

RĂZVAN VENTURA

***Textul ca mască -
Corbul de Edgar Allan Poe și o filozofie a compoziției***

The Text as a Mask: The Raven by Edgar Allan Poe and a Philosophy of Composition

Keywords: mask, honesty, hazard, arbitrary.

Abstract: Textual logic implies a sequence of concealment and revelation, as shown in the description of the poem composition process, included in Edgar Allan Poe's text *The Philosophy of Composition*, the demonstration displaying, with honesty, all the "masks" of the writer. Denying the interference of hazard, Poe reveals the exact extent to which hazard lies at the origin of the creative approach, the arbitrariness of his options being dissimulated behind an alleged premeditation; in fact, the artistic prejudices prevail over any calculation. Most of the criteria invoked by Poe are statistical, the writer claiming his recourse to universal means. In fact, many of his theses can be suspected of arbitrariness and even of irony and the exaggerated contrasts enhancement betrays a naive poetics. Sketching a complete equation of the creation and the creator, Poe's text lays the basis for a system of roles around the poem – masks having a precise function, displayed on three levels; the construction of the article itself could be illustrated by the presence of three other masks that contain each other. Although Poe was often accused of insincerity, rarely has any writer presented more explicitly "the masks" assumed throughout the text.

Orice logică textuală este în egală măsură una a ascunderii și una a revelării. Printr-un text care vorbește despre un alt text, este scoasă la iveală o interpretare, dar, totodată, sunt oculțate altele. Cu atât mai evidentă este această oculțare în cazul în care încercarea de interpretare aparține chiar autorului textului literar.

Rareori un poet își va fi deschis cu atâta sinceritate și...premeditare ușile laboratorului de creație precum Edgar Allan Poe în *Filozofia compoziției*. Suspectat de impostură „critică”, poetul american pare a fi (re)construit pas cu pas procesul compunerii unui poem, scopul declarat fiind cel de a ilustra „ un caz rar” – „un autor care să fie în stare să refacă, pas cu pas, drumul pe care a ajuns la un anume rezultat”. Astfel, poetul ar dori să demonstreze că „ niciun moment din compunerea lui [poemului – n.n.] nu poate fi pus pe seama unui accident sau unei intuiții, că lucrarea a înaintat, pas cu pas, spre forma definitivă, cu precizia și cu consecvența rigidă a unei probleme de matematică”.

Printr-un astfel de demers, Poe ar reuni practic cei doi poli ai operei literare, așa cum au fost definiți de Iser pe urmele lui Ingarden : polul artistic – textul creat de autor, cel estetic – concretizarea realizată de cititor¹. Totuși, în pofida caracterului inedit al încercării lui Poe, *Filozofia compoziției* reprezintă asumarea până la capăt a unui demers mult râvnit de către orice creator : desăvârșirea textului ca „rostire actuală”, întrucât „a citi înseamnă a asocia discursului textului un

¹ Wolfgang Iser, *Actul lecturii*, trad. de Romanița Constantinescu, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 82.

discurs nou”¹ – chiar dacă, evident, articolul lui Poe se dorește a reprezenta *explicitarea* unui discurs implicit.

În fapt, dincolo de o demonstrație riguroasă, textul lui Poe reprezintă o asumare pe deplin onestă a ipostazelor (*măștilor*) pe care un creator și le revendică. Nu argumentația în sine merită această marcă a onestității, cât „măștile” etalate de Poe în demonstrație. Conținutul articolului lui Poe este în general prea cunoscut pentru a insista asupra lui : poetul american descrie în detaliu procesul compoziției unui poem fără a omite, după cum pretinde el, nicio etapă : fixarea limitei – de aproximativ 100 de versuri (poemul are 108) ; alegerea domeniului (frumusețea), a tonului (melancolia), a refrenului și a corbului pentru a-l rosti ; teoria că moartea unei femei frumoase este cel mai poetic subiect ; combinarea celor două idei, astfel încât întrebărilor puse de îndrăgostit corbul să le răspundă prin „Nevermore” ; alegerea versificației și fixarea cadrului.

Premisa de la care pornește Poe este deci aceea a calculului absolut, a surghiunirii hazardului din cetatea Poeziei. Chiar dacă seducătoarea teorie a ajuns să farmece și un spirit precum cel al lui Mallarmé, care a apreciat în mod deosebit această idee, teoreticienii literari admit că paginile lui Poe reprezintă o abilită mistificare, de altfel destul de ușor de răsturnat : „Evident, ordinea exactă a calculelor lui Poe nu poate fi luată în serios. Deducția pas cu pas reprezintă o demonstrație (dacă nu o farsă) *a posteriori*, cu totul improbabilă din punct de vedere psihologic în trecerea ei rapidă de la temă la metru și înapoi, și infirmată de faptul că Poe a scris cincisprezece versiuni diferite ale poemului. Dar nu încapă îndoială că ideea de bază este emisă cu toată seriozitatea, oricât de mult voia Poe să-și șocheze cititorii, zdruncinând naiva lor credință în inspirație.”² Aceasta este deci o primă mască – aceea a raționalității care acoperă hazardul creației.

Ce este altceva *Filozofia compoziției* decât încă o mască pusă pe fața scriitorului ? Este de mult timp evident că orice scriitor furnizează prin ceea ce scrie o „versiune îmbunătățită a *sinelui propriu*”³; această „mască” este unanim acceptată de scriitor și de public. Poe nu numai că nu renunță la obișnuita mască a scriitorului, ci, pretinzând că și-o dă jos (lăsând publicul „să arunce o privire în culise să zărească cum se înfiripă gândirea (...) rudimentară, în continuă schimbare...”), și-o apasă mai tare pe față, imprimându-i trăsăturile propriului chip, până la confuzie. De altfel, afirmând că acest text va demonstra că „niciun moment din compunerea lui [a poemului – n.n.] nu poate fi pus pe seama unui accident sau unei intuiții”, Poe ajunge să ilustreze exact contrariul – *măsura în care arbitrarul joacă un rol în scrierea poemului*. Dacă tema poemului este fixată oarecum axiomatic (Frumusețea), alegerea tonului acesteia este atribuit experienței, fiind

¹ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Seuil, 1986, trad. de Vasile Tonoiu, *Eseuri de hermeneutică*, București, Humanitas, 1995, p. 125.

² René Wellek, *A History of modern Criticism : 1750-1950*, New Haven and London, Yale University Press, 1965, trad. de Rodica Tiniș, *Istoria criticii literare moderne*, București, Univers, 1976, vol. 3, p. 188.

³ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961, trad. de Alina Clej și Ștefan Stoescu, *Retorica romanului*, București, Univers, 1976, p. 105.

astfel puse în joc două poziții. Este clar că experiența poate fi dedusă oarecum „matematic”, „științific” – așa cum pretinde Poe că procedează. Călinescu observa că „există un număr limitat de atitudini de felurite intensități cărora un poet adevărat nu li se poate sustrage”¹, dată fiind limitarea numărului de structuri creatoare care-l determină pe critic să încerce să găsească o serie de constante structurale. Întregul său studiu despre *Universul poeziei* este fundamentat pe astfel de constante, care-și găsesc unitatea în poezia însăși. În sine, experiența provine dintr-o repetare nepremeditată, ceea ce înseamnă că locul calculului îl ia de fapt inconștientul, pe care Tudor Vianu îl descoperea în spatele acelor „sute și mii de experiențe pe care artistul nu le-a căutat, pe care le-a receptat fără să-și dea seama imediat ce pot deveni pentru el...”². Cu alte cuvinte, chiar dacă poate fi întrucâtva afirmată, experiența este cu greu conștientizată, neputând fi cuantificată și nici măcar universalizată, așa cum pretinde Poe. Scriitorul a fost conștient de lipsa sa de onestitate – fapt evident din modul în care tratează problema. Pare ciudat faptul că Poe consacră treizeci și ceva de rânduri platitudinii că frumusețea este domeniul legitim al poeziei și expediază în doar câteva rânduri alegerea tonului, a cărui justificare este strict personală.

Același „calcul” se află în spatele opțiunii pentru *refren* – care este ales în virtutea faptului că reprezintă cel mai universal efect artistic; Poe alege în fapt „chiar primul cuvânt care mi-a venit în minte” (întrucât recunoaște că „ar fi fost absolut imposibil să evit cuvântul *Nevermore*”, este clar că nici nu se gândise vreo clipă la altul, deci calculul este din nou lăsat la o parte!). Refrenul poemului pare mai curând rod al inspirației decât al premeditării artistice; mimarea calculului nu are numai rol demonstrativ, ci și pe cel de a conferi prestigiu posturii asumate.

Masca premeditării artistice creionează deci în cazul textului lui Poe un lung șir de explicații. Așa-zisele opțiuni ale lui Poe nu sunt însă dictate de calcul, ci mai curând de *prejudecăți artistice* – adjectivele „firesc” (moartea este „firesc” subiectul cel mai trist) și „evident” (este evident că moartea trebuie asociată frumuseții) întrebuițate de artist trimitând la prejudecata publică. Așa se explică alegerea corbului pentru a ilustra tonul melancolic și faptul că tema îndrăgostitului care-și plânge iubita moartă este considerată cea mai poetică. Circumscrierea spațiului ține de ceea ce Vianu definea drept un moment constitutiv al operei de artă – *izolarea*, întrucât opera de artă trebuie izolată de restul realității (interesant este faptul că Poe pare a gândi aici mai curând din punct de vedere „pictural”, vorbind despre „forța cadrului unui tablou” obținut prin această delimitare strictă a spațiului)³. În opțiunile sale, Poe face însă mereu trimitere la criteriile pseudo-statistice (prin efecte universale el înțelege în realitate efectele cel mai des întâlnite), plecând probabil de la premisa pe care o luase în considerare și Călinescu atunci când observase că „numărul de organizări fructuoase oferit de natura spiritului creator este limitat”⁴, și încearcă să determine un factor constant al

¹ George Călinescu, *Curs de poezie în Universul poeziei*, București, Minerva, 1971, p. 68.

² Tudor Vianu, *Estetica*, București, ELU, 1968, p. 254.

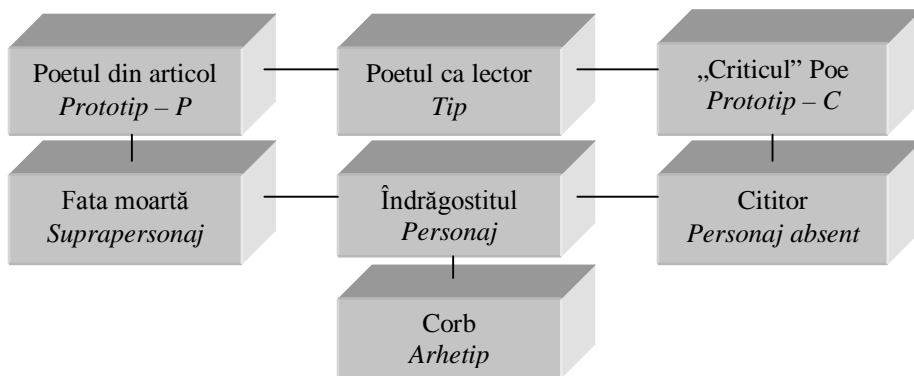
³ *Idem*, pp. 93-98

⁴ George Călinescu, *op. cit.*, p. 69.

poeziei. Paradoxal, deși pozează într-un adept al încifrării, Poe are grijă în permanență să facă cu ochiul din spatele măștii, apelând (sau pretinzând că apelează) la mijloace universale.

În ansamblu, chiar dacă textul pare a avea o logică seducătoare, *tezele sale luate separat se dovedesc a fi cu totul arbitrare*. Alegerea *refrenului* ca procedeu are la bază (nu fără o tentă de auto-ironie !) tot criteriul statistice, chiar dacă Poe încearcă să-l lege ideatic de un sentiment al plăcerii. Poate fi suspectată de ironie și teza potrivit căreia refrenul *Nevermore* ar fi fost ales pe baza alăturării sunetelor *o* și *r*, mai ales că, în fapt, acesta este mai curând rod al inspirației decât al selecției (cum am spus, Poe se mulțumește cu...primul cuvânt care-i vine în minte !). De altfel, Poe pare a-și asuma naivitatea demersului prin efecte (auto)ironice, jucând tot timpul pe cartea absolutei raționalități, dar mai ales a contrastului (efectul cel mai ușor de observat) : frumusețe – moarte, noaptea cu ploaie și vânt – securitatea oferită de cadrul domestic, penajul negru al păsării și bustul de marmură pe care se așează, alternarea tonului fantastic cu cel sobru. Contrastul reprezintă un efect stilistic destul de naiv pe care Poe încearcă să-l raționalizeze excesiv. Mai mult, Poe nu pare a sesiza cea mai profundă contradicție în argumentarea sa : deși tot timpul clamează preocuparea sa pentru originalitate, el admite că dorește o apreciere *universală*, ceea ce-l determină să aleagă efectul poetic cel mai comun (refrenul – chiar dacă pretinde că încearcă o varietate a acestuia) sau cel mai trist subiect în concepția universală (moartea). Jocul perpetuu cu măștile ne poate face să ne întrebăm dacă faptul de a da jos orice mască a premeditării, jucând rolul absolutei (și naivei) sincerități, nu constituie cea mai sofisticată mască adoptată de poet în acest text. Este posibil ca în spatele cuvintelor lui Poe să nu se afle absoluta candoare care-l determină să atribuie unicitatea unor efecte pe cât se poate de comune.

Însă textul nu numai că „maschează” spontaneitatea gestului creator printr-o aparentă raționalizare, ci *trasează o ecuație completă a creației și a creatorului operei*. Dacă *Filozofia compoziției* constituie narațiunea unui proces de creație, atunci avem de-a face în acest cadru cu un narator dramatizat prin intermediul căruia Poe construiește un sistem de roluri. Precum în cazul unei piese de teatru, „măștile” intră pe rând în scenă : mai întâi *poetul și cititorul*, apoi rolurile pe care primul și le arogă prin natura textului – *poetul ca lector și exegetul*, în cele din urmă – *corbul, fata frumoasă și îndrăgostitul*. Schematic, acest sistem de „măști” ar putea fi transpus astfel:



Primul nivel al măștilor este cel din *poem*, care cuprinde două categorii:

– pe de o parte, sunt înglobați *personajul* (îndrăgostitul), *suprapersonajul* (fata frumoasă – mai puțin un personaj în sine, cât o realitate cu funcție simbolică) și *arhetipul* (imagine recurentă, cu rol organizator; corbul este un personaj fără psihologie proprie, dar care face tranziția dintre planuri; nu este lipsit de interes faptul că această pasăre are tradițional un rol psihopomp);

– acestora li se adaugă *cititorul*, care este absent, neîndoios, dar constituie pretextul articolului.

Al doilea nivel este cel al *pactului de lectură*, implicând prezența altor două măști, de data aceasta cu funcție *prototipică*, întrucât ambele constituie un model exemplar, construit în jurul „spațiilor albe”, pe care orice text le prevede spre a-i permite destinatarului să introducă plusvaloarea de sens absolut indispensabilă funcționării lui și a-i lăsa acestuia din urmă inițiativa interpretării, care să-l ajute să funcționeze¹. Textul în sine al *Corbului* nu ne spune, evident, care este rațiunea alegerii celor trei personaje de la primul nivel și nici cum ar trebui citit poemul ca atare, exact aceste goluri fiind umplute de *Filozofia compoziției*. Cu ajutorul acestui nivel, Poe „închide” cercul; „masca” lectorului se adaugă celor ale personajelor și de la nivelul *textului* se trece la cel al *lecturii*. Lectura lui Poe consacră măștile personajelor, dar prin intermediul altor două măști, care sunt reunite în textul *Filozofiei compoziției*. În fapt, textul lui Poe ilustrează ceea ce Hofstadter numește o *heterarhie* – structură cu mai multe niveluri în care nu există cel mai înalt nivel². Evident, nivelul *poetului ca lector* este acela al unei „ignoranțe” care însă, cum bine a remarcat Bousoño³, nu este neapărat mimată, întrucât recitirea presupune situarea într-o lume de „neștiință fictivă”. Suprapunerea acestor niveluri este afirmată în paralel cu fenomenul suprapunerii mai multor măști, de data aceasta însă în condițiile unei absolute egalități:

– prima ar fi cea a *teoreticianului literar*, bazată pe un demers structuralist, întrucât Poe încearcă să găsească semnificația diferitelor celule ale sistemului în virtutea relațiilor existente între ele: dimensiunile, efectul, estetica receptării, tehnica generală a poemului și cadrul;

– a doua aparține *tehnicianului*, așa-zisului „scriitor pur”, care aplică pur și simplu anumite procedee tehnice (stabilirea lungimii, a tonalității, a cadrului, a efectului artistic, a versificației), prin a căror combinare creează poemul; paradoxal, deși este cea mai cunoscută ipostază (orice artist adoptând-o în mod necesar), în acest caz ea este cea mai puțin convingătoare, întrucât Poe nu merge până la capăt în ceea ce privește vreuna din măști, ceea ce – pe bună dreptate – sporește neîncrederea receptorului, așa cum observă malițios și Croce: „Dar ceea ce trebuie considerat imposibil este faptul că o poezie s-ar naște în urma unei serii de calcule

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, S.p.A., 1979, trad. de Marina Spalas, București, Univers, 1991, pp. 82-83.

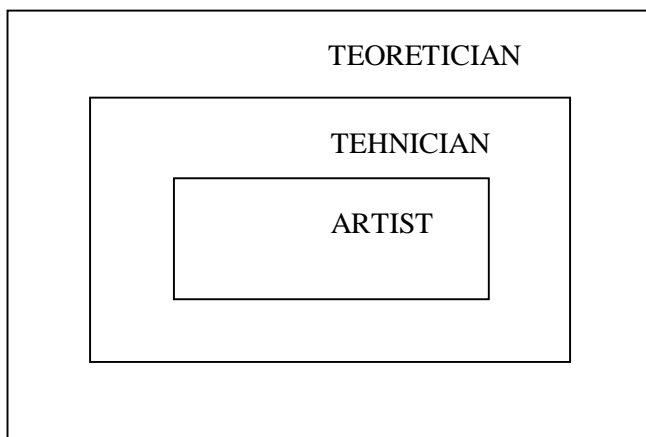
² Vezi Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, 1987, trad. de Dan H. Popescu, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Polirom, 1991, pp. 82-83.

³ Carlos Bousoño, *Teoria de la expresion poetica*, Gredos, 1970, trad. de Ileana Georgescu, *Teoria expresiei poetice*, București, Univers, 1975, p. 351.

și opțiuni, așa cum povestește Poe că *i s-a întâmplat* (s.n. – RV) când a scris poemul *Corbul*.¹; cea mai corectă poziție pare cea a lui Tudor Vianu care considera acest articol ilustrarea unui „proces creator trunchiat, redus la singura fază a execuției raționale.”²;

– a treia este cea a *artistului*, care, vrea să sugereze Poe, adaugă *inefabilul* („curentul de sensuri subterane”, cum îl denumește el) „ingredientelor” amestecate rațional în creuzetul creației; aceasta ar explica și sfârșitul atât de brusc al articolului, Poe părând a realiza că, practic, doar „ceea ce se petrece în limitele credibilului, în limitele realului” poate fi narat.

Întrucât, cum am observat, structura ierarhică a articolului lui Poe nu ar avea vreo relevanță, mai curând în acest caz măștile textului său se conțin una pe alta :



În concluzie, deși a fost atât de des acuzat de nesinceritate pentru acest articol, putem spune că rareori un scriitor și-a prezentat mai explicit „măștile” pe care și le-a asumat de-a lungul unui text. Deși articolul se dorește a fi o *filozofie a compoziției*, el reprezintă mai curând un joc de tip „mise en abîme” a măștilor creatorului, prezentat în spiritul unei absolute onestități, tocmai deoarece el prezintă *realitatea măștii*.

BIBLIOGRAFIE:

- Poe, Edgar Allan, *Filosofia compoziției*, în *Principiul poetic*, trad. de Mira Stănculescu, București, Univers, 1971, pp. 33-50.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961, trad. de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, *Retorica romanului*, București, Univers, 1976.
- Bousoño, Carlos, *Teoria de la expresion poetica*, Gredos, 1970, trad. de Ileana Georgescu, *Teoria expresiei poetice*, București, Univers, 1975.
- Călinescu, George, *Universul poeziei*, București, Minerva, 1971.

¹ Benedetto Croce, *La Poesia*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1963, trad. de Șerban Stati, *Poezia*, București, Univers, 1972, p. 368.

² Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 266.

- Croce, Benedetto, *La Poesia*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1963, trad. de Șerban Stati, *Poezia*, București, Univers, 1972.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, S.p.A., Milano, 1979, trad. de Marina Spalas, București, Univers, 1991.
- Iser, Wolfgang, *Actul lecturii*, trad. de Romanița Constantinescu, Pitești, Paralela 45, 2006.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, 1987, trad. de Dan H. Popescu, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Polirom, 1991.
- Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Seuil, 1986, *mén*, trad. de Vasile Tonoiu, *Eseuri de hermeneutică*, București, Humanitas, 1995.
- Vianu, Tudor, *Estetica*, București, ELU, 1968.
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism : 1750-1950*, New Haven and London,, Yale University Press, 1965, trad. de Rodica Tiniș, *Istoria criticii literare moderne*, București, Univers, 1976, 4 vol.