite după convențiile socio-culturale specifice romantismului, simbolștii creează uneori „strategii subversive“ (subversiv în sensul opoziției față de centrul de putere cultural, social și care se relevă doar unui cititor care face lectura ulterioară momentului istoric din care face parte textul). De altfel, îndemnul care stă la baza simbolismului, aflat într-unul dintre cele mai bune tratate despre simbolism, scris de Gide, *Le traité du Narcisse (Théorie du symbole)*, spunea așa :

Le Paradis est toujours à refaire; mais il n'est point en quelque lointaine Thulé!. Le Paradis est sous l'apparence. Chaque chose détient, virtuelle, l'intime harmonie de son être, comme chaque sel, en lui, l'archétype de son cristal; — et vient un temps de nuit tacite, où les eaux plus denses descendent: dans les abîmes imperturbés fleuriront les trémies secretes... Tout s'efforce vers sa forme perdue. (Gide 18)

Simboliștii români avut în vedere acest țel al extragerii esenței din fiecare lucru, prin apel la intuiție și inconștient. Unora le-a reușit și aplicarea acestui proces în operă, cum este cazul lui Ștefan Petică și George Bacovia. Mediul nefavorabil îi împingea pe scriitorii simboliști la căutarea unui spațiu protector, ajungând mai mult sau mai puțin la un paradis, și pe alocuri la un topos ideal. Bacovia este primul care depășește estetica simbolistă și nu mai caută nici „refacerea Paradisului“, nici sugerarea unei ordini universale între toate lucrurile, cu atât mai puțin descrie ființa capabilă să vadă transcendența. Prin opera sa, se realiza astfel pe scena literară românească, trecerea de la umanismul liberal, de la atitudinea visătoare și idealistă la o premisă ideatică nihilistă, a ființei care nu mai are o conștiință autonomă, subiectul devenind dominat de instinct, de pulsuni incontroleabile.

Există în opera lui Bacovia strategii de regres spre inconștient, când subiectul la masculin privește un corp feminin ofelizat, într-o stare de nebunie. Identificându-se cu acest tip de feminitate, ia contact cu o etapă în care identitatea și conștiința autonomă sunt șterse și se pătrunde într-un ritm inconștient. Ideea unui individ puternic, care-și controlează total toate pulsuniile și dorințele, fără nici un fel de scăpare, era pusă în discuție și contrazisă de către psihoterapie. Astfel se crease cale liberă celor dispuși să ofere o altă definiție progresiei sociale, nu doar prin rațiune, ordine și normare a maselor, ci apelând și la individ, la adevărul intuitiv, la inconștient. Această idee își va găsi spațiu de dezvoltare nu doar în cadrul artei, ci va avea un loc la fel de important în domeniile științei, în studiul fiziologiei și, începând cu secolul XX, se va contura chiar o școală de psihologie cu aceste obiective.

O amplă dezvoltare în domeniul psihofiziologiei începuse din 1855, mai exact se stabileau conexiuni între trăiri și fiziologie, ca în 1860 în Germania, să apară și lucrarea lui Gustav Theodor Fechner, care marchează nașterea psihologiei experimentale *Elemente der Psychophysik* (*Elemente de psihofizică*). Mulți scriitori erau conștienți de teoriile care făceau legătura între anumite trăiri și unele deficienți și patologii. Psihofiziologia a ajutat la trecerea de la naturalism spre simbolism și cel mai important, a fost un mijloc prin care scriitorii aveau liber să valideze diversele stări emoționale exprimate, de la reverie, extaz, la frică și melancolie.

Se acorda tot mai multă întâietate cercetării pulsuniilor, trăirilor negative, simptomelor nevrotice, delirului melancoliei etc. Încă din 1893 Freud a subliniat că există anumite tendințe de apărare ale individului care îl ajută să mențină echilibrul vieții psihice. Toate reacțiile inconștiente, de la simptomele de isterie, la proiecție, represie, dislocare și sublimare, Freud le analiza ca experiențe subiective, dar ajunge să le privească uneori, și ca niște concepte sociale și istorice, care pot deveni mecanisme de terapie socială și pot funcționa drept modele de proiectare a imaginarului. Sublimarea ar fi

echivalarea și canalizarea unor impulsuri libidinale nepermise sub forma unei activități mentale, astfel tot ceea ce e reprimat, se poate reprojeta mental sub altă formă. Procesul sublimării sexuale, aduce unele valori terapeutice, atât la nivel personal, cât și social, prin transformarea libidoului sexualității în eros. Freud spunea că sublimarea este formă de redirecționare a energiei libidoului, de la acel obiect-libidou de natură sexuală către libidoul de natură internă, o formă de narcisificare a sinelui. Așa cum de la obiectul extern dorit se poate trece la adorarea unei imagini personale cu ajutorul eului, de ce nu s-ar putea proiecta obiectul în alte forme, în imagini diferite, se întreba Freud în lucrarea *The Ego and the Id* :

whether all sublimation does not take place through the agency of the ego, which begins by changing sexual object-libido into narcissistic libido and then, perhaps, goes on to give it another aim. (Freud, 38)

La început li se reproșa narcisificării și impulsului erotic că sunt distructive, că individul care nu-și reprimă instinctele nu face sacrificii întru progres, vom vedea că actele acestea, aplicate la nivel personal, dar cu scop social, au o valoare terapeutică. În societate, părea că un anumit progres social se realiza și instinctele păreau reprimite, însă criza individului era destul de profundă. Acest fapt se întâmpla tocmai pentru că progresul nu era uniform, erau clase sociale care se simțeau excluse, pentru că social și moral aceste clase nu o duceau la fel de bine precum clasele avantajate; iar scriitorii făceau parte dintr-o clasă socială care nu se putea integra ușor într-o piață a muncii și nu aveau o stabilitate materială. Apoi nici relațiile individuale nu aduceau împlinire, sufletul sensibil nu accepta goana după material, nici superficialitatea în care căzuse erosul și relațiile interumane, și nici mediul citadin și ritmul său nu îi plăceau.

Nu spunem că universul operei este dictat total de contextul social, căci socialul se pliază după personalitate, ceea ce înseamnă că individul reacționează diferit față de curent și modă, însă nu putem să trecem cu vederea faptul că mediul modelează și ceva din personalitate. Indivizii nu există pur și simplu, nu se pot defini doar prin raportarea la ei însuși, identitățile se dezvoltă în contexte sociale, și mereu se caută recunoașterea legitimității identității personale prin alte persoane, creându-se niște structuri morale, spirituale după care indivizii se ghidează. Ar fi o perspectivă reducționistă asupra identității, dacă nu am aborda-o integrativ, ținând cont de fiecare latură a sa: morală, socială și estetică.

Tocmai aceste aspecte proiectează diferit subiectul și face să existe și forme diferite de a scrie, individualități mai definite sau mai slabe, diverse forme de revoltă, de eliberare a societății de formele regresive, încercări diferite de raportare la timpul istoric etc. Avem astfel atitudini și strategii de

de definire diferite în operele specifice perioadei fin de siècle, din literatura românească. Trăirile oscilează de la reveria romantică, pesimismul schopenhauerian, ajungându-se până la reveria asociată unui „état d'âme“ și ieșirea din timpul exterior și trăirea unui timp interior, pe modelul filosofiei lui Bergson. Nu lipsesc nici diverse forme de nevroză și chiar regăsim și nuanțe ale melancoliei, toate aceste stări având un scop comun, recăștigarea a ceea ce s-a pierdut. Lipsa, golul specific acestor simptome vor servi activării mecanismul specific descrierii toposului obiectului pierdut și regăsit .

În sprijinul interpretării acestui proiect prin operele lui Ștefan Petică și George Bacovia, am ținut cont pe lângă doctrina simbolistă a intuiției și corespondenței, a depășirii realului preluate din simbolismul francez și de o anume poetică a pierderii și recuperării obiectului pierdut, a melancoliei erotice pe care o vom teoretiza, în linii mari, în capitolul următor. Apoi pentru că proza lui Bacovia depășește proiectul recuperării spațiului ideal specific simboliștilor, și merge mai mult pe o slăbire a sinelui, a trebuit să pătrundem mai adânc în teoria specifică slăbirii subiectivității, a narcisismului primar și nelimitat specific psihanalizei freudiene și lacaniene.

O teorie a pierderii și recuperării obiectului pierdut prezentată ca o paradigmă ce ne oferă un model euristic pentru analiza literară

Simboliștii își propun să „scoată“ individul din material, din perceperea rigidă a existenței doar din perspectiva realistă și refac legăturile spirit-trup, material-imaterial, personal-universal etc. Corpul devine o oglindire a sufletului și trebuie chestionat la fel de mult, tocmai datorită acestei legături a lui cu spiritul, și nu numai cu materia. Încercarea de restabilire a acestor legături și de fixare a Eului într-un loc sigur, într-un alt spațiu se face printr-un proiect ce seamănă cu mecanismul melancoliei.

Potrivit lui Freud^a, care descrie mecanismul melancoliei în eseul *Doliu și melancolie*, melancolia preia o parte din caracteristicile esențiale de la doliu (pierderea unui „obiect“) și de la regresia narcisistă (definirea sinelui), și este o combinație între cele două. Melancolia este privită ca reacția la pierderea unui obiect iubit, ce are drept consecință, retragerea dorinței în eul identificat narcisist cu obiectul pierdut. Freud mai spune că această pierdere nu trebuie să fie neapărat perceptibilă conștiinței, pentru că obiectul nu este neapărat concret. Această legătură între melancolic, incapacitatea de a renunța la obiectul pierdut și capacitatea de a se elibera doar prin substituția imaginară, duc la loialitate față de obiectul pierdut și la internalizarea acestuia în ego-ul subiectului. Obiectul pierdut continuă să existe, dar ca parte a individului deprimat și dezechilibrat, care nu mai poate defini clar limitele dintre subiectivitate și existența obiectului pierdut în interiorul ei. Întrucât melancolia este doliul pentru un obiect imposibil de apropiat, strategia sa deschide o cale către existența irealului, și delimitează

o scenă în care eul poate să intre în relație cu sine însuși și să încerce o însușire a obiectului de natura subversivă, pe care nici un alt tip de posesie nu ar egala-o și pe care nici o pierdere n-ar putea-o submina.

Proiectarea acestui obiect se realizează în imaginar, este o proiectare specifică refuzului cel mai profund, a celui care nu acceptă să se separe de obiectul-libido (ori de subiect). Ce se vrea de fapt să se obțină prin loialitatea aceasta față de obiect? Ținta este eliberarea de prezentul sursei și apropierea față de obiectul substituit prin imaginație. Artistului i se oferă posibilitatea să lupte cu puterea, cu centrul generator de cultură, el are o armă în timp pe care nici-un regim și nici-o putere n-o pot compromite.

Toate aceste aspecte le-a evidențiat și Giorgio Agamben în *Stanțe. Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*, care remarca modul în care între proiecție și obiectul real, adică subiectul ce imaginează, se creează o legătură, iar în interiorul acestei legături se află obiectul ireal, iar spațiul caracteristic acestei legături proiecție-subiect este toposul melancolic simbolic. Prin melancolie se deschide calea eliberării și recuperării puterii, astfel aceasta devine mijloc de definire a unui anume topos și de recâștigare sau pierdere a unor trăiri. Scopul final, în funcție de perspectiva scriitorului, se vrea a fi umplerea vidului cu noi trăiri sau chiar curgerea până la devitalizare a unor conținuturi sufletești. În cazul operei scriitorilor vizați în această lucrare, vorbim despre calea reveriei melancolice, pe care am regăsit-o în opera lui Petică, însă există și o soteriologie în care melancolia destabilizează subiectul, cum este cazul în proza lui Bacovia, scopul final nemaifiind transgresia spre o altă lume obiectivă, ci trăirea celei cu care subiectul se și identifică. Treptat stările necesare obținerii obiectului dorit nu mai sunt doar un mijloc, o sugerare intuitivă și manipulată cu scopul de a ajunge la obiectul imaginat. Se dorește starea de melancolie ca scop final, o melancolizare profundă.

În lucrarea *Civilization and its Discontents*, Freud identifică o formă de narcisism care, trecând prin toate simptomele nevrotice, evoluează până la o melancolie și o curgere totală, care devin elemente constitutive în construcția subiectului, ajungându-se chiar la o coexistență între eu și mediu, identificare numită „oceanic feeling“. Identificarea cu materia prezentă și la Bacovia, acest „oceanic feeling“ denotă o fundamentală relaționare cu realitatea care ar putea genera o aprofundare a ordinii existențiale. Narcisismului, căruia i se reproșă că este doar o retragere față de realitate, i se propune o percepere diferită a realității prin investirea dorinței eului (a propriului corp), eu care poate deveni sursa și rezervorul unei noi investiții libidinale a lumii obiective, lumea obiectivă devenind un nou mod al ființei. Am văzut că în lucrarea *The Ego and Id* se vorbește despre sublimarea care trecea de la obiectul dorinței sexuale spre obiectul libido internalizat în subiect, ca acum Freud să-i găsească libidoului narcisic și o realizare

exterioară, o revărsare asupra obiectelor. Aici Freud revoluționează ideea sublimării, căci evocă un mod de sublimare non-represiv care provine mai curând dintr-o extensie, decât dintr-o deviere constrângătoare a libidoului.

Se vizează astfel un scop mai mare, nu mai vorbim doar de sublimare ca efect al unei protejări de sine imature și narcisice, doar un fenomen individual izolat și care alienează, ci avem reactivarea libidoului narcisic cu scopul depășirii fazei sale nevrotice, o reactivare care se dorește a fi constructivă din punct de vedere social. Astfel, în perioadele istorice de anxietate și instabilitate, avem atitudini diferite de adaptare. În cazul operei lui Ștefan Petică, se caută esențializarea obiectelor, se caută simbolurile, trecerea obiectelor de la starea nesigură la cea absolută, transcendentală; esențializarea și absolutizarea având o dimensiune sociologică, în sensul că nevoia de a crea forme fixe, simbolice este un răspuns la experiența modernă a industrializării și „a unei culturi de masă” ostilă individului. Însă, există și o altă strategie de adaptare la modernitate, expusă prin opera lui George Bacovia, care nu mai presupune ca obiect al dorinței umplerea, totalitatea transcendentală, stabilizarea subiectului cu trăiri și idealuri metafizice, ci golirea până la neantizare, trecerea spre formele ilimitate și nedeterminate ale neființei.

Trecerea de la subiectul care visa la o conștiință autonomă, dar nu prin fixarea ei în limitat și în forme fixe, ci prin surprinderea ei prin tot ceea ce este instabil, devenind, ilimitat, îl apropie pe Bacovia de teoriile identității pe care le-a propus Lacan. El a descris procesul identificării în și prin reflectare în *Écrits*, pornind tot de la narcisismul primar. Lacan analiza proiectarea în oglindă a copilului în jurul vârstei de un an și observa că aceasta îi produce un anume amuzament, copilul reacționând cu o serie de gesturi ludice care reflectă juisența, aceea plăcere care va genera imediat și durere, prin disjuncția dintre corp și sine. Narcisismul primar al copilului reprezintă tocmai investirea libidinală specifică acestui privit în oglindă, constatând că există o imagine, un alt obiect care îl reprezintă. Copilul trece de la obiectul dorinței celuilalt la obiectul propriei dorințe. Acest act, ca proces de identificare este decisiv în conturarea identității. Procesul formării acestei imagini reflectate, nu se realizează întotdeauna, literalmente într-o oglindă. Dezvoltarea imaginii se poate face prin interacțiunile cu alte persoane, prin limbaj, gesturi, atitudini, stări, expresii faciale etc., astfel devenim noi înșine doar prin reflecția celuilalt. Odată cu evoluția și cu dobândirea limbajului, conștientizăm că celălalt și efectul celuilalt asupra imaginii de sine, continuă să și exercite influența. Acesta este momentul în care trecem de la registrul imaginar, la cel simbolic.

Registrul simbolic se identifică cu ceea ce Lacan numește „Celălalt“, cu majusculă, ordinea invizibilă care configurează felul în care experimentăm realitatea, rețeaua de reguli și înțelesuri care ne face să percepem în felul în care o facem. În timp ce imaginarul ține de identificare, simbolicul este despre limbaj și narativ. Atunci când copilul pătrunde în registrul limbajului și acceptă regulile pe care le impune societatea, este capabil să relaționeze. Simbolicul, spune Lacan, apare doar când acceptăm existența și numele Tatălui, „the name of the father“, adică acele reguli și restricții care controlează atât dorințele, cât și normele de comunicare (Lacan 67). În simbolic, subiectul își vede imaginea eului său ca o apărare împotriva fragmentării dintre eu-Celălalt:

Correlatively, the formation of the I is symbolized in dreams by a fortress, or a stadium – its inner arena and enclosure, surrounded by marshes and rubbish-tips, dividing it into two opposed fields of contest where the subject flounders in quest of the lofty, remote inner castle whose form (sometimes juxtaposed in the same scenario) symbolizes the id in a quite startling way. Similarly, on the mental plane, we find realized the structures of fortified works, the metaphor of which arises spontaneously, as if issuing from the symptoms themselves, to designate the mechanisms of obsessional neurosis-inversion, isolation, reduplication, cancellation and displacement. (Lacan 5)

Eul sau „Identitatea“ apar mereu descrise printr-o imagine externă, nu ca o conștiință puternică a unei identități autonome. Într-o manieră similară, în opera lui Bacovia, identitatea este privită din perspectiva unei conștiințe mai mult sau mai puțin autonome, care își vede imaginea propriului corp, identică și cu materia. Oglindirea generează o oarecare angoasă existențială, dar nu presupune și o depreciere a subiectivității. Acceptând proiectarea în Celălalt, subiectul se aventurează spre sine, „id“, acel castel interior, pe care Lacan îl definea ca fiind inconștientul și limbajul. Prin poziția față de limbaj, față de Celălalt, prin adaptarea universalului la propriul său conținut, individul trece de la conștient la inconștient, de la stabil la instabil.

Ștefan Petică : reflectarea asupra idealului în proza poetică simbolistă

Poemele în proză, apărute între anii 1899-1900, marchează reușita transformării toposului oferit de societatea timpului istoric într-o altă formă, o formă absolută, transcendentală. În aceste bucăți de proză poetică, putem identifica în lucru mecanismul melancoliei, activat cu scopul descrierii aceluși topos ideal. În *Tecuciul depărtat. Note de toamnă* se prefigurează imaginea unui oraș ascuns în negura timpului. Spațiul preia din emoțiile privitorului,

„ramurile veștede stau pe capetele bătrâne ale acoperișurilor(...) totul e depărtat, șters, învelit în culorile ce se pierd pe nesimțite și cu un parfum de lucruri moarte“ (Petică 242). Este un oraș privit cu emoții profunde, cu dor și regretul timpului pierdut, un oraș „privit sub apă, o apă în care s-au vărsat parfumuri care nu se mai găsesc astăzi“ (Idem). Ne este prezentată o lume de visare și a visurilor, a somnului magic și al timpului oprit în loc, o lume de basm în care timpul stă pe loc, oamenii sunt devitalizați și trec spre regnul vegetal, parcă pătrund în organic, în materie, simțind și trăind odată cu ea. Ca în substratul basmului *Frumoasa din Pădurea Adormită*, reiese dorința uitată a echilibrării lucrurilor între masculin și feminin, între gândirea rațională, sobră și irațională.

Privirea se deplasează de la obiect spre subiect, de la exterior spre interior, orașul cândva viu e acum un „Trianon mort“ (Ibidem 244) aflat sub „blestemul frumuseții apuse“ (Idem) și salvarea pare că este undeva în afară. Câteva secunde apare frica pătrunderii în imaginar și ideea deziluzionării prea rapide, însă dorința reîntregirii sinelui este mai puternică decât frica, așa că procesul continuă. Constanta acestui proces de definire a iluziei are în proza lui Ștefan Petică o realizare prin paradigma medievală. Această paradigmă nu este o paradigmă aleasă întâmplător și am mai întâlnit-o și în versurile sale. Perioada medievală e cea mai potrivită idealului de spiritualitate spre care tinde poetul. Realitatea pe care o alege el este una a Moldovei istorice specifică Evului Mediu, aceea a unui trecut cu domni și domnițe, un timp al spiritualității și culturii autohtone, un ideal numai bun ca model de raportat față de timpul prezent. Peste sensibilitatea lui deschisă către un ideal blond al spiritualității pune un spațiu alternativ în care, și prin care, să se anihileze angoasa, plictisul, dezgustul sau opoziția față de real.

Mergând spre o teorie a pierderii, a melancoliei și toposului melancolic, prezentat ca o paradigmă ce ne oferă un model euristic pentru analiza literară, un model sau am putea-o numi o „poetică a pierderii și recuperării obiectului pierdut“ am remarcat validitatea opiniei din psihanaliză verificată și de G. Agamben în *Stanțe.*, conform căreia melancolia este mai ales acea capacitate de a face să pară pierdut un obiect pe care nu ți-l poți însuși, deschizând astfel calea către existența irealului și delimitând scena potrivită prin care eul poate să intre în relație cu sine însuși și să încerce acea apropiere pe care nici-o posesie nu ar putea-o egala și pe care nici o pierdere nu ar putea-o submina.

Asumându-și măștile pierderii, ale melancoliei naratorul câștigă controlul retoric asupra dezechilibrelor, asupra sentimentelor care ar putea deveni copleșitoare, iar obiectul căutat fie este prezentat într-o etapă a posesiei, fie în cea a pierderii în funcție de momentul specific scenariului specific mecanismului melancoliei. Făcând apel la imaginație și la capacitatea

de reflecție asupra unui obiect, experimentarea obiectului se face indirect, prin amintiri, și prin „uzuri și abuzuri ale memoriei“ dacă ar fi să folosim terminologia lui Paul Ricoeur din *Memoria, istoria, uitarea*. Remarcăm astfel fragmentările de la nivel psihologic, conștiința mereu trează care selectează orice urmă de dezechilibru și protejează de acel „mal du siècle“, ceea ce oferă nota modernă prozei lui Ștefan Petică: „Câteodată mi se pare că vălul cel de negură e înadins așezat deasupra, pentru ca trecutul să poată privi, fără a fi văzut, orașul plăcerilor stinse“ (Petică 246).

Negura cenușie, instabilitatea, fluidul cenușiu, noaptea devin „catalizatori“ pentru activarea intuiției și pentru trecerea spre ireal. Astfel, Petică adaugă realității o altă realitate, creează propriile peisaje, propriile lumini și umbre rezultând o lume intermediară, între vis și realitate. Peste imaginea Tecuciului din memorie, din memoria afectivă se suprapune o imagine nouă, din prezentul recent. Metafora care cuprinde această stare, suprapunerea emoțiilor generate de rememorarea trecutului și contemplarea prezentului este aceea a unui „cântec duios(...) ce plânge în note triste peste dezolarea de afară (Petică 250).

Lumina, albastrul, absolutul sunt reflexe imprimate undeva pe ceara sufletului, „amintire de demult, asociație inconștientă“ și reproduse cât mai profund, spontan, dar voit ca remedii. Manipularea imaginilor funcționează terapeutic, cerul albastru contrastează cu întunecimea și pustiul camerei. Cerul are albastrul romantic și absolutul acestuia, venind din imaginația celui care își cântă dorul, lipsa și neajunsurile. Anotimpul cald se îmbină cu imaginea senzualității, a tinereții potente și triumfătoare: „Soarele trebuie să fie triumfător ca un zeu tânăr“ (Idem), iar culorile sunt cele dintr-un tablou de Veronese. Visul trebuie zdrobit de realitatea timpului, de neajunsurile vremii, se cere prezența confuziei, a nevrozei, a nesiguranței care să genereze degradarea, moartea obiectului și aceea sihăstrie profund deprimantă, ca mai apoi să apară recuperarea luminii, a speranței, a obiectului dorit.

Planului de fundal, constituit prin elemente vizuale și auditive care să sugereze atmosfera difuză, cenușie, îi este subordonat un plan al prezenței umane care se află într-un acord perfect cu sensul ascuns după care se conturează elementele acestui univers. Depărtarea, vagul, imaterialitatea caracterizează siluetele umane, prezentate la limita dintre real și vis:

O vedenie trecu. Un fin profil blond se ivi de după trunchiurile copacilor bătrâni și înaintă încet, ca sub stăpânirea unui vis lăuntric, pe cărarea pe unde trecuse pustiirea vântului de toamnă. Un parfum suav și delicat ca o târzie aducere aminte flutură în aerul curat și vedenia pieri.(Petică 246)

Atât prezențele feminine, cât și cele masculine sunt caracterizate printr-un efect de imaterialitate, de viziune ideală. Singurul personaj al poemelor sale încă aude cântând „ în depărtare Cavalerul tristei figuri...” (Petică 312) .

Chiar și iubirea la care se face referire adesea este un sentiment simbol pentru „conjunctio”¹. Iubirea este cauză și efect, iubire obiectivă, o iubire lipsită de dorință personală, acel sentiment de întreg la cel mai înalt nivel, venit din profunzimile individului, însă iubirea cunoaște și plăcerile generate de simțuri și amețelala voluptății și entuziasmul experiențelor senzuale; chiar și în momentele de exacerbată senzualitate iubirea are totuși note transfiguratoare, e aceeași aspirație spre ideal :

iubirea mea era senzuală, e remușcarea neagră, dureroasă, iubirea mea fusese criminală, e lupta între ideal și întrupare, iubirea mea fusese un trist episod din goana după ideal. (Petică 257)

În *Cântec vechiu* noaptea este grea și sufocantă, omorând orice zgomot și aducând tăcerea. Concretul, materialul este dematerializat, se aude însă sunetul sunetul unei ploii, nu o ploaie reală, ci o ploaie muzicală, un cântec la pian, un cântec ce evocă, în plină noapte și în manieră simbolistă, „ soarele clar și fierbinte al sierelor spaniole“ (Idem) – luminează întreaga atmosferă. *Cântecul cel vechi* adus în prezentul narațiunii creează aceea atmosferă misterioasă, ideală, șterge pentru o clipă granițele temporale și face ca un trecut ideal, medieval să-și verse misterul într-un prezent banal și degradat. Muzica funcționează și ca o metaforă a reconcilierii spiritului cu natura, ori ca reuniunea dintre masculin și feminin. Visul/visarea la Petică este întotdeauna iluminat/(ă) din exterior către interior, de la obiectul acela la obiectul acesta, de la pierderea iubirii la posesia ei, de la iubirea celorlalți la iubirea sa : „ E lumină în aer, lumină multă și toate celea sclipesc, desfășoară o bogăție orbitoare de culori“ (Petică 258). Amintirea iubirii provoacă condensarea trăirilor, gradat, de la fericire până la lipsa fericirii.

Dacă ar fi să conturăm toposul melancoliei în viziune lui Ștefan Petică, am putea spune că acesta reușește ceea ce propunea G. Agamben și anume faptul că el prezintă o viziune integrată de eros și fantezie, adică aduce prin simbolic un nou mijloc de putere, un nou topos cultural. Toposul lui Petică are puterea de a face apel la echilibrarea aspectelor dintre masculin și feminin, între materie și spirit, el vede în mituri și arhetipuri, cu precădere în povestea *Frumoasa din pădurea adormită*, metafora timpului său, a nevoii urgente de reuniune dintre corp și suflet, rațional și instinct, materie și spirit,

¹ Coniunctio este termenul din alchimie care desemnează principiul uniunii a două substanțe opuse, diferite, a masculinului cu femininul, a materiei cu spiritul, din care rezultă un nou element.

gândire solară și simțire selenară. De aceea de multe ori „personajele“ sale sunt prinți, cavaleri, eroi solitari, simbol al unei conștiințe solare, în căutarea unui sens, unui răspuns asupra „Universului“, conștiință care în cele din urmă, apare incompletă și căutând reintegrarea cu aspectul său feminin, cu inconștientul.

Bacovia: un topos al materiei melancolice

Prin proza sa, Bacovia se depărtează de estetica poeziei simboliste, iar melancolia nu mai este o metodă de recuperare a unor conținuturi subiective care protejează, metodă de obținere a unor „obiecte dorite“ necesare stabilizării sinelui, ci devine chiar starea dominantă, ea se identifică și cu „obiectul“, cu starea finală dorită. Efectul va fi cel de golire, și nu de umplere sau stabilizare. Temele, motivele și fantasmemele specifice simbolismului apar și în proza bacoviană, însă nu mai au rolul iluzionării. De pildă, iubirea, căminul cald (prezente de altfel în poezia lui Bacovia) și care reprezentau pentru poetul damnat, asuprit de propria solitudine un ultim refugiu, devin în proză spațiile unei lupte interioare, o dramă uneori mai agonizantă, și chiar mai puternică decât toate celelalte drame care îl afectează pe narator. Deși din afară părea că liniștea și înțelegerea domnea în casa naratorului, de fapt acest cămin de familie ar fi putut fi cel mai zbuciumat de pe toată strada cu burghezie calmă, spunea naratorul, într-un fragment din *Cântec târziu* (Bacovia_b 106).

Cu toate că viziunea este sumbră, faptul că relațiile, iubirea, căsnicia nu mai sunt descrise în termenii unui ideal de neatins, ci sunt apropiate și concrete este mărturia cristalizării unei poetici, a existenței imediate. Scopul nu mai este iluzionarea, visarea și idealizarea specifice aceluși sentimentalism umanitarist întâlnit la Ștefan Petică. Bacovia, este mai aproape de timpurile moderne, tocmai pentru că are puterea să accepte drama existenței moderne și vrea să pătrundă mai concret în aceste aspecte dramatice, contopindu-le cu aspectele unei existențe universale. Pătrunderea în universal se face prin procedeul devitalizării, al curgerii, al unei melancolii universale pe care o aude, căci „materia plângând“ este cea care dictează substanța operei. Devitalizarea este procedeul universal al materiei, dar și cel care purifică ființa sau mai degrabă neființa bacoviană.

Scriitura lui este diferită de cea a simbolistilor, iar maniera prin care se proiectează afectiv eul poetic/subiectul, amintește de scrierea la care face referire Emil Cioran, în *Caiete 1. 1957–1965*:

Doar bolile ne dau oarece „profunzime“. Un ins sănătos, geniu să aibă și tot e, fatalmente, superficial. M-am înglodat în cuvinte, ca alții în afaceri. Când disperi cu-atâta ușurință, disperarea nu mai are valoare și nici sens (deși nu este mai puțin cumplită). Unii scriu cu ceea ce e

pur în ei, cu inocența; cât despre mine, nu pot să scriu decât cu deșeurile din mine. Scriu ca să mă purific. (Cioran 78–79)

Astfel, Bacovia este mai aproape de timpurile moderne ale sfârșitului umanității, el nu mai crede în umanismul liberal, în care ființa avea o conștiință autonomă și un sens, ci trăiește mai degrabă după noua psihologie modernă promovată de Sigmund Freud sau după filozofia lui Theodor W. Adorno și Gilles Lipovetsky, care vizau subiectul vorbitor instabil, nevrotic, dominant de instinct, de pulsuni și trăiri incontroleabile. Premisa ideatică nihilistă îl face să caute o nouă poetică, a obiectului concret, golit de ideal. Se îndreaptă spre o nouă estetică ilustrată prin metaforele recurente ale dizolvării și melancolizării, ale ruperii și despletirii. Este o poetică mai puțin idealizantă și mai adaptată prezentului. Prezentul este cel care expune realitatea dezolantă a dizolvării continue. Și poate că a preluat câteva teme și cadre simboliste precum parcul pustiu, peisajul autumnal, castelul, domnița inaccesibilă etc., dar toate acestea le-a evocat cu un scop diferit, negându-le natura protectoare prin repetiție și supralicitare.

Dacă tendința naratorului din opera lui Petică era de a visa cât mai mult prin raportarea la Celălalt, la Bacovia această tendință este negată prin reducerea radicală și sistematică a multiplelor imagini ale Lumii la câteva obsesive, în care individul își duce existența chinuită. Lumea este dezumanizată, totul este rigid, palid, sumbru, întunecat, uneori grotesc. Nu există tendințe de idealizare și nici dorința moralizatoare. Bacovia nu este atras nici de agitație, de freamățul mulțimii, el nu este acel „flâneur” cum era Charles Baudelaire, nu îl interesează urmărirea vieții cotidiene în sensul observatorului modern al comunității, moralizator și estetic. Chiar dacă explorează lumea, nu mai există comparație, ori vreo dorință de raportare la lume. El se simte străin chiar și de sine însuși și de aceea caută mai degrabă medii deschise în care să se privească și să se înțeleagă. Reflectarea aceasta se face prin involuție, dinspre conștient spre inconștient, de la ființă la materie; această involuție este însă dorită, căci prin contopirea în materie, suflul poetic este mai aproape de natura inconștientă a limbajului.

Exilul ființei bacoviene rezonază în exilul universului, printr-un ecou al tuturor pulsuniilor și sentimentelor nevrotice, într-un glas al materiei. Ființa se rezumă la un limbaj ininteligibil, exceptând rarele momente de cuprindere, de integrare metaforică. Deoarece priceperea frânturilor venite din inconștient se realizează doar fugitiv și scapă actualizării, astfel și limbajul poetic are o natură repetitivă și se bazează pe principii inconștiente. Aceleași metafore, aceleași simboluri sunt reluate la nesfârșit: viața este privită ca o curgere continuă spre moarte, al cărei sens nu-l poate pricepe eul bacovian. Ființa bacoviană amintește de ipostaza copilului în „stadiul oglinzii” din lucrarea *Écrits* a lui Lacan, el este un individ instabil pe un

teritoriu al apelor, al instabilității, când mic și nesigur își privește imaginea în oglindă, imaginea unui mort în cazul de față, și cu nesiguranță și ironie cere confirmarea Celuilalt. Această stare de dubitație, de angoasă existențială îl face să solicite un continuu răspuns de la cel cu care mai comunică, de obicei femeia, iubita, soția, răspuns ce se reduce fie la o privire împărtășită, fie la o tăcere ce generează o agonie și mai mare.

Aceste reflectări, „identificări“ continue (cum le vedea Lacan), au chiar scopul fragilizării ego-ului, dorindu-se pierderea stabilității. Dacă la Petică, vorbeam despre o reverie ce treptat lua calea melancoliei, care își arăta limita dialectică prin intermediul impulsului erotic de transgresiune, care făcea din simpla intenție de reverie, contemplare, o dorință de apropiere, de „a îmbrățișa“ obiectul vizat, la Bacovia întreaga viziune stă sub semnul căderii sentimentului, a ființei, așa că unitatea cuplului dispăre, nu mai este nimic de îmbrățișat, imaginat.

Creația se naște din anorganic, materie, din neant transformat și tot la ele se dorește a se ajunge prin scris. Suferința este eternizată, de aceea este asociată pe rând materiei și tuturor personajelor ce se înșiră pe scena socială, și mai ales, această suferință o preia iubita nebună, ofelizată, cu părul despletit în apele neantului. Are loc o continuă privire din afară a „obiectului“, ce se manifestă sub forma privitului masculin voieristic, dar treptat viziunea sugerează identificarea cu obiectul privit, care de obicei e la feminin. Obiectul privit acaparează cu lacrimile sale, cu plânsul continuu, cu ploaia, cu negarea vieții, cu prăbușirea și suicidul.

Cadrul acesta dizolvant, feminin, proiectat de o conștiință la masculin, l-am regăsit în poezii, dar îl avem și în proză, în *Bucăți de noapte*. Există în aceste texte o necesitate de a chema, asemeni Ofeliei, apele în care subiectul să-și despletească părul, părul care, așa cum remarca Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului*, este strâns legat de arhetipul legăturilor, este „semn microcosmic al undei și tehnologic firul natural servind la alcătuirea primelor legături“ (Durand 101). Astfel, curgerea și despletirea la care reflectă subiectul, pot fi echivalate cu dorința refacerii unor legături cu starea primordială, cu instinctul natural al tuturor formelor de viață de a se întoarce la anorganic, la mineral. Totodată actul curgerii poate însemna pierderea conștiinței de sine, a autonomiei subiectului, act ce rămâne idealul bacovian, visul său.

Cum visul apare rar, conștiința bacoviană este într-o unduire continuă, făptura sa este prinsă sub mrejele timpului oprit pe loc, care goleşte spațiul atât exterior, cât și interior. De aceea vorbim despre aceeași oră a dimineții sau a serii, aceleași ploi, aceleași ninsori care cad peste același oraș pustiu, aceleași nuanțe gri colorează fundalul poeziei. Spațiul, toposul dorit rămâne cel prezent, nu prea mai este nimic de substituit. De fapt, ceea ce se dorește a fi substituit prin imaginație este golul, neființa, moartea.

Evenimentul, starea fundamentală, generatoare de acțiune, de visare lipsește. Viitorul este o utopie, singura certitudine a acestei lumi este materialitatea ei presantă, imobilizantă, impregnată de spectrul morții.

După ce a apelat la toate strategiile necesare destabilizării sinelui și a ajuns la o golire de substanță a întregii lumi fenomenologice, singura substanță rămasă este cea a timpului, marcat printr-o durată imensă ce se transpune, în scriitură, ca un ritm rupt, fărâmițat, un timp care dictează ritmul aproape într-o manieră carnală, căci timpul e singura substanță care mai circulă prin vene. Începând cu *Stanțe burgheze* și *Divagări utile* se citește mai bine o criză a scrisului, apare acea osteneala generală, apar liniile de pauză, punctele de suspensie, toate completate printr-o dorință de tăcere. Trimiterile, analogiile cu procesul de creație sunt tot mai dese, și se rezumă la o moarte a subiectului și totodată această moarte marchează un gol referențial, se ajunge la o limită a reprezentării care generează moartea textului. Dar pentru că moartea este practic imposibil de surprins în totalitatea ei printr-o experiență trăită de individ, poate fi redată cel mai bine printr-un semnificant conturat în câmpul lexical al lipsei, al golirii de substanță, definit într-un registru semantic infinit, un semnificant ce poate fi probat doar prin negativitate. De aceea, în opera bacoviană moartea devine metafora „par excellence”, ca să folosim cuvintele lui Michel Deguy din *Figuration. Poèmes-propositions-études* (Deguy 123), și este corelată cu toate posibilitățile și imposibilitățile reprezentării, este asociată, cum am observat în texte, cu toate aspectele umane ce scapă reprezentării, acele aspecte care cel mai adesea apar sub forma femininului și proiectează un loc al neființei, al căderii în tăcere.

Bibliografie

Surse primare

Bacovia, George^a. *Poezii*. București: Minerva, 1980.

Bacovia, George^b. *Proză*. București: Minerva, 1980.

Petică, Ștefan. *Opere*. Ediție îngrijită de N. Davidescu. București: Fundația pentru literatură și artă Regele „Carol II”, 1988.

Surse secundare

Agamben, Giorgio. *Stanțe. Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*. Trad. Anamaria Gebăilă. București: Humanitas, 2015.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Shandon Press, 2016, <https://ro.everand.com/book/325917509/%C5%92uvres-Completes-De-Charles-Baudelaire>.

Cioran, Emil. *Caiete I. 1957–1965*. Cuvânt-înainte de Simone Boué. Trad. Emanoil Marcu și Vlad Russo. Ediția a II-a, București: Humanitas, 2016.

- Deguy, Michel. *Figuration. Poèmes–propositions–études*. Paris: Gallimard, 1969.
- Demetrescu, Traian. *Nuvele și poezii*. București: Minerva, 1916.
- Durand, Gilbert. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Trad. Marcel Aderca. București: Univers Enciclopedic, 1998.
- Fechner, Gustav Theodor. *Elements of Psychophysics. Volume 1 / Gustav Fechner*. Trad. Helmut E. Adler. Editat de David H. Howes, Edwin G. Boring. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1966.
- Freud Sigmund^a. *Opere esențiale. Vol. 3: Psihologia inconștientului*. Trad. Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu. București: Trei, 2009.
- Freud, Sigmund^b. *The Ego and the Id*. London: Hogarth Press, 1950.
- Freud, Sigmund^c. *Civilization and its discontent*. Trad. David McLintock. London: Penguin UK, 2004.
- Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*. Trad. Éliane Kaufholz. Paris: Gallimard, 1974.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.
- Ricoeur, Paul. *Memoria, istoria, uitarea*. Trad. Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik. Timișoara: Amacord, 2001.
- Robidoux, Réjean. *Le traité du Narcisse (Théorie du symbole) d' André Gide*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978.