Reprezentări ale figurii paterne în poemele lui Claudiu Komartin, Dmitri Miticov, Diana Geacăr

Daniela Andreea PETCU

Universitatea din București, Facultatea de Litere
University of Bucharest, Faculty of Letters
Personal e-mail: danapetcu718@gmail.com

Paternal figure's images in Claudiu Komartin, Dmitri Miticov and Diana Geacăr's poems

A spectre of authority, an embodiment of the violence or a spirit whose evanescence leads to irrecoverable traumas, the father's figure appears frequently enough in Romanian contemporary poetry. Komartin brings his 'old man' on the scene, inside a vortex of vibrant images, while Miticov locates his father's figure outside the text, as a beholder of the show who is also observed. In other words, Miticov's poetic discourse flows on the background of his father's dissapearance, while Komartin's poetry is happening 'right here, right now'. Diana Geacăr's oscillation between a child's hypostasis and an adult's one generates an apparently impersonal tone which is trying to absorbe the authority's characteristics. All in all, this essay analyzes certain discourses built around the father's figure, in order to observe if there exists a current mechanism of the autobiographic poem functioning as a performance.

Keywords: contemporary Romanian poetry, performance, authority, paternal figure, beholder, actor.

În cadrul volumelor de poezie publicate în ultimele două decenii, lirica (auto)biografistă a reprezentat un segment foarte activ. În ceea ce privește cadrul general, încă din 2009 (și chiar mai devreme, dar nu într-o formă atât de bine conturată), s-a vorbit despre caracterul eterogen al formulelor literare contemporane. În „bilanțul douămiismului" din *Vatra,* Paul Cernat nota faptul că „douămiismul e un termen-umbrelă aplicat unei realități literare eterogene, care nu se lasă unificată decât într-o anumită zonă a poeziei [...]"[1]. Probabil că nu întâmplător pe acest fond divers, al unui amestec al formulelor, se naște tendința textului literar contemporan de a funcționa asemenea unui spectacol.

Se remarcă, în același număr al publicației *Vatra,* evoluția în acest sens a poeziei; caracterul de „societate a spectacolului" modifică percepția scriitorilor atât



Sursă foto: https://radioromaniacultural.ro/azi-la-radio-romania-cultural-texte-si-pretexte-invitat-criticul-si-istoricul-literar-paul-cernat/

asupra realității exterioare, cât mai ales asupra celei interioare[2]. Al. Cistelecan[3] și Florina Pîrjol[4] analizează de asemenea această tendință care, pusă în relație cu lirica autobiografistă, dezvăluie un șir întreg de discursuri-spectacol care au ca reper raportarea instanței poetice la figura paternă. Prin urmare devine legitimă analiza unor discursuri poetice diferite, centrate în jurul figurii tatălui, cu scopul investigării existenței unei formule comune: funcționarea poemului autobiografist ca spectacol. Mai mult decât o nevoie de reprezentare sau necesitatea unui privitor care să certifice, într-o anumită măsură, existența prin discursul rostit, caracterul de spectacol poate impune textului și rolul de produs. Astfel s-ar putea verifica existența unei relații sinonimice între „era spectacolului" amintită în publicația deja menționată și era producției, așa cum o descriu Deleuze și Guattari în „Anti-Oedip".

Ciclul „Poemele cu tătuca" al lui Claudiu Komartin își construiește aproape de fiecare dată un spectator, un privitor. Acesta poate fi cititorul („Întocmai, domnișoară:/ tătuca e doar o carcasă de celule în descompunere"[5]), figura unui prieten din copilărie („Vitalie, Vitalie, ce-ți păsa ție/ că inima mea se răcea încetul cu-ncetul"[6]), sau figura paternă („Ce nevoie ai tu de umilință, te-ntrebi, tu care/ ai fost întotdeauna așa de brutal, de puternic?"[7]), cea din urmă fiind prezentă cel mai des. Pe lângă acestea, se conturează profilul unui grup de spectatori străini, a căror individualitate nu o putem distinge, dar a căror prezență se dovedește a fi imperios necesară: „Tata mă lovește cu mâna lui păroasă și aspră/ și cade pe pat gemând iar: o, voi de acolo, care ne priviți/ printr-un geam murdar și vă hliziți, dacă ați ști..."[8]. Necesitatea prezenței unei instanțe exterioare, detașată de tumultul imaginilor percutante, dar unită cu instanța poetică printr-o legătură ombilicală invizibilă, rezidă chiar și din tonul defensiv al versurilor. Celor de afară li se reproșează că „stau și se hlizesc", dar presupusa lor atitudine batjocoritoare devine unul dintre motoarele care alimentează furia și dorința de răzbunare, reușind chiar să o transforme. Geamul murdar prin care ei privesc „spectacolul" funcționează ca suprafață în care furia ricoșează, întorcându-se ca disperare, ca aparentă resemnare („Nimic, nimic nu l-ar mai putea salva"). De fapt, presupusa resemnare este un artificiu, o punte de legătură între două priviri, cea a străinilor din exterior și cea a tatălui, a străinului dinăuntru (cel care abia acum începe să se înstrăineze):

> Stau și-l privesc într-o doară
> cum mă privește și se vede pe sine –
> ar da orice să mai aibă puțină viață într-însul
> cât să-mi zdrobească țeasta cu pumnul lui mare și greu.[9]

Mai precis, înstrăinarea, aici, pornește de la dorința de răzbunare, dar se transformă în încercare de negare; din figura tatălui a rămas doar privirea care încearcă să-l distrugă, să-l anuleze. Se observă prin aceasta rolul activ al privirii, căci prin ea se poate certifica ori se poate infirma existența, după cum afirmă și Octavian Soviany: „[...] în universul acestei poezii spectaculoase și histrionice privirea e semnul suprem al existenței, ea supraviețuiește tuturor celorlalte funcții fiziologice, iar a nu fi privit echivalează aici cu a fi mort [...]"[10].

Universul care depinde de privire nu poate fi decât un univers al reprezentării, al spectacolului. Acolo unde figura tatălui nu se mai reactualizează ca întrupare a violenței, întrucât forța îi este anihilată de suferința bolii, funcția privirii este preluată de către obiectele din jur. Întocmai ca într-o piesă de teatru în care, după principiul cehovian, dacă pușca este introdusă în scenă în primul act va trebui să tragă până la final, în textul lui Komartin obiectul reușește să preia atât rolul de privitor (spectator), cât și pe acela de actor (mai exact, obiectul absoarbe ființa tatălui, printr-un mecanism metonimic):

> Aerul e bâhlit de atâta suferință
> și de la bocancii tăi vechi lăsați pe pervaz. [...]
> Iubesc pielea lor roasă, șireturile rupte
> și tălpile ferfenițe
> pentru că sunt o parte din tine [...]
> Tu ești bocancii tăi ponosiți care
> acum nu mai pot face nimănui vreun rău.[11]

Instanța poetică reușește să găsească (sau să creeze) spectatorul în interiorul discursului, având, deci, disponibilitatea construirii unui performance la fel de autentic și atunci când se raportează la figura paternă, dar și atunci când aceea trece în plan secundar și se sondează alte căi de a avea acces către ea. Cu alte cuvinte, discursului poetic i se imprimă aceeași direcțe indiferent dacă se raportează la privirea tatălui, la chipul mătușii Polina, sau la prezența unor obiecte precum bocancii tatălui. Acest gen de flexibilitate poate constitui o altă caracteristică a discursului-spectacol.

Privirea (ca instanță, ca spectator), disponibilitatea discursivă, transformarea obiectelor în actori nu lipsesc nici din versurile lui Dmitri Miticov. Pe când în poemele lui Claudiu Komartin prezența figurii paterne își revendică și un trup și nu i se iartă nicio tăcere, fiind târât în vârtejul imaginilor violente, acide, figura paternă a poemelor lui Miticov rămâne un „mare înger absent"[12], așa cum îl numește Radu Vancu. La polul opus stă Marele Măcelar[13], care intră în mijlocul porcilor și-și dă frâu liber pornirilor violente și actelor sângeroase. Avem de-a face cu două reprezentări antinomice construite în baza aceluiași procedeu, întrucât ambele gravitează în jurul centrului emițător (privirea). Amestecul de furie reținută și de neputință care ricoșează în geamul murdar din poemul lui Komartin, la Miticov ricoșează în oglinda retrovizoare

a Oltcitului:

Și felul cum ne intersectăm privirile, eu și tata,
în oglinda retrovizoare,
se transformă peste aproape douăzeci de ani în reflexul mâinii
către cozoroc, dar în dreptul frunții doar fumul negru
împrăștiat de degetele repezite. Un gest urmărit atent
de toate rudele, și eu încercând din răsputeri să nu zâmbesc.[14]

Efectul este foarte asemănător cu cel din poemul lui Komartin, privirea poate să funcționeze și ca semn al existenței. Pendularea continuă între secvențele din copilărie și prezentul dureros (trauma ireconciliabilă a pierderii tatălui), deci o anumită fragmentare a discursului poate sugera fracturarea la nivelul conștiinței. Actantul liric atinge zona lucidității (în imaginea gestului urmărit de rude) ca efect al reactualizării privirii tatălui în oglinda vechiului Oltcit. În plus, imaginea rudelor nu e decât imaginea unor străini, de vreme ce zâmbetul (produsul accesării memoriei afective) trebuie inhibat, deci ferit de ochii lor. Încă o dată, precum străinii care, la Komartin privesc scena cu „tătuca" și se „hlizesc", spectatorii din poemul lui Miticov constituie un contrapunct al relației cu tatăl. Discursul-spectacol are nevoie de acest rol activ al instanței privitorului, care să-i certifice existența.

În ceea ce privește raportul cu obiectul din scenă, în versurile lui Miticov transferul se face de la obiect către actor, care tinde să se depersonalizeze. Formula nu reprezintă altceva decât cealaltă față a monedei pe care discursul poetic o aruncă în aer. În poezia lui Komartin obiectul este impregnat de caracteristicile figurii tatălui, până la identificare. La polul opus, în discursul lui Miticov figura tatălui e anihilată în poemul „Obiectul", însă nu în absența privirii exterioare a unui spectator. Absența tatălui devine sinonimă cu neantizarea. Singurul lucru viu în secvența menționată rămâne o privire străină:

De trei zile un obiect greu
stă pe masa noastră din sufragerie. [...]
Ies pe balcon. În blocul vecin
o femeie atârnă un covor pe balustrada
balconului ei [...].
Mă uit la covor și încep
să îl uit pe tata
câte puțin.[15]

Prin volumul „Dar noi suntem oameni obișnuiți", Diana Geacăr propune un gen de discurs în care, pe alocuri, instanța poetică însăși devine spectator, după cum notează și Teodora Coman: „[...] Diana Geacăr se plasează pe sine lateral [...] pentru a surprinde, aproape cinematic, momente și situații cu ea însăși, dar mai ales de interacțiune cu cei dragi, din nevoia de recuperare a umanului în formele lui familiare/familiale".[16] Poziția detașată permite balansul între ipostaza de copil și cea de adult, în care o ipostază provoacă reactualizarea celeilalte, iar punctul de intersecție al celor două fiind o a treia ipostază; aceasta, sub forma instanței poetice, încearcă să reconstituie prezența figurii paterne, sau măcar să răscumpere distanța până la ea („Acum mă uit la el/ și îl aștept să râdă"[17]). Asumarea rolului de spectator și de actor în același timp nu imprimă textului doar coerență și directețe, ci aduce subiectul poetic într-o poziție extrem de lucidă, unde nu este loc decât de acceptare („Așa am făcut, mă întreabă/ cu o voce spartă, iar eu îmi retrag cuvintele/ pe rând, până nu mai rămâne decât teama[18]). Vocea din „Dar noi suntem oameni obișnuiți" se proiectează pe sine în poziția de privitor și pentru a putea deține controlul situațiilor. Fiecare secvență pare atent calculată:

Eu încep să râd. Mai știi, îl întreb dintr-o dată,
Când mi-ai răsturnat găleata de gunoi
În pat pentru că n-am vrut s-o duc
Exact în momentul ăla. Și râd iar. [....]
Acum mă uit la el
și îl aștept să râdă.[19]

Poziția aleasă (detașată) nu e deloc confortabilă având în vedere că nu îi permite exprimarea directă a revoltei, a neputinței, a disperării. Toate acestea par să alcătuiască scena unui film mut: „De fapt, sunt însărcinată și nu știu/ cum să-i spun. Încurajările îl enervează"[20]. Acest spectacol aproape mut, gestual, în care instanța poetică expusă și detașată în același timp își dozează atât de atent trăirile nu este mai puțin intens, percutant. Din contră, secvențele se succed într-un crescendo care nu lasă nicio pauză de respirație; tensiunea e subminată abia în finalul poemului, de pe poziția la care vocea poetică nu renunță pentru păstrarea echilibrului și a firescului versurilor, poziția detașării: „[...] Mă prefac că nu înțeleg/ și, în timp ce tatăl meu îmi scrie tremurat/ *Mi-e rău*, eu mă gândesc că nu este/ adevărat, pentru că a avut grijă să pună cratima"[21].

Se simte, așadar, în toate cele trei discursuri poetice, nevoia de construire a unui spectator, sau măcar a privirii lui, fie în interiorul, fie în exteriorul secvențelor, al imaginilor. Fie că se poate pune semnul egal între privire și figura paternă, fie că spectatorul este un străin, miza textelor este comună. Tatăl, ca simbol al autorității, este adus în scenă pentru a i se chestiona poziția, statutul. Revolta lui Komartin îl reclamă violent, îl distruge. Trauma iremediabilă a pierderii fac din figura paternă a versurilor lui Miticov un „obiect". Cât despre aparenta suprafață lină a poemelor Dianei Geacăr, aceasta nu este decât o fragilă bucată de

gheață, deasupra unui lac adânc care ascunde vietăți cu răni deschise. Vocea volumului „Dar noi suntem oameni obișnuiți" reușește să se poziționeze sub apă, „la adăpostul imaginației"[22], lăsând atât figura tatălui, cât mai ales spectatorii curioși să pășească pe suprafața lină, ei fiind conștienți sau nu pe ce pun piciorul de fapt: „Tata mi-a spus, când nu pot să adorm, să-mi imaginez/ un loc în care mi-e bine și să rămân acolo"[23].

Cele trei atitudini textuale sunt semnul chestionării continue a problemei autorității. Într-o societate a spectacolului, orientată către manifestări expansive, uneori carnavalești, discursul poetic centrat în jurul figurii tatălui pune în ultimă instanță problema subminării autorității. Funcționarea liricii autobiografiste ca spectacol, în care actanții împreună cu traumele lor trebuie să fie priviți ca să fie înțeleși, interoghează problema autorității, uneori diminuând-o până la derizoriu (până la identificarea umanului cu un anumit obiect). Rămâne de cercetat dacă la nivel subtil există și o altfel de miză, dacă atitudinea defensivă se înscrie în tradiția complexului oedipian, e tributară unei concepții anti-oedipiene, ori, din contră, intenția este mai degrabă dinamitarea oricărui balast teoretic și căutarea unor formule noi.

Note:

1. Nr. 3/2009.
2.„Ca societate a spectacolului [...] ea a lăsat și va mai lă sa urme adânci în modul de a privi lumea din jur și propriul lăuntru spiritual al scriitorilor mai noi" – Ion Pop în *Vatra*, Nr. 3/2009, p. 27.
3. „Prima impresie lăsată de noua generație a fost o impresie conformă cu tradiția: părea să fie vorba de o generație „poetică". Asta și pentru că poeții acestei generații au făcut mult spectacol [...]" – *Idbidem*, p. 26.
4. „Destui tineri scriitori de astăzi sunt *self-promoter-i*, înțeleg foarte bine că trăiesc într-o eră a spectacolului și se comportă ca atare" – *Ibidem*, p. 50.
5. Claudiu Komartin, *Un anotimp în Berceni*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Cartier Rotonda, Chișinău, 2010, p. 9
6. *Ibidem*, p. 13.
7. *Ibidem*, p. 23.
8. *Ibidem*, p. 10.
9. *Ibidem*.
10. Octavian Soviany, Cinci *decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală, Volumul al II-lea, Lirica epocii postcomuniste*, Casa de pariuri literare, București, 2011, p. 176.
11. Claudiu Komartin, *Un anotimp în Berceni*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Cartier Rotonda, Chișinău, 2010, p. 17.
12. Radu Vancu, *Dmitri: uite viața*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2012, Coperta a IV-a.
13. Octavian Soviany, Cinci *decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală, Volumul al II-lea, Lirica epocii postcomuniste*, Casa de pariuri literare, București, 2011, p. 177.
14. Dmitri Miticov, *Dmitri: uite viața*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2012, p. 23.
15. *Ibidem*, p. 16.
16. Teodora Coman, *omenesc, prea omenesc*, 12 septembrie 2017.
17. Diana Geacăr, „Acum să te văd și pe tine părinte", *Dar noi sutem oameni obișnuiți,* Cartea Românească, București, 2017, p. 11.
18. *Ibidem*.
19. *Ibidem*.
20. *Ibidem*, „Exact la asta mă gândeam și eu", p.16.
21. *Ibidem*, „Scrie-mi ceva să nu cred", p. 46.
22. *Ibidem*, „La adăpostul imaginației", p. 44.
23. *Ibidem*.

Primary Bibliography:

Geacăr, Diana, *Dar noi sutem oameni obișnuiți (But we are common people),* Cartea Românească, București, 2017.

Komartin, Claudiu, *Un anotimp în Berceni* (*A season in Berceni*) Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Cartier Rotonda, Chișinău, 2010.

Miticov, Dmitri, *Dmitri: uite viața*, (*Dmitri: that's life*) Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2012.

Critical Bibliography:

Soviany, Octavian, Cinci *decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală, Volumul al II-lea, Lirica epocii postcomuniste*, (*Five decades of experimentalism. Romanian contemporary poetry compendium. Tome II. Postcomunist poetry*), Casa de pariuri literare, București, 2011..

Vancu, Radu, *Dmitri: uite viața(Dmitri: that's life)*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2012, Coperta a IV-a.

Magazines:

Cernat, Paul, Cistelecan, Al., Pîrjol, Florina, Pop, Ion, în *Bilanțul douămiismului (A review of the literature published after 2000)*, *Vatra*, Nr. 3/2009.

Electronic sources:

Coman, Teodora, *omenesc, prea omenesc (human, too human)*, http://diana-geacar.blogspot.ro, accesat 20. 10. 2017.