

INTRODUCERE

Cînd în 1939 G. Călinescu publica la Editura Fundației pentru literatură și artă în Biblioteca de filosofie opusculul *Principii de estetică*, toată lumea se întreba dacă aceasta e într-adevăr o operă filosofică sau estetică. Cum s-a spus încă de atunci, G. Călinescu nu era un estetician, nu avea un sistem estetic și cartea nu conținea decît un *Curs de poezie* și o expunere a *Tehnicii criticii și a istoriei literare*, amîndouă mai curînd o contestare a disciplinei estetice. Din cauză că ceea ce numim fenomen estetic e un sentiment particular pe care îl au unii și nu-l au alții și din cauză că atît granițele de valoare între opere, ca și granițele între opere și capodopere sînt greu de determinat, estetica nu poate pretinde că are un obiect și un criteriu de determinare a frumosului valabil pentru toți (judecățile de valoare, subiective, pot fi cel mult consimțite), G. Călinescu nu crede decît într-un corp de observații psihologice, sociologice, tehnice asupra artelor deduse de critici, adică de oameni înzestrați cu percepții și penetrație a fenomenelor artistice, cu valoare instructivă. „Toate străduințele esteticienilor sînt inutile speculații în jurul goalei noțiuni de artă“, conchide el, mai satisfăcut de fenomenul artistic palpabil pe care criticul cu intuiție și experiență se poate hazarda să-l definească, obținînd aprobarea demersului său.

Dacă nu e un estetician, G. Călinescu e în schimb autorul unei excepționale poetici și al celei mai importante teorii asupra criticii și istoriei literare formulate la noi pînă în 1947.



Poetica și-a expus-o în amintitul *Curs de poezie* (ținut la Facultatea de filosofie și litere din Iași și publicat întâi în „Adevărul literar și artistic” în 1938) și în niște lecții de seminar cu titlul *Universul poeziei* (ținute la aceeași facultate și publicate în „Vremea”, apoi repetate la Facultatea de litere și filosofie din București și republicate în „Națiunea” și în „Jurnalul literar”, seria a II-a, București, 1948). De o indiscutabilă originalitate, aceste două lucrări reprezintă o contribuție remarcabilă la clarificarea unor probleme de estetică literară cu nimic mai prejos de acelea aduse anterior îndeosebi de Benedetto Croce (*Poesia e non Poesia, Poesia antica e moderna, Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*), de diverși esteticieni germani, mai ales de Oskar Walzel (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* și *Vom Wesen der Dichtung*) și, în același timp, de Th. Maulnier în *Introduction de la Poésie française* (Paris, 1939). Într-urît în parte de estetica italiană (Croce, Adriano Tilgher, J. Evola), G. Călinescu are o poziție proprie, dacă nu materialistă, ferită în orice caz de iraționalism. Să încercăm a o defini.

Pornind de la ideea că poezia „nu e o stare universală, ci un aspect sufleteș particular cîtorva indivizi”, G. Călinescu susține pe bună dreptate că nu putem nici defini, nici da norme pentru prepararea fenomenului poetic, care poate fi numai descris. Însă dacă e cu neputință de spus ce este poezia, *a posteriori* se poate arăta cum este ea, din studiul practic al poemelor ilustre. Pe baza observațiilor istorice și statistice, putem ajunge chiar la stabilirea unor pseudo-norme, adică a unor precepte care „nu trebuiesc urmate, ci numai meditate”.

În formularea acestor precepte de caracter pur instructiv, eseistul urmează fie calea inductivă, fie pe cea deductivă, analizînd manifeste-program, mărturii ale poeților, poezii sau fragmente de poezii ilustrative. Un prim precept: „Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizație, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică” sau, și mai pe scurt, „nici un sens”, — este scos din analiza dadaismului și a futurismului. Dadaistii pretindeau că adevărata poezie este opera hazardului, a lipsei de orice intenționali-

tate. Aceasta e adevărat în măsura în care preocuparea excesivă de procedee tehnice răpesc poeziei spontaneitatea, transformînd-o într-o mașină, dar abandonarea în voia hazardului nu duce la nimic, iar un hazard obținut în chip deliberat nu mai este hazard. Cînd nu e o simplă farsă, dadaismul ajunge prin eliminarea convențiilor artistice la descoperirea unor raporturi inedite. Astfel de raporturi „care nu intră într-o structură apercceptibilă de la început” au însă (alt precept) un efect comic. De aici rezultă că emoțiile grave, solemne, care presupun repetarea unor gesturi comune, ceremoniale, nu exclud convenția și că în creația veritabilă proporția între știut și neprevăzut este în favoarea celui dintîi. Futuriștii voind să evite întîi de toate academismul și să intre în imediatetea vieții, prezintă numai momente izolate, viziuni și exclamații necoagulate. Din metoda futuristă se poate extrage preceptul că observația disparată duce în proză la reportaj, iar sinceritatea brută nu înseamnă neapărat autenticitate în poezie, unde viața urmează să dobîndească o semnificație.

O confirmare a preceptelor de pînă acum și o anticipare a altora sînt realizate prin analiza compunerilor lui Urmuz, *Pilnia și Stamate*, *Ismail și Turnavitu* și *Cronicari*. Mimînd modul povestirii, Urmuz practică epicul pur, însă izbitoare la el e mai ales tehnica absurdității introduse conștient, de unde aspectul umoristic. Bergson a definit comicul ca fiind rezultatul suprapunerii mecanicului pe viu. Urmuz înfăptuiește comicul evitînd mecanica asociației conștiente prin mecanica fugii de orice asociație, adică prin menținerea voluntară, permanentă, în absurd. Altciva urmăreau suprarealiștii. După reprezentantul lor cel mai autorizat, André Breton, suprarealiștii își propuneau să exprime, prin nu importă ce mijloace, funcționarea reală a gîndirii, automatismul psihic pur, mecanica gîndului nesupusă vreunui control și în afara oricărui scop. Suprarealiștii au fost influențați de filosofia bergsoniană a devenirii (viața e un rîu în care trăim înecînd rațiunea, scufundîndu-ne în ininteligibil) și de cercetările lui S. Freud asupra viselor. Intuiția lui Bergson fiind o iluzie, iar explicațiile lui Freud neavînd decît parțial o bază științifică, suprarealiștii nu au putut descoperi mijlocul eficace de a exprima automatismul psihic pur pe care l-au sugerat fie printr-un efort foarte conștient, fie printr-un onirism artificial. Eroarea principală a suprarealiștilor este de a se fi abandonat așa-zisului dicteu automatic, de a fi urmărit nu substituirea asociațiilor logice prin scheme ilogice, ca Urmuz, ci înre-

gistrarea unor imagini surprinzătoare mai mult prin incongruență decât prin vreo semnificație. Valabile fragmentar, poeziile supra-realiste nu izbutesc totdeauna să înlăture confuzia curată, îndepărtând emoția, care singură poate conferi un sens, dacă nu un înțeles notației viselor. Așadar un precept sună: „Fără emoție nu există poezie onirică“. Alte observații interesante despre supra-realiști sînt următoarele:

„Din această experiență ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieșit din această școală și în fond nici o poezie valabilă și, ca în cazul dadaistilor, toți mai devreme sau mai târziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulțimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite promițătoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie“. Iar concluzia ultimă este că „arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens“.

O adaptare a bergsonismului la catolicism, a iraționalismului la misticism, a încercat abatele Henri Brémond în *La poésie pure* (1926). Suprarealiștii voiau să se cufunde în rîul devenirii, Brémond se abandonează total misterului divin. După el poezia e o stare de extaz, de pregătire a rugăciunii, o murmurare purificată de orice conținut, o „bolborosire“. Dar „purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștiința sau inconștiința noi avem un conținut“. Preceptul ce se poate enunța este deci că nu există poezia pură, că „sterilizarea duce în chip fatal la absurditate“.

La o judicioasă analiză este supusă poezia dificilă formal. După G. Călinescu poezia hermetică are totdeauna un sens, deoarece tinde să spună ceva asupra universului sau cel puțin să pună în mișcare facultatea de penetrație în univers. Desigur cunoașterea artistică este altceva decât cunoașterea științifică, deși nu în totală contradicție cu ea. Tocmai aparența de gravitate a adevărului relevant de poezi stă la baza oricărui lirism. Hermetismul presupune o conștiință a universului, capabilă de a-l reprezenta metaforic sau, cum zicea Baudelaire, prin corespondențe. Baudelaire atribuia o astfel de capacitate lui Victor Hugo.

„Aucun artiste n'est plus universal que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire; mais il exprime, avec l'obscurité indispensable, ce qui est obscur et confusément révélé“.

Brémont susținea că se află în poezie „certaines choses ineffables“, niște grații secrete, niște farmece imperceptibile și niște „agreements cachés“ pe care nu le putem explica. Păreră lui G. Călinescu este că în anume condiții prozaismul, gnomismul, didacticismul pot conviețui cu lirismul, întrucât scutită de efort intelectual, mintea noastră poate cădea toată asupra mecanicej versurilor, rezonanței de oracol a sentințelor sau purei rostogoliri a vocabulelor. A alterna deci în poezie frazele substanțiale cu cele prozaice spre a lăsa mișcarea prozodică liberă și a da din cînd în cînd frîu liber verbalității pentru a atrage atenția asupra calității de ritual, de incantație, a poeziei, nu sînt atitudini greșite.

În sfîrșit există în marile poeme un factor constant structural asupra căruia consimțămîntul estetic e unanim : „Poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică dacă este un sentiment este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică“. În sonetul lui Baudelaire *Correspondences* nu avem un sentiment, ci o atitudine în fața ordinii universului, o stare activă de contemplație care duce la recunoașterea compenetrației elementelor, a fenomenului sinesteziei, adică a întrepătrunderii senzațiilor de miros, vîz și auz. Poezia spune ceva asupra lumii, fără preocupare de a instrui sau educa. Sforțarea poetului seamănă cu aceea a compozitorului care și el se străduiește să ne comunice prin tonuri nearticulate, ca un mut, un adevăr ce va rămîne mereu obscur. Ceea ce comunică poezii nu e în fond nimic altceva decît „nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii“. În poezia *Timbru* din *Joc secund*, Ion Barbu, încheie G. Călinescu, a simbolizat admirabil această năzuință intelectuală a poetului, „tradusă în rit și cîntec“.

Punctul de plecare în cel de al doilea eseu, *Universul poeziei*, este ideea că poezia își are universul ei, „așa cum un continent își are fauna și flora lui“, constituind o lume aparte, cu rînduiala ei proprie. Nu toate lucrările din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care, datorită imaginației omenirii, pot deveni hieroglife, poeme-embrionare, momente favorabile la îndemîna poc-

tului. Poezia este un animism reducînd lumea la destinul omului, la existența sa semnificativă printre elementele care poartă un mesaj. În orice lucru doarme un cîntec visînd neînterupt, spunea Eichendorff, și a fi poet nu înseamnă decît a găsi cuvîntul magic care să trezească acel cîntec latent pentru ca lumea întreagă să înceapă să cînte.

După G. Călinescu, element poetic este în primul rînd focul ca hieroglifă a universului, care nu-i decît „un pumn de scînteii mai mari sau mai mici învîrtindu-se în beznă“. Soarele e scînteia cea mai mare, simbol al rezistenței luminii la umbră, al dramei vieții, deci al destinului uman. Lirica fiind însă o formă de depresiune cultivată savant, poeții cîntă rar soarele, care, cum spunea Petrarca, orbește pe cel care-l privește fix, producîndu-i impresia de întuneric, și mai mult luna, simbol al răcirii și stingerii, stelele, simboluri ale singurătății în spațiu, și mai cu seamă succedaneele lor terestre, focul din sobă iarna, luminările, făcliile, lămpile cu gaz sau electricitate, materiile fosforescente, pietrele prețioase (focarele reci de lumină din lumea subterană).

Al doilea element poetic, dacă restituim ochiului nostru ingenuitatea primordială, este apa. Reprezentată ca natură dotată cu o noțiune lirică, ea se comportă ca o ființă poetică, sălbatecă sau civilizată. Marea deșteaptă ideea de forță instinctuală sau pacificată, torentul e titanul apelor, cascada, o draperie fluidă. Apa captată în cișmele are un susur pueril ori senil, apa solidificată devine parter, patinoar sau pistă de ski. Pictorii receptează mai ales aceste forme. Dar și poeții le pot aborda, atrăgînd atenția asupra miraculosului metamorfozelor lichidului în solid, ori a solidului în vapori.

În ceea ce privește regnurile, poetică e confuzia între ele, din cauză că deschide conștiinței ideea continuității lor. „Șarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mișcarea lui convulsivă e o tranziție bruscă de la regimul vegetal la cel animal“. Ceea ce încîntă e „părăsirea subită a ipostazei“, prefacerea florii în fluturi, a crăcilor unui copac în coarne de cerb. Unele vietăți marine, ca steaua de mare, acuză mineralul, altele, ca meduza, acuză vegetalul. Animalele colosale stîrnesc meditația poetică prin faptul că reprezintă însuflețirea unei mari cantități de materie, efemeridele, gîngăniile mici intră sub unghiul de observație al poeților pentru că biruie moartea prin plodirea gigantică. Tot ce reprezintă o analogie între om și procesul universal este poetic, creșterea ierbii, anima-

litatea sublimată a florilor, umanitatea copacilor cu brațele întinse spre cer dar ținuiți prin rădăcini de pământ, despletirea patetică a salciei, dignitatea bradului drept, solemnitatea stejarului. Tăierea arborilor seamănă cu execuțiile capitale, descărcarea lemnului toamna e similară înmormântării.

În universul poeziei apar apoi himerele, animale și vegetale, care n-au prototip în lumea terestră, spețele din vis, născute din tendința de a atinge un canon de frumusețe spirituală, ca de pildă centaurul, grifonul, pegasul, nereidele, dar și îngerul a cărui anatomie e făcută într-un capitol special, neuitându-se sugestiile poezilor, ale lui Petrarca, Poe și Mallarmé.

Din anatomia umană poetice sînt părul și unghiile (minerale și vegetale totdeauna), ochii pentru sugestia de mineral, sîngele văzut independent, nu în funcție vitală, maladiile care devitalizează sugerînd trecerea spre alte regnuri, decrepitudinea, amintind eliberarea de pasiuni dar și involuția vieții, caducitatea organismelor.

Catagrafia cuprinde în sfîrșit alimentele poetice (apa, vinul, laptele, mierea, rodia), mașinile (trenul, avionul, tramvaiul, bicicleta, corabia, vaporul, orologiul), mobilele (masa, fotoliul, ușa, clanța, oglinda, scrinul, tigaia în care sfîrșie friptura), instrumentele muzicale (vioara, viola, violina, pianul, trîmbița, cornul, cimpoiul, clopotul).

Un mic număr de trucuri completează creația poetică : a face inventare de interior, adică a sugera viața prin absența ei ; a remarca stereotipia vieții prin sistematizarea anului în anotimpuri ; a solemniza prin a introduce într-o operație sacerdotală un gest banal ; a diminua și a mări, fie vizual fie acustic.

Prevenitoare este concluzia dialogului :

„— Domnule profesor, sînt totuși nedumerit. Poetul cîntă focul, apa, melcul, crinul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare prea mic inventarul poeziei ? Dar jubilația, melancolia, nostalgia și celelalte multiple sentimente ale poezilor unde rămîn ?

— Eu nu ți-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei. Lucrurile din poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăși, e o problemă care depășește mijloacele noastre“.

De fapt, am văzut că în *Curs de poezie* autorul dă un răspuns la întrebarea ce este poezia, indirect, arătînd cum este ea, dă de asemenea un răspuns privitor la ceea ce se poate înțelege prin sentiment în poezie. Poezia fiind, ca și arta în genere, un mod specific de

cunoaștere a lumii, o tentație de re-creare a ei (Claudél echivalează cunoașterea poetică, „connaissance“, cu o „connaissance“, naștere împreună), fundamental în poezie e un factor intelectual, nu senzual, ideea în înțelesul cel mai pur, „pornirea de a comunica“. Ideea nu va să zică, precum în estetica maioreșciană, un concept manifestat sensibil, ci numai necesitatea de a exprima, caracteristică muzicii și arhitecturii :

„În fața morții, scrie G. Călinescu, filosoful gîndește discursiv, omul trăind practică plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalță un mauzoleu. În muzică și în monument nu se găsește deloc conceptul morții, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria cu arta, însă muzicantul și arhitectul au aerul de a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai avea aerul, ci ar spune într-adevăr și atunci procesul artistic ar fi oprit“.

La fel se petrec lucrurile în poezie. Dacă în poezie descoperim un concept, poetul nu mai are aerul că spune ceva, ci spune de-a binelea, și procesul creației a încetat.

Trebuie să adăugăm la aceste două escuri fundamentale cîteva articole din „Jurnalul literar“ (Iași, 1939) și ziarul „Națiunea“ din 1947 despre autori de poetică precum Aristot, abatele Batteux, abatele Dubos, Hegel, André Gide, Paul Valéry, Paul Claudél, Alain, folosite și ele ca fișe de seminar.

Poetica lui Aristot e luată în discuție spre a reanaliza noțiunea de mimesis înțeleasă de mulți ca simplă reproducere a naturii. În realitate, pentru Aristot frumosul nu e în natură, ci în opera omului. Poetul nu imită, ci creează în pură fantezie, dînd doar iluzia realului. Distincția între istorie (care e proză) și poezie e cît se poate de modernă. „Istoria reține particularul, poezia universalul, deci semnificativul, ceea ce nu s-ar putea dacă scopul artei ar fi reproducerea întocmai a unui original“.

Ideea o regăsim în secolul al XVIII-lea la abatele Batteux. În poezie, în pictură, coregrafie, muzică, sentimentul de frumos nu-l avem din contactul direct cu natura, ci din contrafacerea acesteia : „Rien n'est réel dans leurs ouvrages ; tout y est imaginé, peint, copié, artificiel.“

Abatele Dubos merge chiar mai departe, după el arta este imitație a iraționalului. Suferința, mîhnirea atrag, însă, nu pasiunile reale, ci numai cele închipuie, de pildă cele reprezentate pe

scenă, unde nu mergem pentru a suferi, ci pentru a ne distra, știind că „l'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des copies de Chimène et de Phèdre“.

Și pentru Hegel, în interpretarea lui G. Călinescu, frumosul artistic, întrucât este un produs al spiritului liber, este mai semnificativ decât frumosul natural, scopul artei fiind „reprezentarea sensibilă a absolutului“, iar frumosul „aparența sensibilă a ideii“. Opera rezultă dintr-o negație, din anularea absolutului în obiect, care însă se reafirmă prin concretețea creației.

André Gide în epoca modernă a reluat definiția artei ca formă de cunoaștere. Poezia, după el, ghicește esențele prin simboluri, egale cu reprezentările, nu simple vehicule, ci chiar sensuri transcendente. Scopul ultim al artei fiind adevărul, dezvăluirea problemei morale prin experiențe, prin trăirea binelui și a răului, expresia trebuie să fie autentică, nu calofilă.

Pentru Paul Valéry arta e o industrie într-un înțeles special, în sensul că reconstituie emoțiile pe cale artificială, prin delimitare de emoțiile de ordin psihologic, așa cum chimia reface sintetic parfumurile.

Și Paul Claudel insistă asupra cunoașterii în artă, îndeosebi în poezie, înțelegând-o ca pe o naștere împreună a elementelor în reprezentare. Metafora lui Claudel e suprapunerea de obiecte în aparență disparate spre a descoperi unitatea esențială, sensul ultim, cum am descoperi centrul coagulant al pulberii în realitate plutind fără direcție într-o rază.

Estetica lui Alain, în fine, e înrudită cu aceea a abatelui Dubos și a lui Valéry. Pasiunile, afirmă el, nu se trezesc prin sinceritatea informă, care nu-i nici obligatorie, nici necesară, ci prin artificiu, prin contrafacere.



Concepția asupra criticii și istoriei literare a lui G. Călinescu rezultă din alte două eseuri fundamentale: *Tehnica criticii și a istoriei literare* (apărut întâi în „Adevărul literar și artistic“ nr. 908 și 910 din 1—5 mai 1938, apoi în *Principii de estetică*, 1939) și *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* („Jurnalul literar“, București, 1947, nr. 1) o reluare a celui dintâi.

O primă definiție a lui G. Călinescu era că istoria literară este forma cea mai largă de critică, fiind admis că orice critică de va-

loare conține implicit o determinație istorică și că, în special, critica estetică propriu-zisă este în același timp o preparație a explicării în perspectivă cronologică.

Această definiție diferă de aceea a lui Benedetto Croce care prin istorie literară înțelege operația preliminară sau recapitulativă de afirmare sau tăgăduire a existenței operei ca produs expresiv și punerea criticului ca reproducător exact în situația autorului din momentul creației. Operele de artă fiind creații individuale, autonome, nici o relație cauzală nu e posibilă între ele, încât istoria literară, după Croce, nu se poate ocupa decât cu creșterea și scăderea conștiinței estetice ca fenomen de istorie a culturii.

În realitate, susține G. Călinescu, conceptul de progres (în înțelesul de activitate îndreptată conștient spre un scop) recunoscut de Croce numai în istorie poate fi urmărit și în istoria literară, dacă prin aceasta nu înțelegem toate condițiile din care au ieșit operele artistice, ci operele înseși ca fenomene estetice, ca valori. Există așadar două istorii: una a faptelor materiale evidente, din care iese o operă, istoria culturii, și alta a fenomenelor fictive dintr-o operă a căror realitate estetică trebuie dovedită, istoria literaturii.

Raportul de la cauză la efect din istorie nu poate fi introdus în istoria literară (Hamlet n-a produs pe Rascolnikoff), dar și în istoria valorilor există o succesiune, o ordine substanțială, eroul lui Shakespeare neputînd fi gîndit după acela al lui Dostoievski. Operele literare, zice G. Călinescu „au o dată care constituie o notă a existenței lor“.

O problemă mult discutată a istoriei literare este aceea a obiectivității. Istoricul literar este considerat științific, dacă e obiectiv, și neștiințific, dacă e subiectiv. După G. Călinescu, „în afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens“ și „orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă“. Cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, atribuim faptelor o coerență, un sens. Renașterea, romantismul nu s-au impus ca perioade sau stiluri decât cînd Burckhardt și Doamna de Staël le-au intuit ca atare, determinînd existența lor. Renașterea și romantismul sînt construcții ale unor minți geniale, recunoscute ca obiective de alții, dar și contestate. Erwin Panofsky a adus argumente în favoarea Renașterii, A. O. Lovejoy, între alții, a propus să se renunțe la termeni ca acela de romantism. Exis-

tența unei structuri e în funcție de capacitatea de creație a criticului. Când un alt critic (istoric literar) vine cu o altă viziune, un alt punct de vedere, mai solid, vechea formulare este abandonată sau rămâne în competiție alături de cealaltă. „Prin urmare, scrie G. Călinescu, rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile“.

Nu există, susține autorul *Principiilor de estetică* în continuare, istorie literară, ci numai istorici literari, critici capabili a stabili valori și o scară de valori.

Croce identifică creația cu reproducția, literatura cu critica, geniul cu gustul. Dar conceptul de gust s-a învechit. Nu gustul stă la originea creației criticului, ci opera ca un „produs posibil al propriei sale activități“. Actul critic e similar actului creator, diferit însă de el prin aceea că s-a întrerupt în momentul când am constatat că altul l-a săvârșit înaintea noastră, așa cum l-am fi făcut și noi. Recunoașterea acestui lucru, și ca urmare, refacerea creației după norma spiritului nostru este critica. Nu e critic cine nu posedă virtual dispoziția creatoare, cine, afară de cazul când n-a renunțat printr-o simplă întâmplare, respinge ideea de a crea el însuși, cenzurând doar creația altuia.

Critica și istoria literară sînt, susține pe drept cuvînt G. Călinescu, o chestiune de vocație, ca și poezia, și ca atare nu se pot învăța. Dar vocația trebuie disciplinată și așa cum poetul trebuie să cunoască limba și prozodia, istoricul literar trebuie înainte de a face istorie de valori (sinteză) să se exercite în cercetarea documentelor (analiză). Bibliografia, comunicarea de inedite, ediția critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și importanței lor, critica de atribuire, datarea documentelor, biografia ca pură cronologie sînt punctele de plecare ale fiecărui istoric literar. Ele rămîn un mijloc și nu un scop pentru istoricul literar de vocație care, printr-un punct de vedere propriu, printr-o perspectivă personală, intuiește o structură nebănuită înainte. În acest fel opera supusă criticii nu e niciodată epuizată, istoricul literar manifestîndu-se nu prin erudiție, ci prin originalitatea viziunii. Chiar simplul document vorbește altfel istoricului literar de vocație, decît cercetătorului, întrucît istoricul literar îl citește în raport cu ideea sa critică, nu în sine.

Mulți, luînd istoria literară drept o chestiune de specialitate, consideră că aceasta poate fi învățată în sine, fără o pregătire

mai largă. Faptul literar fiind însă și un fapt istoric, istoricul literar trebuie să fie și un istoric, nu în înțelesul că trebuie să aibă cunoștințe de istorie, dar că trebuie să fie în stare a interpreta fenomenele istorice, a descoperi în ele structuri. Alfel nu vom izbuti să situăm valorile literare în timp, nu vom putea disocia ceea ce e istoric, accidental, într-o operă de artă, față de ceea ce e transistoric, sempitern.

Un istoric literar fără pregătire filosofică nu va pricepe concepția despre lume și viață a unui scriitor, nu va ști să reconstituie în idei imaginile unui poet, nu va putea gândi poziția poetului în univers exprimată metaforic.

Nu poate stabili valori cine cunoaște o singură literatură, cine nu face raportări la literatura universală, cine nu pleacă de la literatura universală spre literatura națională, cine nu are în minte structurile capodoperelor confirmate și validate prin îndelungă experimentare critică. Într-un cuvânt, nu istoria literară e totul, ci istoricul literar, creator de vocație și „om de o mare capacitate intelectuală“.

În „Adevărul literar și artistic“ nr. 917 bis din 3 iulie 1938, G. Călinescu a publicat încă o parte (a treia) din articolul *Tehnica criticii și a istoriei literare*, cu observații despre critica izvoarelor și critica genetică, pe care nu a mai reprodus-o în *Principii de estetică*. Autorul are în vedere pe Iansonienii, îndeosebi pe Gustave Rudler cu ale sale instrucțiuni din *Les techniques de la critique et de l'histoire en littérature française moderne* (Oxford, 1923) dar și pe D. Caracostea și E. Lovinescu, acuzat aici, cam intempestiv, de dogmatism. G. Călinescu nu respinge în întregime căutarea „cauzelor“ operei, dar crede că acestea sînt în primul rînd talentul scriitorului, iar din punct de vedere al conținutului, sufletul lui însuși, experiența, biografia neputînd demonstra valoarea operei, opera însă putînd clarifica „unele puncte de biografie“.

Critica genetică încearcă să determine traiectul de la prima idee a creatorului pînă la forma ultimă în care o încorporează și să stabilească elementele din care opera s-a constituit. Însă și scriitorii buni și cei răi lucrează la fel și credința că pe această cale am pătruns în tainele creației este puerilă.

„A explica în critică“, demonstrase G. Călinescu încă din partea a doua a studiului său, opunîndu-se pozitivistilor (Taine, Brunetiere, Grammont), „nu înseamnă a arăta cauza exterioară a

emoției artistice, cauza adevărată a emoției fiind însăși existența operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfășura, a face explicită emoția, a dovedi într-un cuvânt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are puțința de a recepta frumosul și el cere criticului o stimulare în această direcție așa încât ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect și pentru el... În critică, a explica este sinonim cu a provoca percepția și nu vom comunica niciodată emoția muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor... Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicând practic emoția“.

Eseul *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* reia problemele din *Tehnica criticii și a istoriei literare* reproducând aproape identic unele pasaje, dar într-o altă ordine și într-un context mai larg. Considerind și de data aceasta că istoria literară este „cu anume condiții proprii, un capitol al istoriei generale“, autorul se întreabă dacă istoria este o știință în stare de a formula raporturi necesare și a prevedea, sau o fabulă cu obiect real, însă accidental, neinteresată în căutarea de cauze sau legi. Antichitatea a cunoscut istoria apodictică, întemeiată pe noțiunea necesității, cit și istoria pragmatică, curat narativă, timpurile moderne vorbesc de istoria genetică („totalitatea manifestărilor de activitate și de gândire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea și raporturile lor de conexitate sau de dependență“, după Gabriel Monod). Geneticienii acceptă causalitatea, însă numai pe linia particularului, insistând asupra noțiunii de proces istoric prin cercetarea contiguităților. Încă Hegel observase că logica și istoria sînt momente corelative, că logica se revelă în istorie, istoria fără inteligibilitate fiind neantul însuși. Orice descriere se face prin raportări continue la universale și nici o propoziție particulară nu e valabilă dacă nu se poate converti mental într-una universală. Prin urmare, descrierea în istorie e un congres de judecăți necesare, singulară fiind interferența universalelor. Științele naturii, zicea Xenopol, se ocupă de fapte de repetiție, în istorie avem fapte de succesiune care nu se pot grupa în legi, ci numai în *serii fenomenale*. De fapt, repetiția e chiar istoria, desigur, nu o succesiune de momente disparate, ci subordonate unui program logic. Spengler și alții concep istoria ca un proces biologic evolutiv, prin cicluri culturale închise care apar cu o necesitate fatală. Însumarea fap-

telor în cicluri sau tipuri poate interesa ca eseu, pentru farmecul speculațiilor unui autor, nu exprimă însă faptele nude, ca să putem noi medita asupra lor.

Mai departe, G. Călinescu discută opiniile celor care trec istoria printre științele culturii avînd drept obiect faptul concret și individual, înțeles numai prin raportare la un sistem de valori. Heinrich Rickert este filosoful care propune scrutarea faptului particular istoric din perspectiva unei valori și aprecierea lui prin stabilirea apropierii sau depărtării de valoare (explicație teleologică). Un fapt istoric devine astfel semnificativ sau reprezentativ, iar pentru aceasta istoricul operează o alegere. Un adept al lui Rickert este sociologul Max Weber care judecă faptele istorice în funcție de niște „tipuri sociale ideale”, obținute din studiul operelor literare, prin ridicarea la rang de normă a unor fenomene particulare. În spiritul lui Rickert este și Herbert Cysarz care practică un paralelism între științe și arte, ocupîndu-se de obiecte spirituale individuale, transmutate din regimul particularului în acela al duratei prin spațializare. Valoarea înseamnă la Cysarz a hărăzi viață postumă prin retrăire, nu prin idealizare. Geniul e un simbol al morfologiei unei lumi și, descriîndu-i structura, sugerăm dimensiunile lumii căreia îi aparține. În sfîrșit, Ernst Troeltsch e un teoretician al istoriei literare, avînd drept criteriu valoarea etică prin care spera să înfrîngă haosul devenirii. Observăm că toți teoreticienii istoriei sînt în căutare de concepte, încît s-ar putea spune că fără concepte istoria e un coșmar, după cum fără absurditate istoria e proverb.

Nu există o istorie a evenimentului pur, continuă G. Călinescu, o istorie fără concepte nu se poate închipui. Orice istorisire afirmă o esență și istoria pune cam aceste trei ipoteze: empiricul are o finalitate, demonstrează un substrat; empiricul conține o semnificație, deci o valoare; empiricul e revelarea fenomenală a unui raport universal. Istoria fiind chipul cum conceptul se desprinde din concret, istoricul evită ineditul sistematic și totodată fuge de tipologia prezumțioasă care simplifică orice complexitate. Nu poți expune materialul în vederea unui sistem, dacă n-ai dinainte sistemul, așadar istoricul insistă asupra accidentalului cu conștiința universalului. Unde nu e sugestie a universalului, nu e istorie.

Partea a doua a eseului tratează despre obiectivitate în istorie. Sînt expuse iarăși opiniile teoreticienilor. După Georg Simmel o

percepție presupune totdeauna o a percepție, o anticipație. În istorie faptele nu sînt izolate ca în realitate, formează o imagine, prin urmare, spre a obține această imagine este necesară o sinteză a fanteziei, un proces de condensare. Faptele fiind complexe, imposibil de diferențiat, nu putem formula legi, ne servim numai de niște principii, de anticipații orientatoare. Faptele sînt o construcție a subiectivității noastre care le cristalizează teleologic, punînd în ele un ideal, acordîndu-le un sens. Ele sînt actualizate printr-un interes care rezultă nemijlocit din existență. După Dilthey, omul de știință explică un eveniment prin antecedentele lui cauzale, în vreme ce istoricul încearcă să-i înțeleagă semnificația. Înțelegerea pentru Dilthey e un proces în mod necesar individual și subiectiv. Ne cunoaștem ca obiecte istorice în valorile pe care le-am creat. Lumea ne apare sub forma culturii pe care o contemplăm în același timp ca obiect și subiect (Gegenstand). De fapt, cunoașterea lui Dilthey înseamnă viața, și categoriile prin intermediul cărora are loc se numesc: trăire (Erlebnis), temporalitate, semnificație, structură, valoare. Fundamentală e trăirea, și anume trăirea de la un anumit orizont. Cuvîntul orizont, ne atrage atenția G. Călinescu, a făcut carieră. În filosofia lui Dilthey fiecare epocă își are orizontul ei din care vede unilateral universul, lumea fiind viața trăită în orizontul subiectului-obiect. Regăsim ultima idee la Benedetto Croce. În prima fază a activității sale, acesta identifica istoria cu arta, în considerația că istoria, ca și arta, nu e desfășurare și narare a faptelor procesului, ci faptul nud. Mai tîrziu, considerînd că obiectul istoriei e valoarea și calitatea istorică a faptelor rezultate din alegerea făcută de subiect, Croce identifică istoria cu filosofia, întrucît istoria n-ar fi decît gîndirea, cerebralizarea documentelor. Același punct de vedere, printr-o evidentă înfrîurire a lui Dilthey, îl susține adversarul lui Croce, Giovanni Gentile, pentru care viața e pură actualitate, constă, ca produs al libertății noastre, din spiritualizarea universului. Concepții înrudite întîlnim la antidiltheyanul Johannes Thyssen (faptul istoric e ales de la nivelul prezentului) și Erich Rothacker (pentru acesta istoria are a studia culturile, ținutele spirituale din anumite poziții ale oamenilor, stilul lor de viață). În sfîrșit, Ortega y Gasset vede faptul istoric ca simplă alteritate, cîtă vreme n-a fost rețrăit prin centrul perspectivei noastre unde se întrunesc toate eurile. Din faptul că în concepția lui Ortega y Gasset co-

municarea se face prin aducerea celorlalte euri la orizontul nostru și toate perspectivele sînt absolute în sine, toate viziunile istorice sînt egal de îndreptățite.

„Deci istoria, conchide G. Călinescu, e o disciplină în care legile n-ajung la formulare și se insinuează direct. Se înlătură cu desăvîrșire pentru o minte analitică pretenția că istoria redă faptul așa cum este el, adică cum a fost. Istoria este în înțeles filosofic subiectivă, întrucît obiectul ei se constituie ca atare numai după ce subiectul s-a infiltrat în el și l-a declarat obiect...”.

Autorul citează din nou pe Henri Massis în chestiunea necesității unui punct de vedere în istorie, delimitîndu-se de spiritul catolic, dar analogia dintre scenariul epic care leagă elementele printr-un nex dramatic și psihologia formei așa-numita Gestalt-psychologie o consideră acum de prisos. Distingînd încă o dată între cauzalitate și contingentă, între document și fapt istoric, G. Călinescu ajunge la încheierea că „epica istoricului se cuvine să fie seacă, limitată la coliziunea documentelor în fapte istorice...”.

Concluzia privind istoria literară merită citată în întregime :

„Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deși nu poate fi compusă decît de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale). Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sînt mai puțin importanți scriitorii în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor. Astfel, propunerea cuiva de a întocmi o istorie literară cu școli, texte inventate pe de-a-ntregul, nu-i fără filosofie... O istorie a literaturii e o adevărată comedie umană, luînd ca pretext scriitorii și se întîmplă uneori, în literaturile noi, că nu poți să scrii, pentru că n-ai suficiente acte, cu intrări și ieșiri (școli, curente, generații), nici o galerie suficient de complexă de eroi...”

În încheiere, putem formula concepția noastră istoriografică astfel : Istoria literară este o știință cu legi inefabile și o sinteză epică”.

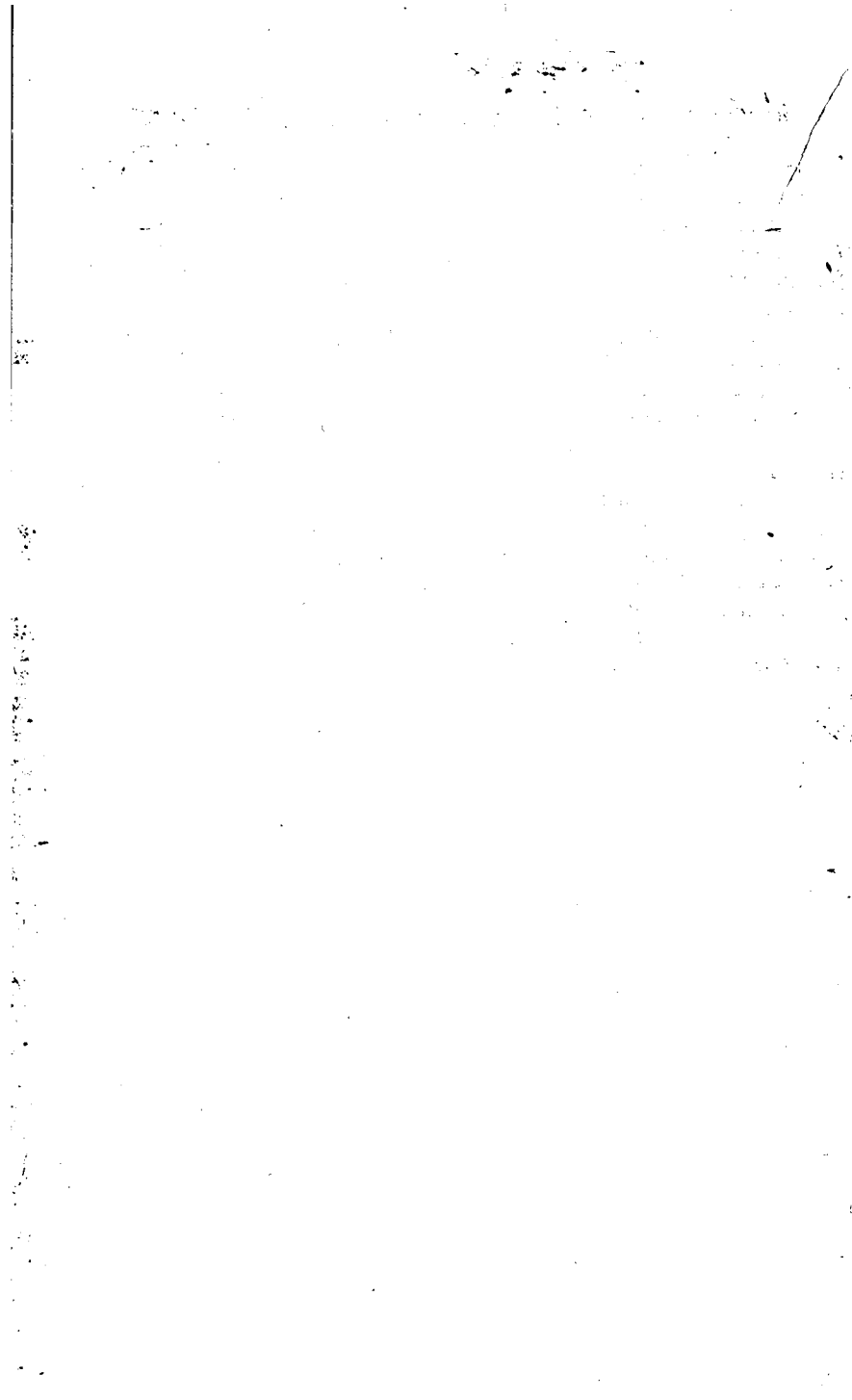


Ediția de față a fost întocmită conform dorinței pe care n-a avut răgazul nici prilejul s-o realizeze G. Călinescu însuși în

timpul vieții. Textul propriu-zis a fost reprodus după volumul *Principii de estetică* din 1939 la care s-au adăugat în ordinea decisă de autor: *Universul poeziei* după manuscrisul imprimat cu unele erori de tipar și câteva supresii în „Jurnalul literar”, seria a doua, București, 1948, nr. 4—5, revăzut de G. Călinescu; *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* după „Jurnalul literar”, 1947, nr. 1, de asemenea revăzut și corectat de G. Călinescu.

Am pus la addenda capitolul al treilea din *Tehnica criticii și a istoriei literare* din „Adevărul literar și artistic”, nr. 917 bis din 3 iulie 1938, neinclus de G. Călinescu în volum, trei articole despre *Abatele Batteux*, *Abatele Dubos* și *Hegel ca estetician* din ziarul „Națiunea”, 1947 (fișe pentru seminarul de istoria literaturii române de la Facultatea de litere și filosofie din București) și cinci articole scurte despre poetica lui *Aristot*, *André Gide*, *Paul Valéry*, *Paul Claudel* și *Alain* din „Jurnalul literar”, 1939 (fișe pentru seminarul de critică și estetică literară de la Facultatea de filosofie și litere din Iași), republicate numai în volumul *Roumanian Aestheticians*, Minerva, 1972, în limba engleză. Am adăugat articolul *Poetica lui Panait Cerna* din revista „Lumea”, nr. 20 din 10 februarie 1946.

AL. PIRU



CURS DE POEZIE

PREFAȚA

Acest opuscul reprezintă nouă prelegeri ținute la Facultatea de filosofie și litere din Iași în primăvara anului trecut. În el sînt unele lucruri originale, măcar în intenție. Firește, nimic nu este nou sub soare și cînd crezi că ai descoperit o noutate, bagi de seamă că a spus-o altul mai înainte. Spiritul general, cel puțin, al acestui curs circulă azi printre esteteii poeziei și nouă nu ne poate rămînea decît meritul nuanței, al unei definiții mai limpezi. Această corespondență între ideile noastre și spiritul contemporan este o dovadă că nu plutim în extravagantă.

Cursul nostru minuscul de poezie este numai un program. Capitolul VI, de pildă, dezvoltat, va putea deveni el însuși o carte deosebită. Poate e mai bine, și așa ne-am zis și noi, ca aceste lucruri delicate să fie numai atinse iar nu ofilite de prea multă pedanterie. Așa simplu cum pare la întîia vedere, cursul se bizuie pe oarecare speculațiune și se cade ca cititorul să-l examineze cu atenție, spre a nu înțelege mai puțin decît trebuie. Și auditorii, studenți numai în literatură, și tinerii care vor citi aceste pagini pot fi neobișnuiți cu dialectica strînsă, dat fiind că la noi se discută despre poezie într-un chip foarte diletant. Am căutat a ne exprima cît mai limpede cu putință. Dar

nu ne-am îngăduit să degradăm noțiunile pentru a da celor grăbiți iluzia că înțeleg. Unele lucruri sînt grele nu prin cuvinte ci prin calitatea însăși a abstracțiunilor.

Intenția noastră nu a fost să dăm informații despre curentele literare (dadaism, futurism, suprarealism, ermetism), ci numai să ne folosim de ele spre clarificarea unor noțiuni de estetică poetică. Dar ne închipuim că pentru mulți aceste discuțiuni vor avea și un interes documentar. Cititorul trebuie să înțeleagă, de altfel lucrul pare limpede, că noi nu glorificăm și nici nu osîndim vreo școală literară ci numai încercăm a scoate din ele o experiență. Încheierea pentru cititor trebuie să fie aceasta : că oriunde sînt idei clare este și un adevăr și ca atare luarea în ris superficială nu e o atitudine de intelectual. Școala a îndepărtat de tineri de la speculațiunea estetică, ținîndu-i în formule obscure, și noi voim să facem pe acești tineri să gîndească.

Noi am intitulat la început cantea mult mai modest (*Curs de poezie*), dar apoi considerații practice din cîmpul tipografiei au cerut titlul mai simplu de *Estetica*. Nu este însă nepotrivit. Căci vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esența artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducție, cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta. Am procedat ca Tilgher, rezolvînd de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui *Estetica* trimitem în scopul informației și al documentării asupra felului cum esteticienii științifici înțeleg chestiunea.

G. C.

BIBLIOGRAFIE

Nu ne gândim să dăm o bibliografie propriu-zisă, fiindcă problema nu are margini. Se înțelege de la sine că cel interesat trebuie să aibă cât mai largi cunoștințe de poezie și o temeinică pregătire ideologică. Vom da însă câteva sugestii în direcția ideilor noastre :

Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*. Paris, ed. Corrêa, 1933.

Adriano Tilgher, *Estetica*, ed. II-a. Roma, Bardi, 1935.

V. Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*. Paris, Alcan, 1936.

Charles Baudouin, *Psychanalyse de l'art*. Paris, Alcan, 1929.

Benedetto Croce, *La poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, II-a ed. Bari, Laterza, 1937.

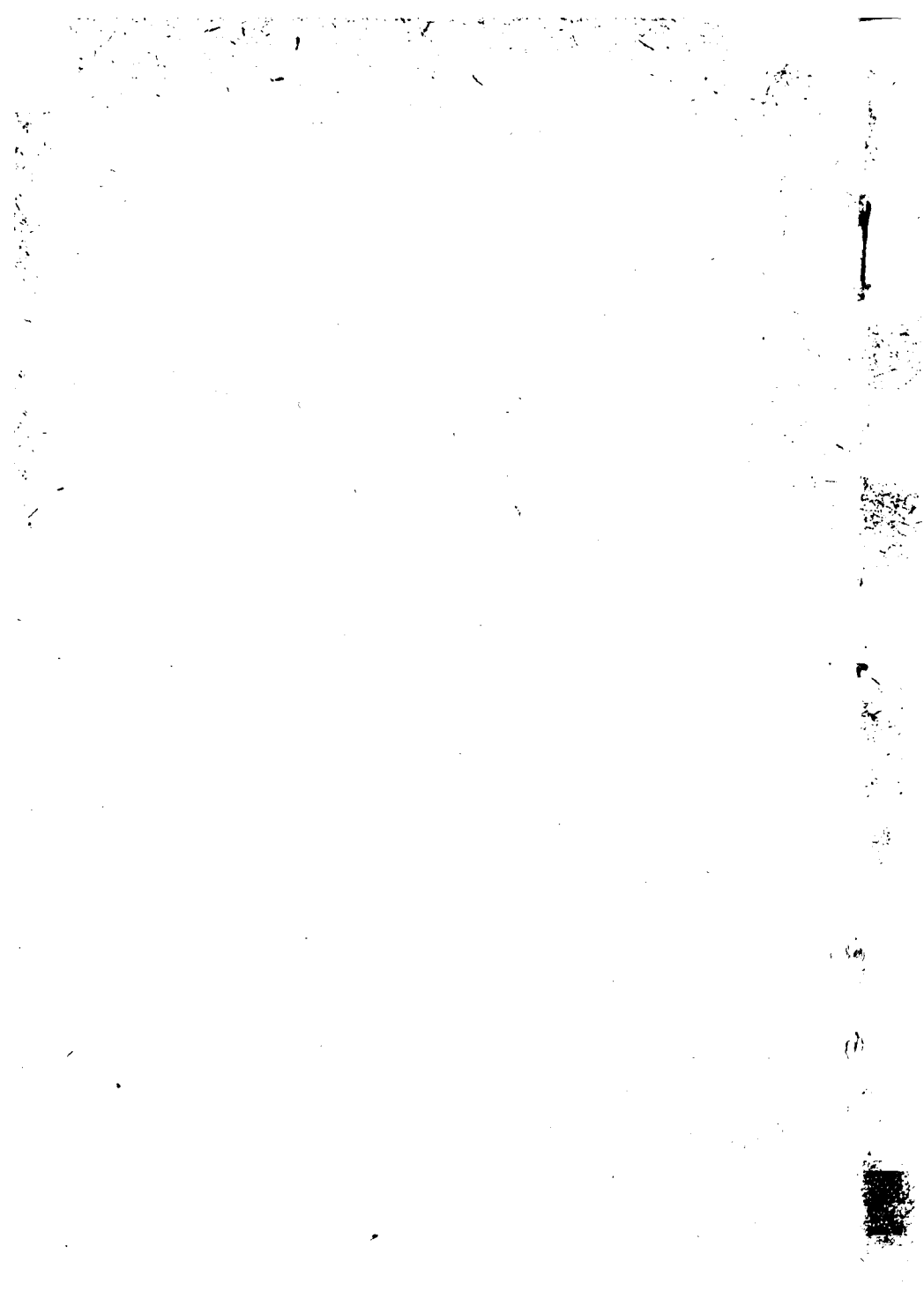
Benedetto Croce, *Poesia e non Poesia*, ed. II-a. Bari, Laterza, 1935.

Paul Valéry, *Introduction à la poétique*. Paris, Gallimard, 1938.

Alain, *Système des beaux-arts*, 8-e éd. Paris, Gallimard, 1926.

- Henri Brémond, *La poésie pure*. Paris, Grasset, 1926.
- Francesco Flora, *La poesia ermetica*. Bari, Laterza, 1936.
- Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*. Paris, Ed. littéraires et techniques, 1934.
- Émile Bouvier, *Initiation à la littérature d'aujourd'hui, cours élémentaire et cours moyen*. Paris, La Renaissance du livre, 1932.
- Saşa Pană, *Sadismul adevărului*. Bucureşti, „Unu“, 1936.
- Werner Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Berlin, Sieben-Stäbe-Verlag, 1932.
- Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*. Paris, Kra, 1928.
- Urmuz, *Urmuz*. Bucureşti, „Unu“, 1930.
- F. T. Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme*. Milano, Edizioni futuriste di „Poesia“.
- I Manifesti del futurismo*. Milano. Edizioni futuriste di „Poesia“.
- André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*. Paris, Kra, 1924.
- André Breton, *Limites non frontières du surréalisme*, in *La nouvelle Revue Française* din 1 februarie 1937.
- Hans Leisegang, *Die Gnosis*. Leipzig, Kröner-Verlag, 1924.
- Rudolf Steiner, *Das Initiaten-Bewusstsein*. Dornach, 1927.
- J. Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella dottrina e nella sua „arte regia“*. Bari, Laterza, 1931.
- Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*. Leipzig. A. Kröner Verlag, 1932.
- Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire en littérature française moderne*. Oxford, 1923.
- De la Méthode dans les Sciences* (art. *Historie de G. Monod*). Paris, Felix Alcan, 1910.
- Otto Fr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*. Leipzig in Berlin, Teubner, 1936.

Cu privire la ermetism în general și la tehnica inițierii alta ar fi bibliografia. Dar este o primejdie. Profanul poate să se rătăcească. Numai ca o curiozitate am citat pe Rudolf Steiner, pentru prelungirea în epoca modernă a mentalității ocultiste. Dar trebuie multă prudență, căci neofitul poate cădea în teozofia cea mai rea, cu totul în afara problemei poeziei. Serioasă este opera filosofului italian Evola, dar dificilă. Absolut exterioară vederilor noastre este *La littérature et l'occultisme*, Etudes sur la poésie philosophique moderne par Denis Saurat (Paris, Rieder, 1929). Noțiunea estetică de ocultism n-are nimic de-a face cu ocultismul magic.



I

Estetica este o disciplină, sau mai bine zis un program de preocupări, care s-a născut, inconștient sau nu, din nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise obiective, adică în fond străine de fenomenul substanțial al emoției. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decît s-ar crede și foarte mulți indivizi dintre cei mai inteligenți citesc cărți pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorința de a se informa, satisfacția de a găsi în ficțiune întîmplări asemănătoare cu cele din viața lor, sau mai ales judecăți și prejudecăți asupra vieții. Acești indivizi, incapabili de a se pronunța asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare ușurare cînd printr-un raționament sau prin însușirea părerilor unor critici ajung la încredințarea că se află în fața unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucuria estetică ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba chiar sînt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă și emoția estetică și să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simți direct.

Din această frigiditate s-a născut așadar Estetica, ca propunere de a studia științific opera de artă. Însă care sînt caracterele științei? O știință ia ființă atunci cînd se

descoperă un fenomen nou, sau mai corect cînd apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-și mai explice suficient relațiile prin științele vechi.

Emoția artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoții care le autonomizează, făcînd ca emoția estetică să depășească emoția curat psihologică. Prin urmare o știință strict nouă începe cu definirea fenomenului, ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiția se face prin arătarea genului proxim, adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conținutul noii noțiuni, și a diferenței specifice care îndreptățește autonomia acestei discipline. O dată definit obiectul urmează să se stabilească metodele de cercetare și în sfîrșit se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi.

Se pune întrebarea : există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi ? Operele de artă au întîi de toate un aspect fizic : cartea, tabloul, statuia sînt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor și artă e necesară, întrucît oricine își dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul ci sentimentul pe care obiectul îl deșteaptă în noi. Va să zică rămîne lămurit că un grup de realități fizice sau procese fizice (muzica, dansul) merită să se elibereze din domeniul fizicului și să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar se pune întrebarea dacă acum acest grup e îndreptățit să iasă și de aici și să-și capete desăvîrșita autonomie. Piersica pe care o mîncîc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atît de eterogene încît una din ele, cea stîrnită de audiția poemului, să ceară neapărat constituirea unei științe nouă ? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoțiuni artistice o curată senzație de vitalitate. Cei mai mulți esteticieni însă au observat, nu fără dreptate, o notă particu-

lară emoției artistice : aceea de a fi deșteptată numai de opere, adică de produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă aceasta e industria. Atunci ni se fac distincțiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă analiză dovedește numai-decît neîndreptățirea definițiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoțiunea artistică, de vreme ce foarte multe opere de artă au și un folos și în general artele s-au desfășurat din industrii. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase, dar stîrnește emoțiuni artistice. Între util și frumos ca produse ale industriei umane nu este decît o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care linge o acadea în chip de cocoș trece succesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică și e mîhnit cînd pentru satisfacerea celei dintîi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de a doua.

Dacă rămîne deci un adevăr cîștigat că arta e o expresie a umanității, distingerea prin criteriile utilității și gratuitității este subredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăznețe care și-a găsit chiar la noi reprezentanți dîrji. Este foarte firesc ca o nație tînără, cu puțină experiență artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a științei. Națiile care cultivă Estetica sînt și acelea mai lipsite de simț artistic. Germania are esteticieni, Franța are critici. Italia are și ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieșite din excesiva experiență artistică ajunsă la sațiu. Chiar Franța începe să piardă criticii și să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele : teoria capodoperei. D-l Mihail Dragomirescu, întîi, și după el d-l Tudor Vianu, cu aparat mai erudit dar ducînd în fond la rezultatele celui dintîi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, și nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbitită.

Cît e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem cîtuși de puțin în relativismul care a putut duce pe d-l E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutației valorilor literare, este hotărît că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă pentru altul reprezintă un scandal. Ieri se deplîngeau opere care azi sînt socotite capodopere. Lipsește în cîmpul artei acel consimțămînt de percepție care face soliditatea științelor. Oricît de relativă ar fi senzația, dacă cuiva i se pare că afară e cald și altuia că e frig, avem în termometru un instrument de obiectivare și de control. Însă care este mijlocul de a afla granița între operă și capodoperă în mod obiectiv nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrîngerea particularului prin consimțirea altora, și e o pseudojudecată care se poate formula așa : sentimentul de valoare stăpînește acum conștiința mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimțămîntul general cu care se începe orice știință, niciodată. Încît, pusă pe această bază, Estetica devine disciplina ciudată care nu-și cunoaște obiectul. Și de fapt capodopera nici nu există decît ca o denotațiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parțială și capodoperă nu e decît o deosebire de intensitate. Același proces de organizare, aceeași intenție se regăsesc și într-o parte și în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămînă un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuiește o temelie a solidității științei e metoda, și esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi niște procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absența impresiei. El ar dori să stabilească normele producerii capodoperei, să facă din Estetică o știință normativă preceptistică. E și aci o iluzie și un joc de cuvinte. În științe obiectul

e real, consimțit de toți, și metodele nu sînt decît mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu ușurință la adevărul de formulat în legi. În Estetică obiectul însuși este incert și metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privința asta sînt două ipoteze care se pot gîndi : se poate găsi o metodă de a determina capodopera, ceea ce este totuna cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera ; și nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimiști. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăși ar dispărea. Cînd am ști cum se face o poezie genială, toți am deveni mari poeți și arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi sîntem în neputință de a determina obiectul însuși al Esteticei, cu alte cuvinte rămînem cu știința ruînată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o știință care nu există. De aci nu urmează numaidecît că preocupările estetice, adică acelea avînd un raport cu arta, sînt superflui. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor și în efectul lor asupra conștiințelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util, de observații psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înțelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduințele esteticienilor sînt inutile speculațiuni în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decît întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumțiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele, cu o mare pretenție de metodă naturalistică. Încă nu poți clasifica, nici studia ceea ce n-ai definit. De altfel cercetările acestea sînt reînvieri ale unor puncte de veche retorică și dacă ele sînt îndreptățite în cadrul unei arte a conducerii și explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

De bună seamă că poezia, adică sentimentul nostru de poezie există. Asupra acestui punct nu mai e nici o

îndoială. Poezia nu se poate însă defini, ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufleteș particular cîtorva indivizi. Orice om aude și vede, afară de puține excepții. Simțul pentru poezie este însă excepțional. De aci și varietatea definițiilor, care nici nu sînt definiții, ci sentințe. Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definițiilor poeziei, vom alege însă cîteva tipuri caracteristice. Este de pildă formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepție despre lume, o Weltanschauung, decît o observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine știe că, după Platon, lumea aceasta e o perdea de aparențe în care se încheagă în chip efemer și nedesăvîrșit lumea prototipurilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, și alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat în apropierea esențelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mînă (*Republica*). Tot după Platon însă, omul e în stare prin reminiscență să-și aducă aminte de Frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumuseți pămîntești care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate (*Ion*).

Pentru Schopenhauer, lumea e aparența unei oarbe Voințe, care se desfășură însă tot după idei, privite ca niște eterne forme. Artă, poezia sînt smulgerea din planul unde se afirmă voința oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ, omul cunoaște numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling, a cărui estetică este tot idealistă, și să amintim pe Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli, Universul este desfășurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoricește, încît metafizica devine o ontologie. Cum se desfășură acest absolut, acesta e punctul original al hegelianismului. Logica, sau, cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieții noastre intelectuale, ci legea însăși a desfășurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcționează gîndirea noastră? logic, dialectic, adică prin teză, antiteză și sinteză. O propoziție ne conduce numai decît la negarea ei și apoi la concilie-

rea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituțională. Din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri : că arta nu are un obiect deosebit de al filosofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile, dar în chip mai obscur ; și că arta nu e decît un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricît de încîntătoare ar fi aceste concepțiuni despre artă și poezie, e lesne de înțeles că Absolutul, Prototipii, Frumusețea eternă nu lămuresc nimic.

Sînt definiții care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticeii, cum e aceea a abateluji Brémond, care în fond este tot speculativă, dar de nuanță mistică. Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nede-săvîrșită, utilă întrucît exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune.

Se poate observa, așadar, că mai toți acești idealisti tăgăduiesc valoarea artei în sine. Sînt și poeți care dau poeziei un conținut străin, ca Horațiu de pildă, cel cu celebrul vers :

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

S-au dat totuși și definiții mai proprii, prin observarea actului însuși de creație. Dar acestea nu sînt adevărate definiții, ci arătări de note izolate. Copiii, întrebați, să zicem : „ce este calul ?“ răspund : „calul este cînd“. Așa sînt pseudodefinițiile esteticienilor. Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viața noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaștere. Artă este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului. După Adriano Tilgher, artă nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gîndire și poezie este că poezia folosește concepte intuitive.

E un lucru de tot interesul că poeții înșiși nu știu ce este poezia și excelează în definițiile de tip extravagant. Sully Prudhomme spunea pontifical : „La poésie a pour mission de susciter et de favoriser l'aspiration au moyen d'un verbe qui fait d'elle un art“. Altul, Clovis

Hugues, zice solemn : „Le poète a une fonction sociale. Il lui appartient de glorifier le beau, mais il lui appartient aussi de servir le juste qui en est la représentation la plus élevée.“ Un integralist român, d-l Ilarie Voronca, zice telegrafic : „Poetul devenit Doge. Poetul adunînd în locul semnelor neînțelese din el ori din văzduh, balega armăsarului ritmînd fanfara de bîlci cu penița fărăș pentru jarul onorurilor oficiale“ etc. Am ales la întîmplare cîteva pilde, cruțînd pe poeții mai cu vază.

Încheierea este că poezia nu se poate defini.¹ Însă că poezia există nimeni nu se îndoiește. Nu numai că poezia există, dar prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanității putem ajunge la stabilirea unor pseudonorme. Prin analiza sentimentului de valoare al acestor spirite, constituind un grup arbitrar, lipsit de elementul masei și al contemporaneității, putem constitui un soi de Retorică în care preceptele sînt de fapt observațiuni istorice și statistice și au această notă specială că nu trebuiesc urmate, ci numai meditate. Urmează deci să aflăm nu ce este poezia, ci cum este poezia, să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conștiința artistică. În chipul acesta sterila Estetică face loc unei Școale de poezie.

II

Am spus că înțelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experiență, care nu încearcă a defini ci arată nu ce este poezia, ci cum este poezia, căutînd a ajunge prin observațiuni istorice și statistice la un fel de precepte, care însă nu trebuiesc urmate ci numai meditate, dat fiind că cre-

¹ Numai un poet estetician ca Jean Paul Richter, în a sa *Vor-schule der Ästhetik*, și-a dat seama că poezia nu poate fi explicată decît prin analogii și dă și el cîteva : „Poezia e o a doua lume în cea de aici, Poezia reprezintă față de proză ceea ce Muzica este față de vorbire“ etc.

ățiunea e un fenomen spontan. Vom face deci un fel de școală de poezie, utilă spre a lărgi conștiința poetului, incapabilă însă a-l determina să creeze și folositoare în același timp și criticului în măsura în care-i îndrumază sensibilitatea. Ca să scoatem câteva precepte, false precepte bineînțeles, fără valoare propriu-zis normativă sau de o valoare care nu se poate constata decât aposteriori, vom analiza pe scurt câteva programe și atitudini poetice, nu cronologic, ci după interesele demonstrațiunii noastre estetice.

Ca înțelegerea să fie mai limpede, vom enunța de la început înția propozițiune la care va trebui să ajungem. Aceasta ar suna cam astfel : *Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvânt nici o idee poetică.* Atunci când zicem idee poetică am putea fi înțelegși greșit. S-ar putea crede că poezia trebuie să aibă un cuprins inteligibil, noțional, ca de pildă cutare poezie de Eminescu care conține o filosofie. Nu e vorba de aceasta. Înțelesul propriu-zis al noțiunii de *idee poetică* îl vom lămuri mai târziu. Deocamdată vom afirma că orice poezie, întrucât există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizațiune, în care părțile se supun întregului. Cine cunoaște psihologia mai nouă poate găsi o analogie, ba chiar și o îndreptățire în așa-zisul gestaltism sau psihologia structurală. Fără a intra în amănunte : gestaltismul constată că fiecare percepție are o structură proprie, o formă, care este mai mult decât suma părților. O melodie nu e o adățiune de sunete, ci un fapt care depășește sunetele. Când cînti fiecare notă izolat, n-ai analizat melodia. Fenomenul muzical începe abia cu forma totalității, adică cu melodia însăși. Așa și în privința poeziei. Voim să afirmăm deocamdată că o poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general. Unde nu e sens nu e poezie. Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de *înțeles*. Ornamentațiunea unui chilim nu are nici un înțeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura.

Această propoziție provizorie o putem demonstra prin analiza teoriilor unei mișcări poetice și artistice care a făcut vilvă odată, și anume ale *Dadaismului*. Mulți văd în această mișcare un semn de demență colectivă, de morbiditate, și deplîng înfrurirea ei nefastă. Departe de a aproba cumva dadaismul, dimpotrivă îl vom dezaproba, trebuie să recunoaștem că teama unor oameni străini de problemele artei este neîntemeiată. Dadaistii nu erau nebuni, ba unul dintre ei, André Breton, scriitor de talent, este chiar medic neurolog. A intrat bineînțeles un spirit de farsă, acea veșnică dorință a boemului de a epata pe burghez, precum și intenția probabil de a pătrunde prin violență în istoria literaturii. Într-adevăr, profesorii se ocupă mai puțin cu explicarea marilor autori și mai mult cu ceea ce se poate clasifica : curente, manifeste. Un poet valoros riscă să nu intre într-o istorie a literaturii, în vreme ce un farsor pătrunde. Planul dadaistilor a izbutit de vreme ce iată, noi ne ocupăm de ei. De altfel și în universitățile franceze au fost discutați și putem cita pe Émile Bouvier care s-a ocupat la Facultatea de litere din Montpellier de moderniști în genere. Trebuie să admitem însă că dadaistii sînt niște farsori inteligenți, adesea cu multă cultură și pătrundere, care în farsele lor așa de odioase burghezilor pun măcar sub forma disocierii problemele estetice capitale. De unde și legitimitatea discuțiunii. Să nu ne rușinăm așadar de a spune cîteva cuvinte despre ei.

În februarie 1916, germanul Hugo Ball înființează la Zürich *Cabaretul Voltaire*, unde împreună cu românul Tristan Tzara, cu alsacianul Hans Arp și compatriotul Richard Huelsenbeck organizează expoziții de pictură și recitaluri de poezie și de muzică. La 8 februarie Tristan Tzara procedează la botezarea noului curent, care avea oarecari precursori în chipul următor : el vîră la întîmplare cuțitul de tăiat hîrtie într-un *Larousse* și dă de cuvîntul *Dada* care e în capul coloanei din dreapta și înseamnă „Cheval, dans le langage des enfants. Fig. et fam. C'est son dada, c'est son idée favorite.“ Curentul fu deci numit *Dada*. Grupul publică întîi *Le Cabaret Voltaire* (iunie 1916), apoi buletinul *Dada* (cinci numere, din iulie 1917 în mai 1919) și în sfîrșit *Cannibale* (1920). Ce înseamnă propriu-zis

Dada? Nimic. E un cuvânt luat la întâmplare. De aici se desprinde principiul că autorul renunță definitiv la orice proces de organizațiune, ba chiar la orice activitate. Un poem se face după Tristan Tzara (VII *Manifestes Dada*) așa : „Prenez un journal, prenez des ciseaux, choisissez un article, découpez-le, découpez ensuite chaque mot, mettez-les dans un sac, agitez...” Prin urmare poezia devine o simplă operă a hazardului. Aceasta pare o pură mistificațiune și în orice caz nu trebuie multă demonstrațiune ca să ne dăm seama că prin atare metodă nu iese nici o operă de artă. Dadaismul e o curată negațiune. Totuși este o negațiune nu lipsită de inteligență și premeditare. Dadaistii, vorbim de cei mai cultivați, protestează în fond împotriva ideii umflate de *artă*, de *tehnică*, împotriva rutinei clasice, a excesivei conștiințe estetice. Cîți azi nu fac unui poet o critică strict tehnică, preceptistică, observînd că un cuvînt nu este *estetic* sau o expresie nu este *artistică*? Din negațiunea bombastică a dadaismului rezultă totuși adevărul că opera își are structura ei necesară și nu e o simplă adițiune de cuvinte obiectiv frumoase. A tăia cuvinte din jurnal și a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvînt poate sluji operei de creațiune și că nu există cuvinte predestinate, artistice. A înșira cuvintele scoase din pălărie la întâmplare este a afirma că poezia e în fond rezultatul unui hazard, al unui har, nu al intenționalității. Firește, în realitate hazardul este interior este ceea ce se numea odată inspirație, iar scoaterea din pălărie a lui Tzara reprezintă o simplă farsă demonstrativă. Dadaistii își dau seama de atitudinea lor strict negativă, ba chiar merg pînă acolo încît recunosc trebuința de a distruge dadaismul însuși, spre a nu cădea într-o convenție nouă, convenția negației. Într-o conferință din 1922 la Weimar, Tristan Tzara declară : „Ne separăm, demisionăm. Primul care își dă demisia din mișcarea Dada sînt eu”. Evident, toate aceste idei sînt exprimate teribil, ca să scandalizeze pe burghez : „Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition”. „Dada știe tot, Dada scuipă tot.” Nihilismul e total : „E inadmisibil ca un om să lase vreo urmă prin trecerea sa pe pămînt”. Numele revistei, *Canni-*

bale, arată că dadaiştii vor să facă antropofagie cu cei bătrîni. Titlurile culegerilor de versuri sînt absurde, scandaloase : *Dessins de la file née sans mère, L'athlète des pompes funèbres, Rateliers platoniques, La première aventure céleste de monsieur Antipyrine*.

Examinînd fără prejudecăţi nihilismele de mai sus, putem să scoatem următoarele încheieri : *abuzul noţiunii de „artă“ împiedică spontaneitatea procesului creator ; hazardul pur fără intervenţia spiritului nostru nu dă nimic ; totuşi din slăbirea atenţiei artistice şi consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începături de structuri*. De pildă cine n-a găsit o pietricică de aluviune ce pare scăpată din mîinile unui bijutier ? Lautréamont vorbeşte de frumuseţea „întîlnirii întîmplătoare pe o masă de disecţie a unei maşini de cusut şi a unei umbrele“ şi un desenator a zugrăvit această privelişte (Man Ray). Ea surprinde spiritul ca o întîmplare semnificativă, în chip firesc structurată, demonstrînd ironiile vieţii. În titlul *Atletul pompelor funebre* este un amor latent al tragicului cotidian, atît de cîntat de modernişti. Un cioclu care doarme pe spate într-un dric sau o găină care ouă într-un chipiu nu sînt oare întîlniri surprinzătoare şi semnificative ? Deci concluzia moderată a dadaismului, care în nici un caz nu poate fi formula întregului proces artistic, este *de a căuta uneori în pălărie structurile hazardului, spre a le continua cu spiritul*.

În fond hazardul pur nu e cu putinţă niciodată în chip absolut decît dacă am întrebuiţa maşini. În alegerea jurnalului, în tăierea cuvintelor, în scoaterea lor din sac, intră totdeauna subconştientul nostru care stabileşte oarecari asociaţiuni, aşa cum spiritul în şedinţele de spiritism răspunde ceea ce gîndim noi înşine. Dadaiştii în poemele lor n-au scos niciodată cuvintele din pălărie, ci au creat un hazard relativ, care e numai, o anume arbitraritate în asociaţii. Foarte adesea (şi acesta e sfîrşitul şcolii) dadaiştii simulează, fără să-şi dea seama bine, hazardul şi libertatea, sfărîmînd numai aparent ligamentele, dar făcînd în fond propoziţii în regulă, exprimînd mai mult decît o struc-

tură, organizațiunea intelectuală care duce la didacticism. În practică așadar nu există dadaism. Iată niște versuri de Tristan Tzara :

La Chanson d'un dadaïste
qui avait dada au coeur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au coeur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au coeur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau.

*

La Chanson d'un dadaïste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises.

Întîi e de observat că Tristan Tzara nu scoate din pălărie ci face însuși raporturi absurde în care intră prin urmare subconștientul ori conștiința însăși. Apoi versurile ne fac să rîdem. E un lucru general acesta. Foarte multe din poeziile excesiv moderniste sînt comice. De ce ? Fenomenul este explicabil și ne conduce la un pseudoprecept. *Rapor-*

turile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură apercceptibilă de la început, stîrnesc risul. Și cum apercepția este și o chestiune de adaptare, lumea a ris la orice noutate. De romantici s-a ris cu hohote, de Eminescu au ris mulți, de poeții noștri moderni rid deocamdată toți, fără intenția de a jigni, avînd realmente o stare de veselie. Emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenție și chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiție de gesturi colective. Bergson spune că rigiditatea provoacă risul. Așa se-ntîmplă cînd rigid este individul. Cînd mecanismul e obștesc, atunci se naște momentul solemn, oficial. Acum rîde individul cu spirit critic exagerat, revoltat. Așadar în orice operă mare proporția dintre conformism și noutate este în favoarea celei dintîi.

În poeziile lui Tristan Tzara este o organizațiune fragmentară întîmplătoare, redusă la asociațiuni neprevăzute. Acestea nu sînt însă lipsite de oarecare umor. Introducerea imaginii motorului alături de noțiunea de cîntec este o parodie a mecanismului la care ajunge orice poezie. Un rege care se suie cu ascensorul, care își taie brațul drept și-l trimite papei de la Roma e o satiră a atitudinilor rigide. Gestul regelui e scandalos. „Mîncăți ciocolată“ e o invitație făcută burghezului la acțiunile banale, la satisfacțiile facile. „Spălați-vă creierul“ este o acuzație de îmbăcsire în prejudecăți. Dadaistul care iubește o bicicletă face o încercare violentă de a sfărîma convenția sentimentală. De ce adică o bicicletă să nu inspire pasiuni tot așa de mari ca și străvechea Elena? Ce constatăm de aci? În fuga de orice organizație, dadaistii fac asociațiuni scandaloase în care în loc să fie imagini sînt de fapt idei programatice. Programul iese în evidență în foarte multe din poeziile dadaiste și futuriste. De pildă românul Sașa Pană în numărul unu al revistei „Unu“ ne oferă această poezie-manifest :

cetitor, deparazitează-ți creierul
strigăt în timpan
avion
t.f.f.-radio
televiziune
76 h.p.

marinetti
 breton
 vinea
 tzara
 ribemont-dessaignes
 arghezi
 brîncuș
 theo van doesburg
 uraaaa uraaaaaa uraaaaaaaa
 arde maculatura bibliotecilor
 a. et p. Chr. n.
 1234567890000000000 kg.
 sau îngrășă șobolanii
 scribi
 ațibilduri
 sterilitate
 amanita muscaria
 efitimihalachisme
 brontozauri
 hùooooooooooooooooo
 etc.

Futurismul, apărut înainte de război în Italia din inițiativa lui F. T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negația nu ajunge la nihilism și în ce privește structura poeziei, futurismul rămîne pe poziția veche a organizațiunii conștiente. E drept că-n programul lui intră și intuiția și inconștiența creatoare, dar acestea nu s-au realizat niciodată în sensul dorit mai tîrziu de suprarealiști. Înlăturîndu-se noțiunea de hazard, ne depărtăm și de foloasele asocierii neprevăzute, semnificative. Într-un fel dar futurismul este teoreticește inferior dadaismului, adică mai puțin deschizător de probleme. Negația lui se îndreaptă mai ales împotriva academismului sub raportul conținutului și al formei. Poezia italiană degenerase într-adevăr prin D'Annunzio într-o declamație convențională fără lirism și într-un formalism estetizant. D'Annun-

zio este cel mai tipic cultivator al atitudinii estetice în sine și al cuvîntului artistic în sine, indiferent de valoarea de creațiune. De pildă :

Ecco, e la glauca marina destasi
Fresca a' freschissimi grecali ; palpita :
ella sente ne' l grembo
li amor' verdi de l'alighe.

Cine știe italienește își dă seama de prețiozitatea strofeii, tipărită de altfel cu o tehnică specială. Întîi se cîntă marea, care este convențional frumoasă. În locul unei impresiuni directe stă vechiul academism personificat în „grembo“. Marea are sin, poale (cuvîntul e cu totul literar), deci e o fecioară în stilul Primăverii lui Botticelli. Și apoi vine tot acel limbaj arhaizant ori estetizant : „grecali“, „alighe“, „li amor“ în loc de „gli amori“. În sfîrșit, marea — fecioară care simte în sin amorul algelor — e tot ce poate fi mai artificial.

Deci futurismul a fost un antidannunzianism. El cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viață sinceră. Nu de mult Venetia era amenințată de ostilitatea futuriștilor, care apoi au devenit fasciști. În locul decorului de teatru, Italia nouă cerea arhitectura pură de fier și ciment, priveliștile de viață activă, industrială. Formal, futurismul a făcut fraza italiană mai simplă. A combătut retorica, periodul ciceronian, a început a nota repede, telegrafic, aruncînd la o parte din propoziție elementele inutile. Iată un fragment, și el telegrafic, din manifestul futurist :

„Altă viață explozivă. Italianitate paroxistică. Anti-muzeu. Anticultură. Antiacademie. Antigrațios. Antisen-timental. Contra orașelor moarte. Modernolatrie. Religia nouătății. Originalitate. Velocitate. Inegalism. Intuiție și inconștiență creatoare. Splendoare geometrică. Estetica mașinei.“ etc.

Futuriștii au cîntat într-adevăr mașina, avionul, viața citadină. Marinetti e primul care a glorificat avionul în frantuzește și italienește :

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière !
Horreur de la terre d'oiseau ! Terre, glauou sinistre
à mes pattes ! Besoin de m'évader !

Ivresse de monter !... Mon monoplan ! Mon monoplan !

În oroarea de academism, futuriștii au început să vorbească în felul negrilor și au căzut în reportaj. Marinetti reportează asupra bătăliei de la Tripoli și a războiului balcanic (*La battaglia di Tripoli, Zang-tumb-tumb*), Ardego Soffici scrie un *Giornale di bordo* și Kobilek *Giornale di guerra*. Deci ce se întîmplă ? În dorința de a intra în imediațeta vieții, în devenirea ei, nu fără o înfrîurire a lui Bergson, futuriștii nu prind decît momente izolate, ca niște imagini tăiate de film. Pseudo-preceptul nostru este prin urmare acesta : *Observația în proză și sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate dispartă, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obișnuit*. Un roman nu e un jurnal, o colecție de fapte, ci o supraréalitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamații și de viziuni, ci o organizațiune care depășește părțile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viață sînt contrare spiritului creațiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mișcare atît de realistă încît din intenția de adevăr și expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuși, care nu e o imitație a realității, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane.

Formal, din aceeași dorință de expresie imediată, futuriștii recurg la trucuri tipografice, căutînd să sugereze și prin așezarea cuvintelor, confundînd în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scrie așa :

TRE

Gra
di
ni.

Evident că pentru un orb efectul e spulberat. Este în fond o persistență în eroarea lui D'Annunzio, care își închipuia că scriind *li* în loc de *gli* a făcut o finețe. În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor și nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noțiunilor. O poezie există pentru noi când o gândim.

Futurismul n-a dat nimic de seamă în câmpul poeziei, dar a învățat pe poeți să se exprime mai liber. Cuvîntul de ordine este *parole in libertà*. De altfel în legătură și cu simbolismul profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămîne la suprafață. Poetul notează, descrie fugăr, creionează fără semnificație, ca Luciano Folgore în aceste versuri din *Caffè notturni* :

Porta a vetri ; dentro lumi,
fumi,
aia di profumi.
Porta di legno ;
contorcimenti di voci
traverso le fessure.
Caffè notturni
insenature di luce nell'ombra,
macchie din suono
nella opacità della quiete
etc.

Observînd numai telegrafic realitatea externă, fără a descoperi un ritual semnificativ, poezia futuristă este o proză.

III

Profanul care citește anume poezie modernă, dadaistă, suprarealistă, pură, chiar futuristă, rămîne izbit de un fapt : nu înțelege. O poezie trebuie oară înțeleasă, redusă la o schemă de idei ? Nu vorbește ea, cum se spune în

școală, sentimentului ? Ba da. Dar poezia mai veche, oricât de indiferentă sub raportul conținutului noțional, are formal desfășurarea propozițiilor logice, încât oricine este încredințat c-o înțelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderând poezie decît ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat cînd dă de aceste versuri de I. Barbu :

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode
Suprasexuale
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult limpezi rapsozi
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp !

În schimb e ușurat la citirea următoarelor strofe de G. Bacovia :

Cum sufletu-nchis
Nimic nu vrea —
Cad frunze-n amurg.
Draga mea !

Sinistră noapte
Și-amară stea —
Curînd, și ninge.
Draga mea !

Aci totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră și ninge. Deci este tendința de a se cere poetului reprezentări imediat apercetibile din cîmpul percepției exterioare și propoziții în care raportul dintre subiect și predicat să se dezvăluie numaidecît. S-a ivit cuvîntul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile

în care scapă structura percepției și raportul logic. Noțiunea de ermetism nu se poate aplica cu proprietate decât unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înțelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decât o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspecte exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obișnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seamă că totul e limpede. Sînt poezii unde se cultivă intenționat dificultatea. Percepțiile, raporturile sînt normale, însă gramatica este așa de solitară, încît fără indiscrețiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificațiune. Iată niște versuri luate la întimplare din Ilarie Voronca („Unu“, III, 1930, nr. 32) :

Laptele ierburilor se umflă în suvenir și-n chiot
Și inima e spuma care-a rămas din vară,
Cu-o cupă de vijelie pînă la buzele fierului
Cu pomii rupînd șorțul albastru al amiezii.

Dar e inscripția-n miere a ochiului de ciută
Și prin sălile lungi ale ecoului rătăcește o ferigă.
În vreme ce domnița își scaldă cîinii fluizi în voce
Și pe vitralii, cerul ca un șarpe boa se răsucește.

Acest autor se caracterizează prin dilatație verbală, discursivitate, sentimentalism și metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat adesea fără soluție, prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întîi, cu oarecare atenție, ghicim că e vorba de o rememorare discriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinați de vînt acoperind o parte din albastrimea cerului.

Există și un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconștient, și scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuși nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă și de neintelență artistică să reprobăm tot ce nu înțelegem sub cuvînt de confuzie. Sînt poeți mistificatori, adică falși poeți, dar sînt și poeți

adînci. Apriori afirmăm că o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea. Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii: pe Eminescu nu-l înțeleg decît foarte puțini înși. Cei mai mulți cred că-l gustă, acceptînd ideile lui pe care le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificiltoasă. Totdeauna poetul a avut înclinarea către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă și teoretizează ocultismul :

Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani.

Ocultismul serios se bazează însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convențională niște sonete care păreau aiurări. Cîtăm o strofă care ne privește și pe noi :

Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,
Un gaio Lelio per Ambasciadore
Una lanterna piena di favore
Portavan per tributo de' Valacchi

Cine nu-și aduce aminte de versurile lui M. Zamphirescu ?

Văzui oameni de hîrtie
Cu mustăți de chilimbar,
Lei de cocă pe cîmpie,
Mîncînd stridii cu muștar.

Comicul nu iese atît din absurditatea propozițiilor, cît din faptul că, deși n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuși forma exterioară a propozițiilor normale. Așa vorbesc paranoicii. În propoziție este subiect, este predicat și raportul luat în golicuina lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin

sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenaj, fără un principiu care să le dea un rost, din subconștient. Însă cum în acest subconștient n-a pierit cu totul forța de organizație, adesea în hazardul cuvintelor apar insule care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale demenților ne surprind și ne încântă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al dadaistilor, alți poeți au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înșirarea cuvintelor curgând fără frenaj, spre a prinde în hazardul interior asociațiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele și mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet.

Înainte de a trece la poezia străină așa-zisă supra-realistă, trebuie să amintim că un precursor de tot interesul al dicteului automatic este un român, și anume Urmuz, de care foarte mulți nu vor fi auzit vorbindu-se. Psihiatrii consideră cu multă ironie și suficiență pe moderniști, printre care trec pe toți poeții pe care nu-i înțeleg, cu înclinarea de a-i declara pe toți demenți. Cu atât mai mult ar putea părea suspect Urmuz, care s-a sinucis. În elucubrațiile acestuia nu intră însă nici o alienație și totul e un joc estetic pe care îl profesează în glumă școlarii.

Urmuz, pe adevăratul nume Demetru Dem. Deme-trescu-Buzău, s-a născut la 17 martie 1883 la Curtea-de-Argeș, ca fiu al medicului spitalului din acea localitate. În copilăria fragedă a fost o vreme la Paris cu părinții. A fost elev al liceului Lazăr din București, apoi a studiat Dreptul, luându-și licența în 1907, și fu cîțiva ani ajutor de judecător în felurite orașele. După campania din Bulgaria e numit grefier la Înalta Curte de Casație din București. A făcut campania și în războiul cel mare, după care și-a reluat umila slujbă. La 23 noiembrie 1923, deprimat, se sinucise într-un boschet de la Șosea. Moartea lui a trecut neobservată și nici azi istoria literară nu-l înregistrează. Pentru întâia oară d-l Tudor Arghezi îi publică o bucată în „Cugetul românesc“, în 1922, spre marea emoție a autorului, care avea o înaltă conștiință artistică pentru ceea ce unui nepre-

venit i-ar fi prilej de ris. Acest Urmuz, simplu grefier, era un om de rară cultură, pricepător de muzică bună și chiar compozitor, și cine citește fără prejudecăți compunerile lui poate să-i respingă direcția poetică, dar nu-i poate tăgădui fineța evidentă a spiritului. E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră era încă în continuarea lui Coșbuc, să apară atitudini de acestea de negație estetizantă.

Ce fel sînt compunerile lui Urmuz? Ca să înlăturăm orice bănuială de demență, trebuie să spunem că Urmuz, om afabil, le făcea spre a-și distra frații și surorile, care firește rideau. În acea epocă de altfel, prin 1916, circulau printre tineri astfel de glume, ba chiar printre elevii liceului Lazăr, și e întrebarea dacă nu era oarecum în tradiția claselor atari jocuri. Iată o bucată :

„PILNIA și STAMATE

Roman în patru părți

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu gîmlic și sonerie.

În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a «lucrului în sine», un cățel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținînd în mînă o sintaxă și... 20 de bani bacșiș... Restul nu prezintă nici o importanță. Trebuiește însă reținut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunec, nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea dinafară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de Auto Kosmosul infinit și inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast și conține tot ceea ce luxul oriental are mai rar și mai fantastic... Nenumărate covoare de preț, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, captușesc colonadele sălii, iar imenșii ei pereți sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori măsurati, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare" etc.

Este, firește, o simplă bufonerie, dar cu spirit. Divagația morbidă a spiritului este exclusă. Ceea ce ne face să rîdem este tocmai luciditatea autorului. Forma gîndirii pare normală, desfășurarea logică, însă ori de cîte ori așteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită. Conștiința este deci trădată chiar prin absurdități. În fond avem de-a face cu o parodie a prozei comune. Titlul *Pîlnia și Stamat* amintește convenția titlurilor clasice *Paul și Virginia*, *La femme et le pantin*. Bucata începe ca orice roman, cu descrierea locului. Ori de cîte ori e pe cale de a se stabili o relație comună, Urmuz o strică printr-o relație absurdă și totuși posibilă în alt plan de gîndire. De pildă, masa e „bazată“ (pînă aci totul e corect), însă pe calcule și probabilități. Unele vase conțin esență, bunăoară de flori, esența poate fi însă eternă, adică lucrul în sine. Urmuz stabilește deci între subiect și predicat un raport care pare bun în momentul cînd se face legătura cu predicatul și apare deodată greșit, întrucît unul din cuvintele care formează predicatul este ambiguu. El face deci niște calambururi de esență sofistică, dînd unui cuvînt două conținuturi deosebite. Doi oameni coboară. Asta e foarte cuminte, căci ne gîndim la coborîrea mecanică pe scări. Doi oameni coboară însă din maimuță. Propoziția este și acum posibilă, dar sărită pe alt ax, fiindcă „coborîre“ înseamnă acum descendență. Acest procedeu sofisticat produce risul. În Orient femeile se sulemenesc. Deci ideea că păreții sînt sulemeniți în fiecare dimineață este introdusă în conștiința noastră, cu toată absurditatea, printr-o abilitate formală, prin presupunerea că vom confunda o clipă sfera mai restrînsă a noțiunii femeie orientală cu aceea însăși de

Orient. Cu compasul măsurăm pereții. Ceea ce măsurăm poate să scadă. Relațiunea în întregul ei este absurdă și totdeodată cu aparență de corectitudine: „cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare“. Sofismul este învederat.

Bufoneria cea mai izbutită este *Ismail și Turnavitu*. Aici autorul are aerul a face portretul a două personaje. Mișcarea portretistă e cea academică, însă cuprinsul e absurd. În decursul descripției se face mereu confuzie între ființe, vegetale și lucruri. Bucata este totdeodată o vagă parodie a obișnuințelor burgheze:

„Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză.

Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 jum. dimineața, rătăcind în zigzag pe strada Arionoalei, însoțit fiind de un viezure de care se aliază strâns legat un odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănincă crud și viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămiie... Alți viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreține pînă ce au împlinit vîrsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline. cînd, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinstește rînd pe rînd și fără pic de muștrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismail nu știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ține astfel sechestrat pentru a-l feri de pișcăturile albinelor și de corupția moravurilor electorale. Totuși Ismail reușește să scape de acolo cîte trei luni pe an, în timpul iernii, cînd cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii și apoi să se agațe de grinzii

pe la diferite binale, în ziua cînd se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători“... etc.

În această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniștea de mare prozator clasic din care, prin contrast firește, iese și comicul.

Lui Urmuz îi datorăm și o fabulă, adică o parodie a fabulei. Totul de la început pînă la sfîrșit e absurd, dar se desfășoară după regulile genului. E un titlu arbitrar, un text cu dialog și o morală ce n-are nici un sens și nici o legătură cu textul. Fabula aceasta a fost imitată de mulți din plăcerea de a alcătui o fabulă pură, fără afabulație, deși cu forma ei. Esteticește, asta este interesant : va să zică în poezie forma însăși a unei activități sufletești fără conținutul ei poate interesa. A avea aerul că povestești fără să povestești nimic poate duce la un epic pur. Un poet francez a încercat asta. Deocamdată iată fabula :

CRONICARI

(Fabulă)

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaș,
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu ! O, Galileu ! —
Strigă el atunci mereu —
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi.“
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă : „Sarafoff,
Servește-te de cartof !“

Morala

Pelicanul sau babița.

Urmuz are jovialitate, așa cum avea Alfred Jarry în Franța. Totuși aceste compuneri nu pot depăși limitele unor farse. A nu lăsa să intre nici o organizațiune înseamnă să stai cu mintea trează, fiindcă subconștientul nostru structurează de la sine. Urmuz cade singur într-o convenție, de altfel voită, de a se menține în absurd, și unde e convenție nu e loc pentru creațiune. *Așadar absurditatea pură, chiar pusă la cale conștient și mai ales atunci, nu duce decît la mici efecte comice.*

Un tînăr modernist Moldov a încercat la noi să imite pe Urmuz, dar aceste imitații sînt silnice, fără spirit, sînt parodii de parodii („Unu“, aprilie 1928) :

„Șmaie este un tip compus din : ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor.

În toate anotimpurile poartă aceleași haine, aceeași pălărie de turist, nedespărțindu-se de ele niciodată“ etc.

Ca să nu ne închipuim că Urmuz este un caz unic românesc, n-avem decît să amintim celebra *Hareng saur*, adică *Scrubmbia* de Charles Cros. E o absurditate voită în scopul de a scandaliza, în care însă e un moment interesant, și anume gratuitatea unui gest. Eroul spînzură o scrumbie pe un zid. Dacă în proză acțiunile trebuie să fie motivate, în poezie gratuitatea poate duce la un epic pur, surprinzător ca o enigmă :

LE HARENG SAUR

Il etait un grand mur blanc —
nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle —
haute, haute, haute.
Et, par terre, un hareng saur —
sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains —
sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou —
pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle —
gros, gros, gros.

Alord il monte à l'échelle —
haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu, —
toc, toc toc,
Tout en haut du grand mur blanc —
nu, nu, nu.

Il laisse aller le marteau —
qui tombe, qui tombe, qui tombe.
Attache au clou la ficelle —
longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur —
sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle —
haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau —
lourd, lourd, lourd,
Et puis, il s'en va ailleurs —
loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur, —
sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle —
longue, longue, longue,
Très lentement se balance —
toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire —
simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens —
graves, graves, graves.
Et amuser les enfants —
petits, petits, petits.

IV

Studiind cauzele care fac poezia dificilă, am amintit de dicteul automatic, adică de abolirea voluntară a frenațiunii în vorbire în scopul de a prinde în hazardul interior asociațiuni inedite. Urmuz, din ale cărui inteligente bufonerie am citat câteva fragmente, nu este totuși un automatic, ci un simulator de automatism. Căci am spus că un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice pe care de la sine le oferă subconștientul. Urmuz, dimpotrivă, de câte ori este pe punctul de a cădea într-o asociațiune normală, fuge de ea cu bunăștiință, dovedindu-și permanenta luciditate. De unde și comicul. Fugind de mecanica asociațiunii conștiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociație și acest mecanism provoacă risul.

Adevăratul dicteu automatic a fost definit și profestat de suprarealiști și îndeosebi de teoreticianul lor André Breton. Cum acesta este medic de boli mintale, am putea să bănuim că e vorba de o contagiune simpatetică nu rară în astfel de cazuri, că anume Breton, încântat de vorbirea fără frenațiune, plină de surprize, a paranoicilor, ar dori s-o imite. Totuși, fapt dezamăgitor, foarte rar demenții vorbesc în așa chip încît să nu fie înțeleși de loc, cum e cazul cu poezii suprarealiști. Compoziția lor e mai degrabă plată. Iată o poezie intitulată *Pămîntul* de un schizofrenic citată în *Cursul de psihiatrie* din anul 1923—1924 al răposatului prof. dr. Obreja :

Vremea e o carte
Dumnezeu a fost zețar
Iar în carte e pămîntul
I-o eroare de tipar.

La temelia suprarealismului stau unele orientări ale gîndirii contemporane. În primul rînd este freudismul, pe față exaltat, care, precum se știe, pune un accent deosebit pe inconștient. În al doilea rînd este fără îndoială filosofia lui Bergson. Aceasta e dominată de noțiunea de

devenire. Eul nostru absolut este un rîu perpetuu, curgînd în pură indeterminațiune. În genere realitatea este inaccesibilă gîndirii, dar poate fi trăită. Ceea ce socotim noi drept realitate nu e decît o realitate relativă, o operațiune practică de oprire a realității în devenire în cîteva relațiuni și simboluri convenționale. Prin urmare activitatea teoretică este principial prozaică, opusă vieții. A trăi integral gîndirea înseamnă a o elibera de obișnuința superficială de a vîrî totul în categorii. Este limpede așadar că atît freudismul cît și bergsonismul au pregătit teoreticește terenul suprarealismului, al dicteului automatic, care este o propunere de a fugi de orice schemă logică, de a se cufunda în ininteligibil, acolo unde se poate surprinde gîndirea în mișcare, trăind. Acolo în rîul informal gîndirii este realitatea cea adevărată, nealterată de convenția practică a logicei, e *suprarealitatea*. Însă forma cea mai simplă prin care putem să ne eliberăm de gîndirea logică este visul.

„Din clipa — zice Breton — cînd [visul] va fi supus unui examen metodic, cînd prin mijloace anumite vom ajunge să ne dăm seama de vis în integritatea lui (și asta presupune o disciplină a memoriei de mai multe generații ; să începem chiar de acum a înregistra faptele mai bătătoare la ochi), din clipa așadar cînd curba sa se va desfășura cu o regularitate și o amploare fără precedent, putem spera că misterele care nu sînt mistere vor face loc marelui Mister. Cred în topirea viitoare a acestor două stări, în aparență așa de contradictorii, a visului și a realității, într-un soi de realitate *absolută*, de *suprarealitate*, dacă se poate spune astfel.“

Așa vorbește Breton și foarte ușor se poate observa că suprarealitatea lui este un corespunzător al trăirii realității absolute bergsoniene. Cum această suprarealitate se confundă însă cu visul, putem adăuga că Breton profesează *onirismul*. Iată acum, spre mai multă claritate, cum definește Breton însuși suprarealismul în vederea unui articol de enciclopedie, asta în *Manifeste du surréalisme* (1924) :

„*Suprarealism*, n.m. Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie scris, fie prin

orice alte mijloace, funcționarea reală a gândirii. Dictau al gândirii, cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală.

Encicl. Filos. Suprarealismul se bazează pe credința în realitatea superioară a unor forme de asociațiuni neglijate pînă acum, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor spre rezolvarea problemelor principale ale vieții. Au făcut act de suprarealism absolut d-nii Aragon, Baron, Biffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

E întrebarea cum va proceda poetul ca să se cufunde în automatismul psihic pur, fugind de orice constrîngere schematică a rațiunii, de vreme ce am constatat că nici măcar demenții nu sînt în stare să fugă de structurile logice? Problema pare de la început disperată. Ori ne lăsăm în voia pretinsului automatism și înregistrăm ceea ce ne trece prin minte și atunci fără să vrem sîntem tiranizați de mecanismul logic care a pătruns și în inconștient, ori în sfîrșit extirpăm cu bună-știință, ca Urmuz, orice structură incipientă, dar atunci nu mai avem de-a face cu nici un automatism, ci cu o convenție care duce la efecte comice. În sfîrșit, să dăm iarăși cuvîntul lui Breton, care ne dă următoarele instrucțiuni :

„Puneți să vă aducă ce trebuie pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cît mai favorabil concentrării spiritului asupra lui însuși. Așezați-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putință. Faceți abstracție de geniul vostru, de talentele voastre, de talentele tuturor celorlalți. Socotiți că literatura este unul din cele mai triste drumuri, dintre acelea care duc la orice. Scrieți repede fără subiect preconceput, destul de repede ca să nu puteți reține și ca să nu fiți ispitiți să vă recitiți. Prima frază va veni singură, atît e de adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gândirii noastre conștiente care nu cere decît să se exteriorizeze. Este destul de greu să ne pronunțăm asupra cazului frazei ce va urma ; ea participă fără îndoială și la activitatea noastră conștientă și

la cealaltă, dacă se admite că faptul de a fi scris prima frază cere un minimum de percepție. De altfel lucrul acesta nu trebuie să vă intereseze ; în asta constă mai cu seamă interesul jocului supraréalist... Continuați cît poțiți. Încredințați-vă caracterului nepuizabil al murmurului. Dacă tăcerea amenință să se stabilească dintr-o greșeală, ca să zicem așa de neatenție, rupeți-o fără ezitare cu un rînd prea clar. După cuvîntul a cărui origină vi se pare suspectă, puneți o literă oarecare, litera *l* de pildă, mereu litera *l*, și restabiliți arbitraritatea, impunînd această inițială cuvîntului ce va urma.“

Prin urmare Breton ne schițează o metodă de a visa și de a înregistra visul. Ceea ce ne izbește aici însă, și lucrul nu e lipsit de un anume umor, este efortul conștient de a surprinde inconștientul. Ce înseamnă oare „așezați-vă în starea cea mai pasivă“ dacă nu o încordare a atenției care face să se risipească orice spontaneitate ? Este cunoscut dialogul umoristic dintre doi inși care dorm în aceeași cameră :

— Tu dormi ?

— Da !

Prin chiar faptul de a răspunde afirmativ, pretinsul adormit neagă faptul dormirii. Tot așa supraréalistul, prin chiar propunerea de a scăpa de conștiință, se așază în punctul ei cel mai acut. Dar în sfîrșit, înainte de a da un verdict, să aruncăm ochii asupra unor rînduri supraréaliste. Ceea ce înapăimîntă pe cititorul profan și-l aiurește e imposibilitatea de a înțelege ceva, fiindcă am văzut că tendința comună este de a reduce poezia la scheme logice, lucru de altfel eronat sau măcar exagerat. Ca să înțelegem sau mai bine zis să ne așezăm la justa poziție receptivă față de această poezie, trebuie să renunțăm la orice sforțare de a înțelege. De la titlu și pînă la ultimul punct nimic n-are nici un înțeles. Sînt cuvinte fără sens dictate, zic poeții, de conștiința dinlăuntru, și interesante întrucît alcătuiesc un desen neprevăzut :

”Ma tombe, après la fermeture du cimetière, prend la forme d'une barque tenant bien la mer. Il n'y a personne dans cette barque si ce n'est par instant, à travers les jalousies de la nuit, une femme aux bras levés, sorte de

figure de proue à mon rêve qui tient le ciel. Ailleurs, dans une cour de ferme probablement, une femme jongle avec plusieurs boules de bleu de lessive, qui brûlent en l'air comme des ongles. Les ancres des sourcils des femmes, voilà où vous voulez en venir. Je jour n'a été, qu'une longue fête sur la mer. Que la grange monte ou descende, c'est l'affaire d'un saut dans la campagne. A la rigueur s'il pleut, l'attente sera supportable dans cette maison sans toit vers laquelle nous nous dirigeons et qui est faite d'oiseaux multiformes et de grains ailés. La palissade qui l'entoure, loin de me distraire de ma rêverie, joint mal du côté de la mer, du côté du spectacle sentimental, la mer qui s'éloigne come deux sœurs de charité.

Ceci est l'histoire de la seconde soeur, de la boule bleue et d'un comparse qui apparaîtra toujours assez tôt. Sur la barque molle du cimetière s'ouvrent lentement des fleurs, des étoiles. Une voix dit : «Etes-vous prêts ?» et la barque s'élève sans bruit. Elle glisse à faible hauteur au-dessus des terres labourées, dont la chanson ne vous importe plus, mais qui est très ancienne et s'enroule autour des châteaux-forts.“

O observație e de făcut. Între bufoneriile lucide ale lui Urmuz și compunerile dictate ale suprarrealiștilor este această deosebire că cele din urmă ne fac să ridem mai puțin sau chiar de loc, putînd chiar să ne dea scurte impresii de sublim. Explicația este ușoară. La Urmuz automatismul este simulat și atenția îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc și caricatural. Compunerile lui Urmuz sînt în fond satirice. Suprarrealiștii sînt însă sinceri lirici și din cînd în cînd cad peste asociațiuni care sînt adevărate imagini. Principal, plutirea aceasta în vis nu numai nu contrazice poezia ci o condiționează. Caracteristic visului este mersul fluidic, care distruge conturul obișnuit al lumii fenomenale. Breton visează, fie și deștept, că se află în cimitir. Sicriul poate numaidecît lua forma bărcii. Zborul, plutirea sînt mișcări tipice în vis și mediul acvatic e acolo dintre cele mai obișnuite. Deci barca plutește pe mare și apoi marea se confundă cu cerul

și visătorul zboară în jurul turnurilor unui castel. Că un personaj apare și dispare fără motivare e un lucru foarte firesc în visare. Ca o casă să fie făcută deodată din flori este iarăși normal acolo. De altfel confuzia aceasta dintre eu și non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcție a conștiinței. E foarte normal ca un individ să ne spună așa : „Am visat că mergeam pe o apă și cineva, parcă o femeie, mă striga mereu ; apoi femeia pare că era o pasăre, dar lucru curios, pasărea eram eu“. Evident, când astfel de vise duc confuzia eului pînă la dedublare și se repetă, putem să bănuim o stare maladivă gravă, dar în mod obișnuit confuzia între eu și non-eu este legea însăși a visului. Deci ca transcriere a visului, fragmentul lui Breton ar trebui să ne impresioneze. Și totuși ne lasă reci și uneori ne face să rîdem. Nu este greu să găsim explicația. Răceala vine din lipsa de sens, de sens, nu de înțelegere. Visele noastre, oricît de confuze, alcătuiesc niște complexe, cum spune Freud, fie că-i admitem metoda psihanalitică, fie că nu. Totul în vis, deși îninteligibil, adică nereductibil la scheme logice, se orientează, se sensează în jurul unei emoții fundamentale. De pildă, multe vise au ca nucleu spaima. Cineva, o entitate proteică ne urmărește și noi alergăm și nu putem din cauza amorteții picioarelor. Un noroi greu ni le încurcă. Uneori cerul parcă pică pe noi. Bineînțeles, când ne-am culcat obosiți. Toate imaginile onirice sînt coerente, și acolo în vis ele nu ni se par absurde după legea însăși a visului. Ele au limbajul lor propriu, ele spun ceva, ce nu se poate exprima în limba discursului. Dovada că totul este strîns în jurul unei emoții fundamentale este că ne deșteptăm sub impresia puternică a visului, cu sentimentul încă de teroare, dacă visul a fost terorist. Această emoție centrală formează sensul visului. Ei bine, ceea ce lipsește în fragmentul oniric al lui Breton este tocmai nucleul emoțional. Visul lui nu e credibil, nu e coerent în ordinea interioară. Dante, deși n-avea nici o idee de suprarealism, a intuit mai bine poezia suprarealității onirice. În *Vita nuova* el visează

un vis care are o nuanță apocaliptică². Cerul se întuneacă, păsările cad moarte din aer, apele se fac de sînge, femei necunoscute merg despletite. Priveliștea e absurdă dar plină de sens. I se prevestește moartea Madonnei sale, Beatrice, și i se face și lui o prevestire bizuită pe principiul necesității : „Tu pur morrai“. Cînd Dante se deșteaptă rămîne turburat, căci datele visului se pot introduce și în complexul vieții lucide. Dante visase într-adevăr visul lui, nu-l făcuse după metoda lui Breton, de unde putem scoate pseudopreceptul că cea mai bună metodă de a surprinde viața eului lăuntric, visul, este de a ne memora vise adevărate și de a le dezvolta apoi artistic în temeiul emoției fundamentale. *Fără emoție nu există poezie onirică.*

Am observat că lectura fragmentului lui Breton și de altfel a oricărui altuia produce și oarecare veselie, e drept nu așa de intensă ca aceea rezultată din citirea lui Urmuz. De unde vine aceasta ? De unde vine și la Urmuz. Din luciditate.

La Urmuz luciditatea e intenționată, la Breton ea e fără voie. Nebunia e greu de simulat. Fășii nebuni sînt

² „Io dico che ne lo nono giorno, sentendo me dolore quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensiero, lo quale era de la mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensado a la mia debilitata vita ; e veggendo come leggera era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciò a piangere frame stesso di tanta miseria. Onde, sospirando forte, dicea fra me medesimo : « Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia ». E però mi giunse uno sì forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciò a travagliare sì comefarnetica persona ed a imaginare in questo modo ; che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano : « Tu pur morrai ». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano : « Tu se morto ». Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse ; e vedere mi pareva donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste ; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'èlle mi faceano giudicare che piangessero ; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti“ etc.

numaidecît descoperiți. Putem spune că ei n-au haz. E suficient un exemplu ca să vedem cum poetul e trădat de rațiune. La un moment dat el a zis : „...așteptarea va fi suportabilă în această casă fără acoperiș înspre care ne îndreptăm și care e făcută din păsări multiforme și din boabe întraripate“. În loc să avem relațiuni onirice veritabile, avem construcțiuni artificiale. Casa cuprinde ca notă principală în noțiunea ei acoperișul. Deci poetul o evită, zicînd casă... fără acoperiș. În mod normal, oniric, dacă ceva asemănător s-ar înfățișa, noi nu i-am zice casă, ci poate i-am da un nume propriu, crezînd că avem de-a face cu o ființă. Disociația făcută de Breton e un semn de atenție. Păsările mănîncă grăunțe. Deci Breton face casa din păsări și grăunțe, printr-o asociație mai degrabă lucidă. Și acum culmea lucidității. Păsările au aripi și boabele sînt inerte. Ei bine, Breton distruge acest raport normal și face păsările inerte, dînd boabelor aripi. Din acest amestec al conștiinței, al unei conștiințe poate inconștiente, dar de structură logică, se naște impresia bufoneriei.

Idolul suprarrealiștilor este Isidore Ducasse, pretins conte de Lautréamont, mort foarte tînăr în 1870. Ale sale *Chants de Maldoror* sînt după unii semn de demență. după alții poezia „avec un grand P“. Nu se poate tăgădui notațiilor sale automate un anume sens al fantasticului, al viziunii :

„Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins possible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation ; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui représentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement), qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pillier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales“... etc.

Și Lautréamont ne face să rîdem uneori și e foarte probabil că intenția lui, ca și a lui Urmuz, ca și a lui Charles Cros, este de a indigna pe burghez. Mai mult decît spontaneitatea onirică lucrează aci conștiința disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu tipic pentru obținerea comicului și Molière îl folosește statornic.

Cine urmărește pe suprarealiști constată următoarele lucruri. Din această experiență ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieșit din această școală și în fond nici o poezie valabilă, și, ca și în cazul dadaistilor, toți mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulțimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite primitoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens*.

Deși despre poezia pură s-au vărsat valuri de cerneală, totuși noi nu vom spune decît puține cuvinte deocamdată, deoarece mai tot ce se discută nu aparține domeniului strict al poeziei pure. Noțiunea de poezie pură a fost popularizată de abatele Henri Brémond printr-o comunicare făcută la Institut la 24 octombrie 1925. Formula a fost apoi îmbrățișată cu frenezie și folosită în chipul cel mai abuziv chiar pentru poezi care contrazic principiul purismului. Se cade prin urmare să mărginim gîndirea abatelui Brémond la adevărata ei intenție. În această privință abatele se află foarte aproape de suprarealiști, teoreticeste cel puțin, foarte în continuarea bergsonismului, pus de astă dată în slujba catolicismului. Suprarealiștii erau antiraționaliști și căutau să se cufunde în realitatea vie, ininteligibilă. Abatele Brémond este și el antiraționalist și vrea să se cufunde prin cuvînt în Dumnezeu. El este cu alte cuvinte un mistic. În Franța, raționalismul este aproape congenital și atinge chiar catolicismul. Neocatolicii francezi ca Massis

sînt raționaliști, adică socotesc că trebuie să se dea credinței suportul convingerii prin tehnica logică. Tomismul este în floare. Admitînd propoziția supremă a bisericii, dogma, fiindcă este atestată prin autoritatea Scripturii, celelalte puncte ale credinței trebuie să decurgă silogistic din ea. Pascal însuși este cum nu se poate gîndi mai cartezian în întrebările și demonstrațiile lui. Abatele Brémond vrea să exalte irațional, să facă din poezie un exercițiu mistic. Poezia este după el un fel de rugăciune, o rugăciune profană bineînțeles, dar care ne predispune către adevărata rugăciune, care desigur nu e decît o murmurare de totală părăsire în voia Misterului Divin. Atît a spus abatele, mai mult din interese bisericesti decît artistice, dar toți au început să interpreteze teoria după priceperea lor. Și mai ales s-a născut concepțiunea că o poezie pură înseamnă o poezie *purificată* de orice conținut, o curată bolborosire. Evident, în cazul acesta compunerile lui Urmuz și poezia suprarealistă devin poezie pură. Gîndul lui Brémond n-a fost acesta, căci ar fi fost să nege poezia veche romantică, foarte religioasă și deci convenabilă scopurilor sale catolice. Sensul purismului său e numai acesta: ceea ce ne interesează într-o poezie nu este punctul de plecare, ci numai cel de sosire, și acesta trebuie să fie o aptitudine mai mare pentru cititor de a renunța la necesitatea rațională și a se cufunda în Dumnezeu. Orice poet e pur dacă prin el ajungi la acest exercițiu evasi-mistic. Altfel n-ar fi fost numit poet pur Paul Valéry, care e nu se poate mai raționalist.

S-a născut, precum am spus, noțiunea unei poezii pure prin extirparea conținutului, o poezie *fără anecdotă*. Ion Barbu, care e nu intenționat un poet pur în sensul lui Brémond, osîndește poezia lui Arghezi. („Ideea europeană“, 1 noiembrie 1927) pentru că e anecdotică, fiindcă nu îndeplinește condițiile *frumosului necontingent*. Cea mai curioasă rezultată a purismului, înțeles ca neconținutism, este încercarea de a face un epic pur, în care mișcările sînt epice dar faptele sînt absurde, simple exerciții care nu construiesc o realitate. Un francez, S. J. Perse, a compus un poem pseudoepic numit *Anabase* (tradus și în românește de I. Pillat), în care nu trebuie să facem nici o

sforțare de a constitui un univers inteligibil, fiindcă orice organizare epică este distrusă intenționat. Poemul trăiește din eșuări. E un ton de *Iliadă*, fără materia ei :

„Pour mon âme mêlée aux affaires lointaines, cent feux de villes avivés par l'aboiement des chiens...”

Solitude ! nos partisans extravagants nous vantaient nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs.”

Și așa mai departe. Expresiile sînt din domeniul epice. Orașe incendiate, lătrături de câini, tabere sub ziduri, dar organizarea de fapte lipsește. Cam așa proceda și Urmuz, folosind toate clișeele vieții burgheze, însă ratîndu-le. Unii socotesc pe S. J. Perse ca un poet din cei mai puri. E într-adevăr pur, adică gol de conținut, impresia ultimă este însă a unei mari oboseli. Și poezia epică are nevoie de un sens, de o îndreptățire a faptelor. Gesturile pe care le facem în vis sînt absurde, dar nu fără sens. Acolo în vis avem sentimentul hotărît că așa și nu altfel trebuie să se petreacă lucrurile. Concluzia ? *Purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștiinți sau inconștiinți, noi avem un conținut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate.*

V

Vorbind de poezia așa-zisă ermetică, am atras de la început atențiunea că trebuie să se facă deosebire între dificultate și ermetism. Dadaismul, futurismul, suprarealismul ne dau poezii dificile, adică greu de înțeles, greu de redus la niște propoziții care măcar formal să fie inteligibile. Dar dificultatea vine fie dintr-un truc gramatical, fie din absența oricărui sens. Dacă citim o pagină din *Pestele solubil* de André Breton, nu trebuie să pretindem că nu pricepem

fiindcă ar fi acolo ceva ocult. Nici autorul însuși nu pricepe nimic de vreme ce și-a propus să noteze pe hîrtie tot ce-i trece prin cap repede, înainte ca rațiunea să poată stabili legături logice. Dar am mai văzut că dadaistii, supra-realiștii, poeții dificili în genere simulează absconsitatea printr-o gramatică solitară, deși compunerile lor sînt bizuite pe o gîndire limpidă, exprimabilă în fraze nu numai inteligibile, ci de-a dreptul discursive. Să citim de pildă *Aurore* de Paul Valéry. Neprevenitul nu înțelege nimic, dar nu înțelege nu fiindcă n-ar fi ceva de înțeles, ci fiindcă nu are destulă perspicacitate. Protestele împotriva poeziei dificile nu vin în genere din cauza unei reale dificultăți, ci din cauza insuficienței de cultură a cititorilor obișnuiți cu poezia facilă de tipul romanței sentimentale. În *Aurore*, omul de o relativă cultură de idei intuiește numai-decît fondul inteligibil, ba poate chiar să se mire că un poet îndrăznește să plece de la date așa de abstracte. Paul Valéry nu face altceva decît să definească poezia într-un sens foarte apropiat de bergsonism. În somn omul se cufundă în eul absolut, veșnic mișcător, acolo unde nu este nici o determinațiune. Cînd se trezește, el e așteptat de Idei care îi pregătesc o viață practică, alcătuită din scheme :

La confusion morose
 Qui me servait de sommeil,
 Se dissipe dès la rose
 Apparence du soleil.
 Dans mon âme je m'avance,
 Tout ailé de confiance :
 C'est la première oraison !
 Je fais des pas admirables
 Dans les pas de ma raison

.
 Quoi ! c'est vous, mal déridées !
 Que fîtes-vous, cette nuit,
 Maîtresses de l'âme, Idées !
 Courtisanes par ennui ?
 — Toujours sages, disent-elles.

Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit !
Nous étions non éloignées,
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi !

Însă poetul, venit din absolutul interior, al visului, vrea să intre în absolutul exterior, al universului viu, în veșnică mișcare. Și atunci, rupînd pînza schemelor, a ideilor, el se cufundă în univers nemijlocit, precum și spune în chip foarte clar :

Leur toile spirituelle
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant !
Être ! Universelle oreille !
Toute l'âme s'appareille
A l'extrême du désir...
Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir.

Este aceasta o poezie ermetică ? Nicidecum. E o poezie numai dificilă pentru oamenii care nu s-au ridicat cu cultura pînă la nivelul speculațiunilor lui Paul Valéry. Iată acum o altă poezie de Ion Barbu, socotit de foarte mulți poet ermetic, ceea ce pentru mulți înseamnă poet cu neputință de înțeles de către oamenii cuminți și luminați :

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Nu numai că această poezie nu e lipsită de sens, dar este fundamental inteligibilă, bineînțeles de către persoanele care se pot ridica pînă la abstracțiunea estetică. Aceste două strofe sînt definiția însăși a poeziei : Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp și spațiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăiește la zenit, simbolul existenței în contingent, ci la nadir, adică în interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cîntec de harfe răsfrînte în apă, sau lumina de fosforescență a meduzelor care sînt văzute numai pe întuneric, adică atunci cînd ochii pentru lumea întinsă se închid. Prin urmare Barbu se apropie și de estetica lui Paul Valéry și de aceea a lui André Breton, cu deosebire față de aceasta din urmă că nu acceptă dicteul automatic. Atunci ar urma că Paul Valéry și Ion Barbu sînt niște falși ermetici, fiind numai niște poeți dificili. Totuși într-o mare măsură amîndoi se apropie foarte mult de ceea ce ar trebui să fie adevăratul ermetism. Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraționalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă și raționalist. Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaștere cu putință, noi putînd avea sentimentul de descoperire a universului și pe alte căi, prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere. Dacă un pitagorician ne comunică să zicem că numerele domină universul ca niște lucruri în sine, nu ca simple relațiuni, intelectul nostru este pus în mișcare. Faptul că acum sînt războaie peste tot se explică pentru ocultști prin împrejurarea că ne aflăm în ciclul lui Marte. Această propoziție nu este demonstrabilă, dar poate foarte bine produce convicțiunea. Deci ermetismul este o poezie de cunoaștere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În fața unei propoziții discursive interesul pierde numaidecît după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul și-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu încetșosat. În *L'insinuant*, Paul Valéry nu face decît o banală definire a

liniei curbe, dar propozițiile sînt sibilinice, turburătoare, pîrînd a spune și spunînd de fapt mai mult decît ceea ce se cuprinde în raporturile dintre subiect și predicat :

O Courbes, méandres,
Secrets du menteur,
Est-il art plus tendre
Que cette lenteur ?

Je sais où je vais.
Je t'y veux conduire.
Mon dessein mauvais
N'est pas de te nuire.

Nu înțelegem clar ce spune poetul, dar sentimentul nedet este că spune totuși ceva adînc ce scapă puținței noastre de a înțelege, fiindcă nu sîntem inițiați. În nici un caz un cititor fin nu va avea impresia că poetul este un om neîndemînic care nu știe să se exprime. Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism și, cum vom vedea mai tîrziu, despre poezia în genere : *că departe de a fi lipsiți de intelectualitate, poeții par a spune ceva. Tocmai această aparență că au de spus ceva, fără nici un interes de conținut, este miezul oricărui lirism.* Să luăm de pildă muzica, unde nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, și vom vedea că fiecare frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună totuși nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Tipetele viorii, vibrația gravă a violoncelului sînt parcă efortări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gîndirea sa. Sentimentul despărțit de orice intelectualitate nu există decît ca o abstracțiune a minții noastre.

O dată stabilit adevărul că poezia ermetică spune ceva, făcîndu-și un scop din exercitarea în gol a facultății de penetrație în univers, urmează să explicăm mai departe tehnica ermetismului, spre a-l deosebi de falsul ermetism. În chipul acesta vom ajuta pe acei cititori, uneori chiar intelectuali, care nu se pot dumiri cum niște propoziții care nu dau cunoștințe despre realitate pot interesa pe unii. Deci trebuie să spunem cîteva cuvinte despre erme-

tism ca metodă de cunoaștere în genere, bineînțeles în formă și cu exemple potrivite celor neexercitați la speculațiune. Ceea ce împiedică pe oameni de cea mai bună credință să pătrundă poezia modernă, vorbim de cea de valoare, este tirania spiritului logic, mai bine zis a spiritului aristotelic. Ce însemnează azi a cunoaște pentru un om de știință, pentru un fizician, pentru un biolog? Înseamnă a admite în lume două ordine de fapte, ordinea faptelor de conștiință și ordinea obiectelor de conștiință. De o parte este conștiința mea care percepe, rezumă și se ridică la idei generale, de altă parte stă universul. Altă legătură decît aceea de la oglindă la obiectul oglinzit, admițînd oricîtă activitate din partea oglinzii, nu este. E de observat că știință nu este cu puțință decît atunci cînd oglinzile, adică conștiințele, receptează în același chip și formulează la fel. Kant e acel care a demonstrat că puțința științei stă în caracterul de universalitate al modalității noastre de cunoaștere. De aci rezultă aceste lucruri: cunoașterea normală a unuia este necesară, adică devine valabilă pentru toată lumea; și nu există decît un singur adevăr posibil într-o ordine de lucruri.

Ambiguitatea nu se admite în știință. Un lucru nu poate fi unu și trei totdeauna. Dar Dumnezeu este după doctrina creștină, ca de altfel după atîtea alte gîndiri religioase, unic și trinitar. Omul de știință modern nu are curajul să afirme că asta este o absurditate și se mulțumește să admită că religia și știința nu au de-a face una cu alta. Oamenii bisericii vorbesc de taină, de mister. Fără să amestecăm creștinismul în discuțiune, ci numai noțiunea de trinitate din felurite cosmogonii, va fi ușor să constatăm că nu e de loc vorba de absurditate, ci de o cunoaștere după alte metode, după alt mod de observare. Spiritul logic, aristotelic, din care se trage știința modernă, nu este spiritul general al gîndirii vechi și am putea spune că omul în genere, fără cultură oficială, participă foarte rar la el. Vechile gîndiri asiatice, apoi gnosticismul, mai în urmă gînditori urmînd tradiția ermetică, ocultiștii în genere și noi toți cînd pierdem orgoliul inteligenței, primim universul altfel. Anticii îndeosebi, fapt care explică absența științei, nu împărțeau lumea în ordinea subiectului

receptiv și a obiectului perceput. Ei aveau despre lume o concepție care azi poate să pară bizară, dar care într-un fel este mai aproape de condiția reală a omului. Ei vedeau totul de sus în jos, din cer spre pământ, socotind că omul este scopul și măsura universului și că explicația acestui univers nu poate fi găsită decât într-un spirit universal. Deci ei nu împărțeau lumea în subiect și obiect, ci (totul fiind spirit) în spiritul cel mare și spiritul cel mic, în macrocosm și microcosm. Este evident că numai un spirit poate da naștere unui spirit și numai un principiu luminos poate crea ființe care caută sensuri în lume. Universul este un sistem de fulgurații ale spiritului universal, după o scară de valori spirituale. Legile care domină spiritul nostru sînt și ale universului, tot ce e în microcosm se repetă și în macrocosm. Cu alte cuvinte, universul e un om mai mare în care trăiește un om mai mic. Și cum toate actele unui om se explică numai final, universul anticilor se explică final iar nu cauzal. Se vor întîlni la ocultiști niște tabele anatomice ciudate în care nu se studiază raportul între organe, ci raportul dintre fiecare organ uman și un organ al universului, în speță un astru. Este în acest fel de gîndire arbitraritate pură, fantezie ? Nu.

Ermeticii observă și ei, dar în baza concepției omului ca simbol în mic al universului. Să luăm mitul trinității din atîtea religii. Omul a observat că pentru a se naște ceva este nevoie de doi factori, de un factor activ și unul pasiv, sau în termeni zoologici de un factor masculin și unul feminin. Acești doi factori condiționează pe al treilea, dar această dialectică a naturii trebuie să se continue. Deci unul este trei și trei este unul, fiindcă numai cînd cele trei momente au fost realizate există universul ca realitate. Fiul presupune un tată, tatăl presupune un factor străin pasiv. Demiurgul are nevoie de un chaos. Din domeniul procreației terestre sînt toate miturile oului. Din ou se nasc atîtea ființe. Oul are însă nevoie de un loc de gestație, de un factor feminin. Acesta poate fi apa chaotică. Apa chaotică are însă nevoie de un principiu activ germinator. Iată deci trinitatea. Spiritul masculin și apa feminină nu sînt încă universul cîtă vreme sînt sterili. Numai cu al treilea termen apare lumea. Pentru spiritul

științific modern această propoziție e absurdă, pentru spiritul vechi, care nu admitea două sensuri în lume, unul spiritual și unul material, e singurul adevăr probabil.

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică ? Pentru că ea e închisă vulgului și cere o inițiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experiența personală, ci o lungă tradiție, și cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinității. Nu atît metoda de comunicare justifică numirea de ermetism, cît natura adevărurilor. Ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocație ermetică, o lungă disciplină. A cunoaște universul nu înseamnă pentru antici pasivitate, ci participare la viața universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel și despre poezia cu adevărat ermetică : spre a o înțelege, trebuie să trăiești în ordinea de realități spirituale pe care le exprimă. Iată o poezie de Ion Barbu care tratează tocmai mitul oului :

Cum lumea veche, în cleștar ,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou.
Palat de nuntă și cavou

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atît de gales, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul ?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns.
Acordă lin
Și masculin
Albușului în hialin
Sărutul plin.

Poetul n-a urmărit de loc să ne dea cunoștințe de mitologie. Și poate chiar să nu fi avut în vedere clasicul mit al oului. Ceea ce este indiscutabil este că a intuit numaidecît raportul de armonie dintre microcosmul oului și macrocosm, și elogiind oul a elogiât ordinea universală. Cititorul profan nu-și închipuie ce vrea să zică poetul cu oul. A-l iniția înseamnă a-i atrage atenția asupra concepției în univers, făcîndu-l să vadă același proces în micro-și în macrocosm. Oul este aici un simbol.

Ermetismul e o metodă de gîndire prin simboluri, dar trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noțiune prin care se înțelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înțelegem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm, adică ordinea universală. A fi inițiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. *Oul* este un simbol în ermetism, căci prin el înțelegem un mod de germinațiune terestră, dar și modul de germinație al macrocosmului. E cum am zice: totul în lume germinează în mod ovular. Simbolul e aci corespunzător legii din gîndirea logică. Pentru inițiat e de ajuns să spunem *ou*, el înțelegînd amîndouă ordinele, profanului îi putem explica cum că Spiritul universal se revelă în ou. *Arborele, șarpele, crucea, sămînta* și multe altele sînt în arta ermetică simboluri, întrucît deșteaptă în minte raportul de concentricitate dintre microcosm și macrocosm. Cuvîntul *masculin* nu spune unui biolog modern decît despre un factor al procreației terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg, acela de a se sprijini pe masculinitate. Ori de cîte ori un poet vorbește cu aceleași cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amîndouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepției, dar fiind clar pentru inițiații cu conștiința totală, putem vorbi de ermetism. Paul Valéry este un ermetic, întîi fiindcă vorbește intelectului, al doilea fiindcă se gîndește la două ordine de lucruri deodată. În *Le cimetière marin* poetul nu simbolizează universul prin mare, ci

gindește în același cuvînt amîndouă aceste realități concentrice, fugind cînd spre centru, cînd spre margine. De aci confuzia aparentă :

Stable trésor, temps, simple à Minerve
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence !... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !

Ermetismul presupune o conștiință totală a universului, și cea mai bună metodă de a ne iniția este nu de a clarifica discursiv fiecă propoziție, ci de a găsi nivelul de la care pornește poetul, nodul vital al gîndirii lui.³

³ Credem interesant să reproducem o observație a lui Baudelaire în legătură cu poezia lui Victor Hugo (*L'art romantique*, éd. déf. Paris, M. Lévy frères, 1872) :

„Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé prendre sans cesse un bain de nature. Non-seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec *l'obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révélé“ (p. 315—316).

„D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme* ; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Lavater limitant au visage de l'homme la démonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces **métaphores** et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs“ (p. 317).

VI

Oricît ar susține unii că nu este ierarhie în poezie ci numai poezie pur și simplu și că un sonet bun face cît un lung poem, experiența estetică ne arată că există o poezie profundă și o poezie superficială. Atît este de adevărat lucrul acesta, încît și acum unii încearcă a determina condițiile mării poezii. Aci dăm însă de o primejdie, anume de vechiul concept dualist al artei. Cum creațiunea n-ar putea fi decît de un singur grad, acela al existenței, profunditatea devine un aspect al conținutului. Atunci ajungem să distingem teme adînci și teme ușoare și să punem valoarea poemului în legătură cu un factor dinafara procesului de creație. Nu există desigur un frumos obiectiv de conținut, care, unit cu un frumos obiectiv de expresie, să dea un frumos artistic. Totuși noțiunea de obiectivitate în lirică, bineînțeleas într-un sens aproape figurat, nu e cu totul absurdă. Am definit atitudinea noastră ca o retorică bizuită pe experiență. Ei bine, după o îndelungă citire de poeme, după o atentă observațiune a structurilor lirice, putem să ajungem la încheierea că există un număr limitat de atitudini de felurite intensități cărora un poet adevărat nu li se poate sustrage. Mai simplu am zice că deși poezia este o operă de creațiune, ea are o existență oarecum obiectivă, întrucît numărul de organizări fructuoase oferit de natura spiritului creator este limitat. Am întemeia astfel un fel de estetică preceptistică după care un poet, urmînd un anume precept, tratînd, să zicem în termeni vechi, o anume temă, cu observarea că tema nu e conținutul ci structura însăși, ar avea sorți să izbutească. Lucrurile nu stau așa și noi ne exprimăm într-un mod cu totul analogic. Am zis că reguli în artă nu se pot da, regula contrazicînd principiul libertății. Observațiile noastre le-am formulat în pseudoprecepte, adică în niște propozițiuni pe care le putem medita, fără nici un fel de urmare practică directă. Cine nu are talent poate să urmeze oricît condițiile unui presupus frumos obiectiv,

el nu va putea crea. Dar cine totuși are talent își va ușura găsierea momentului liric celui mai ascuțit, dacă există virtual în el, cunoscând modalitățile nenumărate ale liriceii.

Ne propunem așadar ca din observație să definim atitudinile lirice posibile, scara cea mai larg formală a organizațiunilor. Însă această operație ar cere o atît de lungă cercetare, încît deocamdată ne mulțumim să schițăm prin cîteva exemple acest nou aspect al unei estetice experimentale.

Cine, citind poeziile lui Bolintineanu, n-a rămas izbit de cursivitatea lor, care a încîntat cîteva generații ? Dacă examinăm lucrurile de aproape, observăm că această cursivitate este unită cu un mare prozaism, ba mai mult, că cu cît versurile sînt mai prozaice cu atît sînt mai muzicale.

Problema aceasta a poeziei prozaice și totuși muzicale s-a pus sub forma întrebării, dacă gnomismul, didacticismul n-ar putea foarte bine sta înfrățite cu lirismul. Robert de Sousa în *Un débat sur la poésie* citează cîteva reguli de gramatică latină, folosite în scop mnemotehnic la Port-Royal și care sînt, lucrul pare curios, grațioase :

Souvent au Verbe neutre ; Et toujours à l'Actif :
On donnera la chose au Cas accusatif.

*

Lorsque le Verbe signifie
Le desir de faire et l'envie,
Il n'aura point de Preterit,
(Tel sont aussi *Ferit, Ait*)
Exceptez-en *Parturio*,
Esurio, Nepturio.

Abatele Brémond ar explica sonoritatea acestor versuri cu vorbele lui Rapin, astfel : „Il y a encore dans la poésie de certaines choses ineffables et qu'on ne peut expliquer. Ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point préceptes pour expliquer ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles, et tous ces agréments cachés de la poésie, qui vont au coeur.“ Cu alte cuvinte, peste banalitatea conținutului didactic este un *je ne sais quoi*, un inefabil un murmur al iraționalității. Însă o astfel de explicație

ar fi exagerată. Versurile de mai sus sînt distractive, abstrăgînd de la scopul lor mnemotehnic, dar nimeni nu va socoti în chip serios că sînt poezie. Nu trebuie să cădem în subtilități pe tema inefabilității. Învederată este doar ușurința lor, caracteristică versificației lui Bolintineanu :

Tăcerea învește Comisia Centrală :
Din șase luni trecute nimic nu se esală.
Am crede că se duce la Polul boreal
Să caute unirea și vot electoral.

Muzicalitatea acestor versuri nu vine dintr-un inefabil substanțial. Raporturile sînt așa de banale încît mintea le receptează cu repeziciune, anticipîndu-le chiar. Scutită astfel de orice efort intelectual, atenția noastră cade toată asupra purei mecanice a versului :

În timpuri vechi românii de toți erau stimați ;
Dar laurii de stimă au fost și meritați.
Atunci un cuib de oameni cu armele în mînă
Au apărat pămîntul cu inima română.

De aci se poate scoate acest pseudoprecept : *poetul trebuie să alterneze frazele substanțiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune.* În timpul acestei odihne versul își bate limbile în gol cu un spor de sonoritate care se răsfrînge asupra întregii compuneri.

Pe o treaptă superioară a valorilor lirice stă poezia gnomică, sentențioasă. Eminescu, urmînd pe Goethe, o cultivă cu abundență :

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe,
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnice
Te întreabă și socoate.

*

Ce e amorul ? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Și tot mai multe cere.

Cine are prejudecata că poezia trebuie să fie emoțională, gratuită, poate socoti cu drept cuvânt aceste strofe ca proză curată și atribui efectul artistic indiscutabil metricei savante. Totuși lirismul e în atitudine. Definiția, cînd e solemnă, e izvorul cel mai adînc de poezie. Ea nu atinge activitatea teoretică, intelectuală, de vreme ce sentințele sînt prin definiție banale, reprezentînd judecăți de mult analitice. Omul și-a condensat totdeauna experiența în sentințe, iar aceste sentințe, cînd sînt foarte generale, au mișcarea unor versete de ritual, a unor oracole. Sufletul nostru e uimit de străvechimea și gravitatea lor. Deci în gnomism, nu raportul în sine e liric, ci dicțiunea lentă, sacerdotală și ceremonială. Cine este în stare să intre în acest rit se află pe un teren bogat în lirism.

În legătură cu ideea de ceremonie, este cazul de a aminti de frazele repetabile, de așa-zisul cadru. *Glossa* este tipică în privința aceasta. Și în *Luceafărul* convorbirea se face prin formule :

— O, ești frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis,
N-oi merge niciodată.

De unde vine straniul efect al unor atari repetiții ? Din sugerarea unei ordini neschimbate. *Luceafărul* ca numen și *Cătălina* ca expresie a terestrității nu pot ieși din legile care-i stăpînesc. Ei fiind idei generale, n-au spontaneitate în vorbire. Atunci această vorbire este liturgică, formulistică, întocmai ca în ritualul magic. Tot ce e de natura ritului, deșteptînd conștiința ordinei universale, produce asupra noastră o profundă impresiune.

Am văzut că versul excesiv prozaic este muzical. Acești fenomen se întâmplă când versul e cu totul absurd, fără nimic care să chinuiească intelectul cu bănuiala vreunui înțeles.

Așa sînt de pildă aceste versuri de I. Barbu :

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai ;
Vir-o-con-éo-lig,

Oase închise afară-n frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.

De fapt aceste versuri au un sens. Poetul arată ciinelui său Fox păsările care ciripesc în pom, încercînd să le determine onomatopeic cîntecul, pe care la un moment dat îl compară cu sonul opac scos de apa în care se spală ciinele. Dar pentru cititorul obișnuit orice bănuială de înțeles este absentă și urechea se lasă în voia legănării purelor silabizări. Ceea ce se petrecea în versul prozaic se întâmplă aici într-o măsură sporită, fiindcă mintea este scutită de orice efort intelectual. De unde muzicalitatea. De felul acesta sînt riturile din jocurile copiilor, lipsite de orice schelet rațional :

Ala bala
Portocala
Cioc boc
Treci la loc.

Urmează din această observație că *poezia trebuie să cadă din cînd în cînd într-o verbalitate pură pentru a se atrage atențiunea asupra ritualității ei*. A exagera însă în acest sens înseamnă să fugi de orice structură, ceea ce ne duce la dicteul suprarealist.

Ritul este inițierea simbolică în mistere, care trebuie să rămînă totdeauna absconse pentru mintea rațională. Gesturile ceremoniale, cărora le ghicim un sens, pe care însă nu-l putem prinde, produc asupra noastră impresiuni

puternice ca și frazele gnomice. Maeterlinck a folosit pînă la artificiu metoda gesturilor simbolice. Trei surori oarbe (numărul e mistic) se urcă în turn cu trei lămpi de aur, așteaptă acolo șapte zile (alt număr mistic) venirea regelui :

Les trois soeurs aveugles

(Espérons encore)

Les trois soeurs aveugles

Ont leurs lampes d'or

Montent à la tour,

(Elles, vous et nous)

Montent à la tour,

Attendent sept jours...

Ah ! dit la première,

(Espérons encore)

Ah ! dit la première,

J'entends nos lumières

Ah ! dit la seconde,

(Elles, vous et nous)

Ah ! dit la seconde,

C'est le roi qui monte... etc.

Toate mișcările pe care le facem noi sînt îndreptate înspre un scop. Deci ne întrebăm de ce sînt oarbe trei surori și nu mai multe, de ce se urcă în turn și nu în altă parte, de ce stau șapte zile, cine este regele pe care-l așteaptă spre a le reda vederea ? Stilul însuși al mișcărilor ne impune tăcerea și atunci *trei, șapte, turn, rege* devin niște simboluri pentru niște mistere pentru totdeauna absconse.

Mișcarea ceremonială, ritualică ne izbește într-o poezie pe care toți o socotesc ca cea mai simplă din lume, anume în *Noi* de Octavian Goga :

La noi sînt codri verzi de brad

Și cîmpuri de mătăasă ;

La noi ațiția fluturi sînt

Și-atîta jale-n casă.

Priveghetori din alte țări
Vin doina să ne-asculte ;
La noi sînt cîntece și flori
Și lacrimi multe, multe...

Pe boltă sus e mai aprins,
La noi, bătrînul soare,
De cînd pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare...
La noi de jale povestesc
A codrilor desigur,
Și jale duce Murășul
Și duc tustrele Crișuri.

La noi nevestele plîngînd
Sporesc pe fus fuiorul,
Și-mbrățișîndu-și jalea plîng :
Și tata și feciorul.
Sub cerul nostru-nduioșat
E mai domoală hora,
Căci cîntecele noastre plîng
În ochii tuturor.

Și fluturii sînt mai sfioși,
Cînd zboară-n zări albastre,
Doar roua de pe trandafiri —
E lacrimi de-ale noastre.
Iar codrii, ce-nfrățiți cu noi
Își înfioară sînul,
Spun că din lacrimi e-mpletit
Și Oltul nost' bătrînul...

Pentru cine cunoaște condițiile în care a fost compusă poezia, toată mișcarea ei este de a dovedi necesitatea unirii. E o poezie patriotică și chiar subversivă. Dar în planul estetic, și mai tîrziu, această poezie evident rezistentă nu mai are nimic de-a face cu patriotismul. Ea e numai aparent descriptivă. Țara pe care o înfățișează are un vădit aer ermetic. E un Eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificînd un mister. De ce cresc

aici numai fluturi inutil și nu turme ? De ce toată lumea cîntă aproape coral ? De ce apele au grai ? De ce toți plîng ca într-un apocalips ? Pentru ce toată această ceremonie ? Este același ermetism din *Cîntecul* lui Maeterlinck.

Vorbînd de ermetism și de onirism am amintit de absurdul care are un sens, o orientare. A împrumuta structura visului cu acel simbolism misterios, fără a cădea în incoerențe suprarrealiste, este a se așeza într-un bun moment liric. Cocteau a înțeles poate mai bine decît toți modernii acest moment și suprapunerea planurilor din vis. Copilul se teme să nu fie furat, copiii mici putînd fi furați de către țigani, și voiește să zboare ca zmeul. Verbul francez *voler* ajută această confuzie de noțiuni, frecventă în vis, așa cum a dovedit de altfel și Freud. Iată de pildă ce visează :

A voler le songe habitue
L'enfant rêve d'une statue
Effrayante, au bord d'un chemin,
Et... qui vole avec les mains.

Coerența interioară, în planul absurdității, a visului e perfectă. În marginea drumului stau de obicei hoții, *les voleurs*. Acolo stau și statuile. Hoții *volent*, fură și zboară. Ei fură cu mîinile și deci zboară dînd din mîini. Sentimentul de groază coagulează visul, dînd un sens.

Atît poezia de mișcare ceremonială cît și cea onirică se întemeiază pe sentimentul unui univers metafizic care apasă asupra lumii plane, modificîndu-i sensul. Aplicarea ermetismului în ordinea interioară este și mai rodnică. Biografia tratată nu ca un sistem de amintiri istorice ci ca un simbol al unui destin abscons impresionează adînc. În materie de biografie transcendentă putem cita o strofă din celebrul sonet al lui Gérard de Nerval *El Desdichado* :

Je suis le ténébreux, le veuf — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

Viața fiind o veșnică mișcare, căderea în poezie se obține le cele mai multe ori prin găsirea unui plan fix de

comparare, care poate să nu fie numai decît o idee generală
ci un moment istoric fixat, scos din mişcare. Poezia interio-
oarelor putride, a bătrîneţii dezolate, mecanizate în ges-
turi inactuale, este din acest domeniu. La noi Demostene
Botez şi-a făcut dintr-asta o specialitate, după cum şi-o
făcuse simbolişti din secolul trecut şi nu demult poeţii
italieni. Poezia planului nemişcat a cultivat-o însă în stil
mare Eminescu :

În odaie prin unghere
S-a ţesut painjeniş,
Şi prin cărţile în vravuri
Umblă şoarecii furiş.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Şi ascult cum învălişul
De la cărţi ei mi le rod.

Am fi înclinaţi să credem că impresiunea poetică vine
din culoarea sumbră a interiorului. E o greşală, elementul
în sine fiind destul de banal. Impresia vine din transfor-
marea unui moment într-un absolut, din presupunerea că
intrînd în odaie poetul se sustrage oricărei deveniri, tră-
ind într-un mediu de acum încolo incoruptibil, ca inte-
riorul văzut metafiziceşte al unei piramide. Deci atitudinea
aceasta e cu atît mai adîncă cu cît nemişcarea unui plan
este mai bine sugerată. Iată şi o strofă de Francis Jammes :

J'ai vu, dans de vieux salons, de tableaux flamands,
où, dans une auberge noire, on voyait un type
qui buvait de la bière, et sa très mince pipe
avait un point rouge et il fumait doucement.

Şi aici impresiunea provine nu din noţiunea de anti-
chitate, ci din oprirea unui plan. Sustras lumii fenome-
nale, tipul olandez continuă să bea bere şi să fumeze pipa
într-o lume absolută, nemodificabilă.

Cele două planuri, unul fix și unul mișcător, se pot aplica și în ordinea interioară, și atunci apare așa-zisa depersonalizare, ca în *Melancolia* lui Eminescu :

În van mai caut lumea-mi în obositul crier,
Căci răgușit, tomnatic vrăjește trist un grier ;
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi țin la el urechea — și rid de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

Aici sînt două euri : un eu activ, mișcător, și un eu mort, absolut, scos din istoria spiritului și devenit obiect de contemplație.

La început ne-am ocupat de versul prozaic, dar l-am considerat numai sub raportul mișcării ceremoniale. Sînt cazuri cînd conținutul însuși prin prozaicitatea lui poate deveni o structură poetică. Să cităm vestita *La steaua* :

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate demult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

Aici conținutul, am zice, este prozaic, didactic, fiindcă se versifică observațiunea științifică cum că luminii îi trebuie un timp de străbateră. Și cu toate acestea, sîntem

mereu zguduiți de această propoziție. De ce ? Pentru că prozaică, banală este în fond numai percepția. Adevărurile științifice căpătându-se de multe ori pe cale deductivă, conving spiritul, dar nu-l obișnuiesc cu noua lume a abstracțiunilor. Observațiunea milenară spune că soarele se ridică și se coboară la orizont. De aceea imaginea tipică de origine poetică este : a răsărit soarele. Știința a dovedit, deductiv, că de fapt pământul se coboară. Dacă un poet ar zice ; „sint cum mă urc pe cer în jurul simburelui de flacăra“, această banalitate din ordinea științifică e primită cu uimire în cîmpul percepției, ba chiar ca o bizarerie, alterînd noțiunea de realitate. Furnica merge pe un bob de apă și nu se îneacă. Dacă printr-o foarte îndreptățită analogie am afirma că pământul este un imens strop fluid în care picioarele noastre nu pot să străbată, propoziția rămîne mereu uimitoare, poetică. Aplecîndu-ne cu ochiul la rădăcinile firelor de iarbă dăm de păduri imense de copaci bizari în chip de lame verzi. Rîmele, gîngăniile iau forme apocaliptice, antediluviene. Prin urmare relativul nu este principial prozaic. Este prozaică relativitatea curentă, dar noile relații scoase prin deducție sau prin analiza percepției intră în domeniul fantasticului. Așa și în poezia lui Keller-Eminescu. Obișnuiți cu senzația fulgerătoare a luminii, rămînem mereu surprinși de adevărul care contrazice observația imediată al unei raze ce călătorește timp de milenii.

Acestea sînt cîteva observații din multele ce se pot face. Din ele nu trebuie de loc să rezulte că luînd toate aceste atitudini vom face poezie. Poezia rămîne un act de libertate și de creație. Dar există în chip învederat unele poziții lirice favorabile pe care le ia în chip necesar un adevărat poet și de conștiința cărora, căpătată pe cale analitică, se poate folosi omul de talent pentru a-și nimeri mai repede organizațiunile interioare.

Să încercăm acum, după ce am analizat câteva programe poetice, să definim poezia. Zicem să *definim*, dar cuvîntul este mai mult o imagine, căci, neexistînd un concept clar de poezie ci numai sentimentul empiric al acestei poezii, nu vom putea niciodată ajunge la o definiție. Voim să dăm numai o descripție esențială, și nu a conceptului de poezie, ci a poeziei ca obiect de percepție al simțului nostru critic. Cu alte cuvinte, ne vom sili să determinăm care este factorul constant structural din marile poeme lirice asupra cărora există un consimțămînt estetic unanim.

Încă și azi mulți sînt stăpîniți de concepția veche a artei în general ca un produs de imitație. Ce-ar putea să imite poezia? Din lumea externă, așa-zisa natură, din lumea interioară, sentimentele. Așadar pentru mulți o poezie este frumoasă dacă cuprinde imagini frumoase de natură sau dacă e *sinceră*, dacă e plină de *sentimente ade-vărate*. Poezia de imitație a naturii duce la descripție și deci la pastel. În cazul cel mai bun ea poate duce la metaforă, care în foarte multe cazuri este un mod de a în-tări un aspect al naturii prin altul. Să cităm o știută poezie de D. Bolintineanu :

Pe o stîncă neagră într-un vechi castel
Unde cură-n vale un rîu mititel
Plînge și suspină o tinără domniță
Rumenă, suavă ca o garofiță.

Aici sînt toate elementele imitației. Natura e înfățișată prin „stîncă neagră“ și prin „rîul mititel“, sentimentul prin „plînge și suspină“. Un critic de tip școlar ar zice că poezia e remarcabilă prin frumusețea tabloului și prin pătrunderea și sinceritatea emoției. Acestea sînt însă vorbe fără nici un conținut. Ele duc la concepția unui frumos obiectiv. Nu este nici un motiv să ne placă stîncă și rîul și singura îndreptățire a acestor elemente ar fi să ne informeze, ceea ce nu este cazul nefiind vorba de nuvelă sau de roman. Oricît de amănunțit ar fi tabloul și tot n-ar fi nici o rațiune pentru plăcere, de vreme

ce nu există natură frumoasă și natură urită, ci numai atitudini foarte variabile față de această natură. Am putea spune atunci că arta urmărește imitarea naturii prin idealizare. Atunci metafora ar fi forma de imitație mai potrivită poeziei, întrucît înțelegem prin metaforă, deocamdată, o analogie între două reprezentări în scopul de a le întări. În versurile de mai sus ale lui Bolintineanu este o comparație :

Rumenă, suavă ca o garofiță.

Mulți vor spune că este frumos să compari obrazul tinăr cu o garoafă, pentru că roșata feței seamănă cu roșata garoafei, fiindcă prin urmare este analogie și deci în fond conformitate cu natura. Dacă însă medităm bine constatăm că acest punct de vedere este greșit. Să luăm alte comparații din Bolintineanu, privind tot femeia :

Am una cu cosița bălaie de fuior
De in și cu mijlocul, ai zice un mosor,
Să o ții pe întuneric, ea casa să-ți lumine,
Atita e de albă ! să o aibi pe lingă tine.

Ne putem întreba de ce ar fi frumos să compari mijlocul cu mosorul sau mosorul cu mijlocul ? Dacă s-ar obiecta că de data asta imaginea este urită, am putea foarte bine observa că analogia nu e greșită, întrucît și mijlocul și mosorul se îngustează. În realitate, cînd o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci de cele mai multe ori abstragerea de la natură. În

Rumenă, suavă ca o garofiță.

cele două percepții, „față feciorelnică“ și „garoafă“ se suprapun și dau o nouă percepție suprarealistă, a unei existențe care să aparțină vegetalului și umanului totdeodată. Prin metaforă facem conștienți acele apropiieri aparent absurde care sînt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanității. Luînd de la om iscusința și de la cal iuțeala alergării, omul a născocit centaurul, care este condensarea unei comparații ce ar fi sunat cam astfel : un săgetător fuge cu iuțeală cavalină. Metafora, comparația nu sînt frumoase în sine ci pentru or-

ganizația din care fac parte. Cinematograful folosește curent metafora, însă în modul cel mai potrivit, fiindcă acolo orice greșeală duce la absurditate. Bunăoară, un individ în prada furiei izbește cu pumnul în masă și un zgomot prelung de sticlărie spartă răsună. Deodată ni se înfățișează un țarm stîncos de mare în care lovesc valurile. E un fel de a spune că furia omului este ca furia mării. Totuși nici un termen, nici altul nu e frumos în sine, dar amîndoi termenii sînt o simbolizare mai puternică a furiei. Într-un cuvînt, comparația și metafora, care e o comparație rezumată, constituiesc un poem mic, o structură particulară cu o temă dominantă. Fata rumenă ca o garofiță este de fapt nu o percepție din natură, ci o organizație lirică pe tema suavitate.

Fiindcă este vorba de imitarea naturii, să cităm acum vestitul sonet al lui Baudelaire, *Correspondances* :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Cum ar prețui critica școlară acest sonet, presupunînd că n-ar rămîne nesimțitoare la farmecele lui ? În cazul cel mai fericit, observînd că deși e vorba de natură poetul nu dă reprezentări din natură ci propriu-zis o definiție, ar decide că ideea a fost exprimată plastic, prin urmare cu elemente din natură, căci ce este plastic cade

sub simțuri. Deci plastic este sinonim pentru cei mai mulți esteți cu frumos și cum plastică e în fond orice imitare a naturii, natural este sinonim cu frumos. Dar de ce plasticul să fie numaidecît frumos? Problema este cu totul absurdă și nimeni n-ar putea să-i dea o dezlegare. O imitație exactă a unei priveliști cu mijloace fotografice ar trebui să fie în chip necesar frumoasă. La asta se răspunde că imitația frumoasă e colorată și personală. Va să zică se pune un accent deosebit pe intensitate. Dar aici cădem în plină subiectivitate, căci mie poate să-mi pară foarte colorat ceea ce altuia i se pare incolor.

De fapt analizînd bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte pe de o parte și imitații de natură, adică plasticități, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o structură nouă, care nu e nici din domeniul logic, nici din acela al percepției naturii. Între stilpi, cuvinte, parfumuri, copii nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează inițierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile și coloanele ar colabora. Mișcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sînt elementele poemului, și dacă se poate vorbi de natural în chip figurat binențeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitație ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriînd doar organizațiunea interioară a poetului, spaima lui în fața universului. Presupunerea unei corespondențe metafizice între elementele universului este ideea poetică.

Sînt unii care vor spune acum: firește, poetul își exprimă prin mijlocirea imaginilor propriul lui sentiment. Deci a doua formă de imitație, de imitație a realității interioare, este *sentimentul adevărat, sinceritatea*. Să ne întrebăm dar ce sentiment exprimă Baudelaire din gama știută a sentimentelor? Răspunsul e greu de dat, tot așa cum e greu de dat în muzică. E adevărat că am pomenit de spaima în fața universului, dar acesta e un mod de a vorbi. Poetul are e teroare calmă, o spaimă

religioasă care e mai mult un act de cunoaştere. Fondul poeziei nu este *sentimentul*, ci atitudinea de iniţiere în ordinea ascunsă a lumii.

Să vedem ce valoare poate avea *sentimentul* în poezie? Cei mai mulţi îl socotesc ca un punct de plecare, recomandînd sinceritatea, adevărul. Lucru în aparenţă curios. Cele mai sincere simţiri nu dau cele mai bune poezii, putem spune chiar dimpotrivă. Iată o poezie plină de sentiment scoasă la întîmplare dintr-o revistă literară recentă :

Mă doare sufletul
Mă doare inima
Mă doare dorul,
Mă doare tot ce-mi aminteşte
De clipele noastre dragi...

Versurile sînt fireşte rizibile pentru cei care au o oarecare noţiune de poezie, dar pentru omul simplu ele sînt zguduitoare, căci de cele mai multe ori prin sentiment se înţelege mărturisirea unei mari dureri şi unei mari pasiuni, la acestea reducîndu-se după vulg sentimentele posibile. Nu trebuie nici o analiză ca să ne dăm seama că aceste versuri pline de sentiment ne lasă reci şi că ele nu-şi ating de loc scopul lor de a mişca. Una din cauzele frigidităţii lor este că ele nu sînt simbolizarea propriu-zisă a sentimentelor, ci doar schema lor logică. Dor, durere nu sînt sentimentele înseşi, ci noţiuni de sentimente, conceptul prin care sintetizăm un număr de observaţiuni asupra conduitelor umane. Nimeni nu simte durere cînd un poet declară că e cuprins de durere. În versurile lui Eminescu :

Pe lîngă plopii fără soţ
Adesea am trecut,
Mă cunoşteau vecinii toţi,
Tu nu m-ai cunoscut

nu e amintit noţional nici un sentiment, dar totuşi noi avem o clipă de regret şi de indignare, fiindcă ni se pare scandalos ca o femeie să ignoreze pînă într-atît pe liricul

trecător. Ne este indiferent dacă pe poet îl doare sau nu sufletul, singurul lucru interesant pentru noi este ca poezia să fie eficientă. Dar că, din acest punct de vedere, o poezie poate fi bună fiindcă exprimă durerea este un lucru foarte discutabil. Practic vorbind, o simfonie poate să ne producă exaltațiune ori tristețe, dar nu există nici o bucată muzicală care să exprime în mod hotărît vreun sentiment. În de multe ori citatul sonet al lui Gérard de Nerval, *El Desdichado*, se vorbește de nemîngiere și de melancolie :

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte, — en mon luth constellé
Porte le soleil noir de la *Mélancolie*...

dar nu ne cuprinde melancolia, ci o turburare de natură cognoscitivă. Un oracol turbure vorbește despre destinele unui poet. Nu numai că sentimentul nu produce sentimentul, dar noțiunile nici nu sînt, cum se socotește, ostile emoției și n-am avea decît să cităm pe Dante și pe Eminescu, poeți foarte abstracți. Nu se poate închipui versuri mai discursive decît acestea :

Per mer si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto Fattore
Fecemi la divina potestate
La somma Sapienza e il Primo Amore.

Dinanzi a me non fur cose create
Se non eterne ed io eterno duro :
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Emoția pe care ne-o produc este considerabilă, fără să putem determina practic sentimentul. Este și aci o emoție inițiativă, turburarea în fața unei sentințe obscure din care rezultă impenetrabila ordine a universului. Încît concluzia este aceasta : *poezia nu are nici o legătură*

cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică.

Este momentul de a combate o expresie nefericită care circulă în publicistica română și uneori sub pana unor oameni cu aparență de inteligență, expresie care e un instrument din arsenalul celor care văd în artă o imitație. Expresia este *a reda*. Mai toți constată că un poet *redă* bine natura, că altul *redă* bine un sentiment. Expresie îngustă, aproape trivială, fiindcă arta nu redă nimic, ci dă ceva care e din natură numai întrucît poezia însăși și arta însăși sînt și ele fenomenologic aspecte ale naturii în accepțiunea cea mai largă. Portretul unui individ nu este o redare a fizionomiei individului, nici măcar o idealizare a lui, ci este în plan estetic o invenție. Nu există în natură anatomia din sculptura greacă. Dar dacă întrebăm : arhitectura ce redă, cine ar putea da un răspuns valabil ? Arhitectura e una din artele cele mai pure, alături de muzică și de poezie, fiindcă ea creează o supra-natură, și ca să nu se înțeleagă greșit în sensul idealizării, o contra-natură, în mijlocul naturii.

O vorbă care circulă mult de la o vreme este *gratuitate*. Artă îndeobște și poezia în special sînt gratuite. Ce trebuie să înțelegem prin aceasta ? Că poezia e scoasă de acolo de unde nu este nici o activitate de adaptare teoretică ori practică, adică din nimic ? Mulți fac această eroare sinonimizînd gratuitatea și puritatea și recomandînd extirparea oricărei materii. Însă poezia e în punctul ei de plecare un act de viață deplină. Ca să cîntăm trebuie întîi de toate să trăim. Gratuitatea se înțelege de către poeții moderni ca o abdicare de la orice scop de adaptare. Într-adevăr, ideea ne adaptează întrucît ne orientează în lumea sensibilă, sentimentul ne adaptează întrucît ne semnalează plăcerile și durerile existenței. Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucît nu ne dă nici o imagine a realității și nu ne previne. În termeni obișnuiți poezia nu ne învață, deci nu se cade să fie didactică și nu ne arată ce e bine și ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruiește și nu educă, ea e un pur exercițiu spiritual.

Noțiunea de gratuitate se leagă cu aceea de obscuritate, sau mai bine zis de infinitate. Întrucît poetul nu vrea să comunice nimic din lumea aceasta, el trebuie să evite a părea finit, să se ferească a spune totul. Impreciziunea, clarobscurul, lacuna, acestea creează poezia, după Paul Valéry și de altfel după mulți alții. Thibaudet citează două vechi strofe din Maynard :

Mon ami, chasse bien loin
Cette noire rhétorique ;
Tes ouvrages ont besoin
D'un devin qui les explique.

Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,
Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence ?

Maynard, firește, cel puțin așa pare, ironizează pe un poet obscur fără să-și dea seama că dădea definiția cea mai bună a poeziei, invers. Într-adevăr, tăcerea, absconsitatea sînt cele mai nimerite mijloace de a trezi predispozițiunea ceremonială, caracteristică poeziei, și de a da impresiunea de gratuitate fără sentimentul vidului. Căci atunci cînd ascunzi pari a spune ceva mai adînc decît atunci cînd spui totul. A spune totul înseamnă a fi discursiv și discursivitatea este retorică. Toți poeții moderni au veștejit retorismul, în frunte cu Verlaine :

Prends l'éloquence et tords lui son cou.

Nu trebuie să se confunde însă obscuritatea gramaticală cu absconsitatea substanțială. Poeziile lui Eminescu sînt foarte discursive, chiar elocvente, și cu toate acestea sînt sibilinice, ceremoniale, și dimpotrivă, multe versuri ermetice moderne dau impresia unei inteligibilități rău ascunse. Absconsitatea este dar un corolar al gratuității. un semn de substanțialitate cu refracție infinită.

O altă noțiune curentă azi este aceea de *joc*. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstrație s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuși în mecanismul jocului propriu-zis. Totuși ideea de joc e bună și poeții o folosesc cu predilecție. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund*. Trebuie să luăm cuvîntul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru existență, dar e una din activitățile caracteristice umanității care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sînt aparenta gratuitate, ritualul și tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a ordinei, a necesității. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi și-a intitulat la rîndu-i culegerea de poezii *Cuvînte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry. Prin urmare poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potriveală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să facem o observație. Ideea, pornită din groaza de elocvență, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens și lucrul a început să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucît s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dacă vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puțin a sensului. Popoarele și poeții vechi au produs mituri. Aceste mituri sînt obscure, dar au un sens multiplu și infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conținut și cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipsește. Căci muzica pare efortarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămînea mereu obscur. În chipul acesta,

acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuință goală la expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuși ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sfortare de a comunica iraționalul, profundul, trezește emoția noastră și ne dă iluzia că poetul exprimă sentimente. Presupunându-se întrebare de o fetiță ce este poezia, Giosuè Carducci răspunde așa :

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Esce la poesia
O piccola Maria

Quando malinconia
Batte del cor la porta.

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Această poezioară produce o puternică impresie, pe care unii ar explica-o prin faptul că poetul e plin de sentiment. Dar construcția poeziei e didactică. În fond emoția vine din altă parte. Poetul ia atitudinea solemnă a unui om care spune ceva, dar nu spune nimic în termeni inteligibili. Din ținuta solemnă, din ceremonia fals didactică iese sugestia imposibilității poetului de a explica sensul interior al activității poetice. Totul rămâne abscons. Adriano Tilgher în *Estetica* lui pare a-și da seama de caracterul intelectual al poeziei, dar formula lui e prea subtilă. În tot cazul el are intuiția că ceea ce dă organizațiune unei poezii este factorul intelectual, ideea în în-

telesul cel mai pur, pornirea de a comunica⁴. Noi am spune așa : poezia este un mod ceremonial, inefficient de a comunica iraționalul, este *forma goală a activității intelectuale*. Ca să se facă înțelegi, poeții se joacă, făcînd ca și nebunii gestul comunicării fără să se comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. Ion Barbu, într-o foarte frumoasă poezie, a simbolizat această năzuință intelectuală, tradusă în rit și cîntec, atribuind-o universului întreg :

Ar trebui un cîntec încăpător precum
Fosnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

⁴ L'esperienza artistica perciò, pur essendo esperienza di somma individuazione, non va mai disgiunta dall'avvertenza di un universale : solo che questo universale lo vediamo nella cosa individuale, non lo pensiamo, non lo astriamo da essa ; non è per noi concetto, ma fa tutt'uno con essa. Intuizione intellettuale, concetto intuitivo. Intuizione concettuale che è come il germe da cui nascono a uno a uno i particolari dell'opera d'arte. Il piano dell' opera (non un piano astratto, ma il piano vivente, l'idea direttrice dell'opera come *vis dinamica*) antecede e determina i particolari secundo una sua logica infallibile" (*Estetica*, II-a ed., p. 58—59). Cu toate acestea, pozițiunea lui Tilgher este profund îndepărtată de a noastră. Voind să se elibereze de intuiționismul concret al lui Croce, Tilgher cade în idealismul lui Schopenhauer, refăcînd astăzi în Italia estetica lui Titu Maiorescu, pentru care arta era reprezentarea ideii sensibile, incorporate. Doar atît că „universalul“ lui Tilgher nu pare a fi Ideea platoniceă, ci „logica internă“ a operei. Noi respingem orice conceptualism. Opera nu conține nici un fel de idee, nici abstractă, nici sensibilă, ci numai atitudinea curat formală a spunerii. În fața morții filosoful gîndește discursiv, omul trăind practic plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalță un mausoleu. În muzică și în monument nu se găsește deloc conceptul morții, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria, cu arta, însă muzicantul și arhitectul au aerul a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai avea aerul, ci ar spune într-adevăr și atunci procesul artistic ar fi oprit.

UNIVERSUL POEZIEI

I. SIMBOLURILE

— Vreau să-ți explic punctul de vedere teoretic în care mă voi așeza în convorbirile noastre.

— Vă ascult, domnule profesor.

— Poezia, domnule, își are universul ei, așa cum un continent are fauna și flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta, cu rînduiala ei proprie.

— Atunci dacă un poet cîntă Ceahlăul, muntele nu-i Ceahlău ?

— Nu este Ceahlăul, cum Styxul nu-i Dunărea. Te rog să ai răbdare. Universul prim nu-i străin de acest univers secund, sau mai bine zis universul poeziei constituie un al doilea Cosmos, admis. Pe acesta urmează a-l examina.

— Există el „obiectiv“ ?

— Da, există obiectiv în subiectele predispușe la poezie. La început ne vom exprima confuz, ca să intrăm în materie, și vom zice așa : sînt lucruri poetice, care intră în universul poeziei, și lucruri prozaice, refractare. A cunoaște „lucrurile poetice“ este pentru un poet a se afla într-o poziție favorabilă. Să luăm exemple grosolane...

— Iertați-mă că vă întrerup, voiți oare să spuneți că un individ are mai mulți sorți de a face un poem bun examinînd și evitînd lucrurile prozaice ?

— Nicidecum. Dialogurile noastre sînt fără utilitate pentru nepoet și nu le va înțelege decît poetul. Adevărurile formulate de noi sînt toate aposteriori. Așadar revin la exemple. Luna pare oricui un element poetic și este. Scrumbia însă indignează și e clasată printre lucrurile prozaice. Fluturile are toate sufragiile noastre, păduchele îl socotim trivial. Un măr din care muști e poetic, un cîrnat e vulgar. Sînt adevărate deciziile de mai sus ? Într-aname fel, da.

— N-am auzit de nici un mare poem închinat cîrnatului.

— Este unul, de un spaniol, Baltasar del Alcazar, despre caltaboș :

Ce umflat e și ce frumos,
Ce încovoiere și ce grăsime are !

Admit că aceest poem e ușor burlesc. Eu însă cred și pot să dovedesc că un poem serios cu tema asta s-ar putea scrie totuși. Dar să continuăm. O mai lungă experiență ne dovedește că lucruri socotite multă vreme prozaice devin prin grația unui poem interesante.

— Îmi permit să mărturisesc că pînă azi am crezut că nu există lucru poetic ori vulgar și că orice poate deveni poetic dacă e înfrumusețat de arta poetului, fie și cîrnatul.

— Iată istoria literară ne arată că sînt în artă „puncte dificile“, aspecte-prăpăstii în care și cel mai genial poet se scufundă. Există lucruri iremediabil prozaice. Bidonul, ca să luăm un obiect la întîmplare (de fapt din recuzita suprarealiștilor), nu poate încălzi sufletul unui poet. Că ar putea fi introdus într-o poezie, nu este exclus, dar și-ar căpăta valoarea prin altceva. Bidonul cu benzină, acesta da, cuprinde mari idei, însă intră la capitolul combustibile. Pîinea însă este clar poetică, poate sluji ca titlu de poem : este „pîinea noastră cea de toate zilele“, a proletarului și a țaranului, e făcută din grîu, care evocă țarina, secerișul etc., etc.

Acum putem să lămurim ideea. Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care pot constitui niște hieroglife, niște embrioane de poem,

datorite imaginației omenirii. Într-adevăr, poetul n-ar putea comunica cu alții dacă acei alți n-ar fi și ei poeți. Iar adevărul este că toți, mai mult ori mai puțin, sîntem poeți și facem piese de precizie, așa cum elvețienii lucrează iarna piese de ceasornic. Așadar, vorbeam nu de pîine ca aliment, ci de „Piinea“, hrană elementară. Marele poet se află în poziție favorabilă cînd cade pe astfel de simboluri. Nu simpla întîmplare face, acum, ca un lucru să devie element al universului poetic, cu valoare simbolică. De ar fi așa, în acel univers ar intra numai locuri comune.

— Care este principiul în virtutea căruia un lucru intră sau nu în lumea poeziei ?

— Criteriul îl găsesc în sensul cel mai general al lumii. Universul începe (în închipuirea noastră) printr-un moment genetic, atinge un punct de vitalitate juvenilă, trece apoi printr-o fază variabilă de desfășurare, apoi declină, se stinge și încetează. Simbolurile noastre definesc momentele cele mai caracterizate, prin toate mijloacele sensibilității și fanteziei. Un focar orbitor de lumină simbolizează punctul solar, un miros suav, materia în viguroasă agregatie, formele, cărnurile tinere, vitalitatea în faza ei cea mai proaspătă. O beznă deasă, o materie putredă, un trup de ruină, un miros pestilential simbolizează direcția declinantă a universului, dezagregarea. Tot ce e la mijloc, curent, e în general prozaic. Iată, îți prezint trei materii : diamantul, catifeaua și puroiul. Care sînt mai poetice, după d-ta, adică mai capabile de a deveni hieroglife, poeme-embriane, momente favorabile la îndemîna poetului ?

— Eu zic că diamantul și catifeaua.

— Eram sigur c-ai să răspunzi astfel. Judecată sanitară. Poetice sînt diamantul și puroiul, unul reprezentînd un succedaneu al soarelui, altul o imagine a infernului, a corupției finale. Catifeaua e agreabilă, decorativă, dar indiferentă. Unele obiecte sînt prozaice o vreme, apoi devin deodată poetice, fiindcă se adaptează sensurilor. Așa de pildă eu nu pricep de ce n-a cîntat nimeni oțetul.

— Îmi dau silința și cu toate acestea nu văd de loc poezia „oțetului“.

— Fiindcă nu te raportezi la vin. Vei conveni că vinul cel cîntat de Horațiu e o licoare elementară, exprimată de ciorchine, emblemă a uberiității. Vinul este spiritul pămîntului și de aceea intră în împărtășanie. Oțetul e un vin alterat în care a pătruns demonul acid al morții. Buzele lui Isus sînt șterse cu oțet.

— Mai am o nedumerire. S-ar zice că după d-voastră, domnule profesor, sînt poetice obiectele care capătă un sens metafizic. Mi-e teamă să nu virim poezia într-un domeniu care nu-i aparține. Ce ne facem cu sentimentul ?

— Nu m-am explicat bine. Prin simbol înțeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om și socotesc că e poetic orice lucru care vorbește despre mine. Spun deci un adevăr vechi ca și retorica. Frunza căzută din copac este poetică fiindcă sugerează propria mea soartă. Și eu mă veștejesc și voi pica din pomul vieții. Poezia e un animism reducînd lumea la persoana mea. În acel al doilea Cosmos al poeziei nu intră prin urmare decît elemente de biografie, nimic inert și fără semnificație. Cestălalt univers e mai bogat, el e plin de obiecte indifferente. Oricum, e greșit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminentemente prozaic, ca orice invenție tehnică. Însă obiectul nu-i contrastant, zic eu, ideii. Trebuie să vie numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trîmbiță, n-ar vesti-o prin radio : „Atențiune, atențiune ! Vae, vae, vae incolis terrae“ și celelalte ? De ce pîlnia aparatului în legătură cu eterul n-ar primi mesagii din cerul însuși ? Este evident că dacă Isus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina și radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi Isus ar fi fost împușcat și pușca ar fi devenit obiect sfînt. Educația poetică

trebuie să ne învețe să sărim peste falsele obstacole și să descoperim în lucruri mesajul lor poetic. Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff :

Schläft ein Lied in allen Dingen...

În fiecare lucru doarme un cînteț
visînd neînterupt,
dacă nemerești cuvîntul magic
lumea începe să cînte.

II. FOCUL

— Neron, dragul meu, era un mare poet.

— Așa pretindea, domnule profesor, totuși nu văd în ce.

— Fiindcă avea simțul incendiului, al focului cotropitor. Focurile masive, combustii uriașe care fac să trosnească trunchiurile de copaci mișcă numai pe marii lirici. Îmi amintesc de niște versuri ale lui Shelley descriînd un incendiu în Norvegia :

Pădurarul din Norvegia... caută să înăbușe
În fundul unei văi cu pini
O flacără ușoară în desigur
În vreme ce pădurea nemărginită se mistuie
Și trunchiurile groase sînt smulse
De focul născut așa de umil ;
Scînteia a murit sub picioarele sale
Iar el tresare văzînd flăcările pe care le nutrește
Urlînd victorios cu miriade de limbi
Sub cerul întunecat.

Piromanie latentă și vocație lirică sînt totuna.

— Cum explicați asta ?

— Dar e foarte simplu. Ce este universul ? Un pumn de scînteii mai mari ori mai mici învîrtindu-se în beznă.

Soarele e scînteia cea mai mare, aproape un tăciune. Instinctul ne face să intuim drama elementară a creației care e rezistența luminii la umbră.

— În cazul acesta, domnule profesor, poezii ar trebui să cînte mai ales soarele.

— Ceea ce și fac, însă mai mult indirect. Soarele privit drept în față este excitant, iar vitalitatea duce la o poezie prea senzuală. Lirica este în general o formă de depresiune, cultivată savant. Tema lirică e atinsă abia atunci cînd ideea de întunecare posibilă se asociază cu aceea de focar central. Pentru acest motiv luna e mai poetică. Ea deșteaptă noțiunea răcirii și stingerii. Totuși Gérard de Nerval a izbutit să vadă în soare un pretext de melancolie. Soarele, privit fix, te orbește, așadar produce impresii de întuneric. De aci o întreagă simbolică a blazării :

Quiconque a regardé le soleil fixement
Croît voir devant ses yeux voler obstinément
Autour de lui, dans l'air une tache livide.

Cu atît mai explicabil este interesul pentru stele. Steaua este semnul curent al haosului original, al lumilor îndepărtate și al rezistenței la beznă. Pe ce crezi că se întemeiază emoția populară în *Steluța* lui Alecsandri ? Pe noțiunea singurătății în spațiu :

Tu care ești pierdută în neagra veșnicie,
Stea dulce și iubită a sufletului meu ! Etc.

— Nu pot să-mi ascund totuși, domnule profesor, sentimentul că stelele au devenit cam banale.

— Nu zic altfel. Dar poezii găsesc totdeauna mijloace de a reinnoi temele. Ei cîntă nu atît focarele stelare, cît succedaneele lor terestre. În primul rînd focul. Aș spune că focul e un element al lumii văzute cu ochi primitivi. Flacăra, apa au apărut totdeauna ca aspecte fundamentale cosmice. La început este o apă cețoasă și pe ea începe să sfîrșie un punct de lumină. Fapt este că focul, dacă știm să-l desprindem din rețelele de concepte banale care îl înăbușă, așa încît să-și reia în conștiința noastră rangul de forță primordială a universului, devine înalt

poetic. De aci interesul pentru incendii, de care îți vorbeam. Toată lumea aleargă cu plăcere când ard casele altuia, ori o sondă, și Neron va fi fost nebun, dar avea instinctul piric închis în orice suflet adânc liric. Pământul e un loc care a fost fierbinte și fumegător ca și soarele din care a ieșit și focul, pîlpîie azi ca o amintire doar prin locuri permise. În lipsa unui pîrjol mare, gura sobei ajunge spre a sugera marele foc central. Ce ar face oare așa de poetic focul din sobă, dacă nu ideea unei flăcări minime, rămasă într-un univers apăsător de elementul advers al frigului? Vara focul din sobă nu mai este interesant, căci avem arșița soarelui. Deci în ideea de succedaneu stă grația versurilor unui Alecsandri :

Perdelele-s lăsate și lămpile aprinse ;
În sobă arde focul.

Alecsandri vorbește mai sus și de lămpi. Desigur lampa e un succedaneu al soarelui și dacă accentuăm în ea sursa de lumină, motivul devine puternic. Însă mijloacele artificiale de a sfișia tenebrele sînt, în ordine istorică : făcliile, opaițele, lumînările, întii de ceară, apoi de stearină, lămpile cu petrol, lămpile cu gaz aerian, reverbererele, lămpile electrice, candelabrele etc. Principal, și de altfel și de fapt, toate acestea intră în universul poetic. Stelele pe cer stau în anume grupuri, luna se mișcă, încît ordinea și procesionalitatea sînt legate în imaginația noastră de ideea de iluminare. Făcliile impresionează mai mult dacă sînt purtate două cîte două în noapte de un șir de călugări, ca în *Strigoii* lui Eminescu, unde întîlnim des iluminarea artificială :

În salele pustie lumine roși de torții
Rănesc întunecimea ca pete de jărătic.

Petele de jărătic ca reverberație minimă într-un univers pe cale de stingere le întîlnim și în celebrul *The Raven* de Edgar Poe :

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the
floor.

Ah, ce clar prin minte-mi trece, era în decembrie rece
Cînd tăciunele se trece lungind pe podea o pată.

În paranteză fie zis, e de la sine înțeles, antitetic, că o idee poetică puternică este bezna. Ea e negația malignă a vieții, teroarea.

Luminarea de ceară ocupă un loc preponderent în opera lui Eminescu. Ea e un simbol al reclusiunii în odaie. Același Eminescu are un simț înaintat al luminilor combinate, candlelabre cu luminări de ceară în săli cu mari oglinzi multiplicatoare și reflectoare.

— Îmi permit a emite și părerea că lumina electrică de care ați vorbit e totuși prozaică.

— Ce idee ! Nimic nu împiedică lumina electrică să sugereze mai cu putere succesiunea soarelui într-un univers amenințat de răcire și susținut de uzine, și într-adevăr Maiakovski vede un oraș american, Chicago, trăind dintr-o putere solară proprie :

La Chicago
Sînt 14.000 de străzi
Raze de sori — piețe ;
Din fiecare
Șapte sute de ulicioare
Lungi cit să mergi un an.
Totul e miraculos pentru om la Chicago.
La Chicago
Din cauza prea marei lumini
Soarele
Nu e mai luminos ca o lumînare de un leu.
La Chicago
Ca să ridici genele
Este și pentru asta
Energie electrică.

Eu am chiar ideea că noțiunea de electricitate se poate aplica firmamentului ale cărui miriade de lumini se aprind deodată ca prin mișcarea comutatorului la uzina divină.

— Mi-ați răsturnat toate noțiunile.

— Dar să mergem și mai departe. După flăcările combustibile și lămpile incandescente, vin materiile fosfores-

cente și pietrele prețioase. A găsi în pământul opac un cristal este a recăpăta speranța în lumină. Nestemata reprezintă focarul rece de lumină din lumea subterană.

III. APA

— Ce alte lucruri mai sînt poetice, afară de foc, domnule profesor ?

— Bineînțeles celelalte elemente : apa, aerul, pământul.

— Nu izbutesc să pricep, deși știu că Pindar a cîntat fluidul : „Apa e mai bună ca orice“, „Ariston to men idor“.

— Un fapt este că noi modernii am pierdut simțul elementelor. Pentru omul vechi, focul, apa, aerul erau lucruri primordiale, adevărate forțe numenale. Și nu-i discuție că dacă privim universul cu inocență (și poetul trebuie să aibă candoare), observăm că multiplul fenomenal e reducibil, printr-un proces continuu de metamorfoză, la elemente care și ele sînt comunicante. Apa, evaporîndu-se, se prefăce în aer, acesta se aprinde și fulgeră, reziduul combustiei se scutură jos în chip de cenușă, devenind pământ. Lichidele inflamabile produc asupra noastră cea mai puternică impresie, amintind rudenia aparent antagonică între apă și foc. Spectacolul dramatic prin excelență este incendiul unei corăbii în plină mare. Omul este prins între două catastrofe complice. În fine, lucrul e clar : soarele iese din ocean, între foc și apă există o frăție secretă.

— Încep să înțeleg. Cum poate totuși poetul să cînte elementele, cînd ele apar ca niște simple idei ?

— Ai zis bine „idei“, apăsînd asupra aspectului numenal, însă mare poet este acela care le „vede“.

Noi de multă vreme nu mai percepem aerul și ca atare n-avem nici senzația justă a apei. Pentru peștele din mare, apa e un aer inspirat și respirat, pentru noi vizibil și totdeodată oribil prin densitatea lui. Dar peștele care eșuează pe uscat e speriat de sicitatea aerului nostru, care pentru el e o apă corosivă, arzînd viscerele. Marea este

într-un cuvînt atmosfera ființei acvatice, aerul este oceanul nostru. Sintem Nerei și Nereide ai unui lichid sublimat, iar vîntul și ecourile reprezintă undele respective.

Sau cum zice Delille :

De tes ondes, sur nous s'élèvent d'autres mers.
Dieu, de ton océan, fit l'océan des airs.

— Dar cum poate fi reprezentată apa ?

— În multe chipuri. Poeții cu percepția vie a miraculosului elementar au evocat apa ca substanță primordială, cum a făcut, înainte de Goethe, Calderon de la Barca în *La vida es sueño*, personificînd-o și punînd-o să se declare principiu universal :

Duhul Domnului
insuflat de sine însuși
plutea pe deasupra apelor
care sînt fața abisului.

Azi metoda aceasta e dificilă ; reprezentăm apa ca natură, atribuindu-i o motiune lirică.

— Ce vrea să zică, domnule profesor, lirismul apei ?

— Dumneata știi prea bine că nimic nu are pentru noi vreo semnificație dacă nu-i expresia unui Eu. Personificăm. Apa e și ea o ființă proteică suspinînd și făcînd confesii compuse din numele Spiritului universal. Apa e „animal“ (avînd anima) și în acest sens e sălbatecă sau civilă.

— Mă surprindeți, domnule profesor, n-am auzit pînă acum de apa civilizată.

— Fiindcă nu faci analiza cuvintelor. Ai răbdare. Îndeobște poetul are preferință pentru apa ca forță instincțională, simbolizînd sedimentarea materiei. Paul Valéry zice :

Oui ! Grande mer de délires douée.

Marea este așadar prima dezlănțuire incultă a sufletului cosmic. Așa cum tunetele și huruiturile acuză procesul vulcanic, urletul marin atestă ivirea unei materii plastice. Natura elementară e o junglă în care urlă apa și focul.

— Prin urmare agitația înseamnă sălbăticie, iar calmul cultură.

— Nu tocmăi. Sălbăticiunile se remarcă printr-o placiditate stranie. Apa poate fi și ea hieratică și desigur că lichidul primordial a început cu faza inertă. O nemișcare totală a mării ni se pare suspectă, operă a unei puteri iraționale, de aceea paradisiacul mării pacifice visate de Dante turbură :

Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel ch'ad ogni vento
Per mare andasse al voler vostro e mio.

Fundul mării, fiindcă se gîndește ca fiind stătător, inspiră aprehensiune. Apa lui e moartă, o vale a Iosafatului pentru înecați și corăbii :

Ein grosses Grab ist Meeres Grund.
Ein Kirchhof Meeres Spiegel.

Așa spune Freiligrath, ca să nu mai cităm pe alții. Cu aceste premise poți descoperi însuși ape turbulente.

— Întîi, firește, marile fluvii... pe care cei vechi le credeau izvorite din rai.

— Ascultă versuri de Walt Withman :

Sînt riuri care brăzdează ogoarele cultivate
din Ohio sau pădurile,
Sînt unele care coboară din trecătorile Coloradului,
ieșite din izvoarele zăpezilor veșnice,
Sînt unele care curg pe jumătate ascunse în
Oregon sau departe spre sud, în Texas,
Sînt unele la nord, care-și fac drum
pînă la Erie, Niagara ori Ottawa,

Sînt unele care se aruncă în golfurile Atlanticului
și de acolo în marea întindere sărată.

— Apoi cataractele, cascadele, torențele, izvoarele.

— Mi-aduc aminte de un stih citat de Delille :

Le vers, comme un torrent en roulant doit tonner.

Torentul atrage atenția asupra dizolvării ghețarilor, semnaleză așadar trecerea catastrofică de la un stadiu la altul. El e titanul apelor. Cascada e puțin revăzută, trasată ca o draperie fluidă, inspirînd impulsii juvenile :

Klar und wie die Jugend heiter,
Und wie murmelnd süßen Traum,
Zieht der Niagara weiter,
An des Urwalds grünen Saum.

Strofa e din Lenau.

— Aș vrea acum exemple de apă „civilizată“, cum spuneți d-voastră.

— Ți-l dau imediat chiar cu cascada. Baudelaire își imaginează în *Rêve parisien* un peisaj cu desăvîrșire artificial, teribil — zice el — fiindcă natura a fost abolită. În loc de arbori sînt coloane, în loc de stînci, ziduri geometrice de marmură și metal. Orice vegetație neregulată, exclusă. Sîntem într-un regim de arhitectură curată. Aci, firește, cascadele sînt operă de inginerie și sugerează sufletul noțional :

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni ;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A de murailles de métal.

— De ce numește Baudelaire această viziune „terrible paysage“ ?

— Pentru că artificiuul e total. Excesul de logică e ilogic. Izgonirea radicală a spontaneității fenomenale dă naștere unui sentiment de tristețe. De aceea, cîntînd canalul de la Trianon, Samain remarcă

...l'eau divinement triste du grand canal.

Numai divinitățile pot fi într-adevăr așa de imposibile. În fine, adaug eu, lacurile vulcanice rotunde ca o oglindă, bazinele, cișmelele intră în grupul depozitelor și debitelor de apă sociale. Apa devine o mașinărie muzicală cu timbre variate și ca atare capătă și individualitate. Una are un susur pueril, alta hîrîie senilă. Cum zice Palazzeschi despre cișmeaua fizică din curte :

Dio santo,
quel suo
eterno
tossire
mi fa
morire.

Mariniștii, simbolisții, dannunzienii au cîntat cu predilecție fîntînile în care apa e captată în simulacre de divinități și monștri marini, vărsarea fluviului constituind o scenerie.

Culmea impresiei de artificialitate o dă gheața, pe care conștiința ne-o prezintă drept apă solidificată. Aci intră în afară de impresia obiectului lustruit ca o oglindă aruncată pe sol și uimirea pe care o provoacă metamorfoza. Surpriza este mică la spiritele prozaice, vițiate de știință, însă cine-și păstrează inocența nu poate să nu se turbure în fața unei așa de stranii schimbări, care aduce aminte că momentele sînt periclitare, fumul putîndu-se lichefia, lichidul solidifica și solidul evapora. Peisajul hibernal a atras îndeosebi pe pictori, și Aert van der Meer s-a specializat chiar tratînd perspectiva mirifică a patinajului. Față de torentul tunător amintind instabilitatea fluidului, gheața este apa devenită parter. Goethe era entuziast de patinaj și pune eroii să se dea pe gheață, ținîndu-se de mîna, noaptea pe lună (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, II, 5). Toma Nour al lui Eminescu își cumpărase și el patine și zbura astfel pe cîmpiile de gheață ale Siberiei spre Polul Nord. Însă înainte de el Klopstock, ironizat de Platen ca „deutscher Magister in Hamburg“, cînta patinajul și pe

patinatori (*Der Eislauf, Die Eisläufer*), recomandînd „oțelul întraripat“, „cothurnii de apă“, *id est* patinele care fac drumurile de nea să scîrțîie :

Wie schweigt um uns das weisse Gefild,
Wie ertönt vom jungen Froste die Bahn !

— Spuneți-mi și de celelalte elemente !

— Oh, inutil a inventaria universul. Veți înțelege singur că dacă apeși bine plastic asupra ideii, lutul lipsit de orice formă geometrică și orice structură, în care se convertește tot ce e vegetal și animal, garoafă, pasăre colibri, om, stînjenește spiritul nostru. Pare cu neputință ca o negație afit de brutală a spiritului să absoarbă în ea toate formele. Mă mărginesc să ating în treacăt un sens rezultat din amestecul lutului cu apa.

— Noroiul ?

— Da. Îmi permit să te întreb ce sentiment stîrnește această materie ?

— De repulsie, îmi închipui. De obicei opunem noroiul stelelor.

— Se-nțelege, steaua e cristalul incandescent, noroiul materia opacă. Dar și lutul ar fi ostil luminii. Repulsia cred eu că vine din faptul unui amestec ce alterează calitatea fiecărui dintre elemente. Lutul arid e un mineral care în cantități mari înfăptuiește un peisaj, cum e acela chinez. În această materie plastică se pot tăia pereți. Apa singură posedă puritatea ei. Noroiul e o confuzie între două elemente care aruncă spiritul în incertitudine, o alterare și a apei și a pămîntului, nepromițînd nimic.

IV. REGNUL ANIMAL

— Domnule profesor, aș voi să știu care animale sînt mai poetice după d-voastră ?

— Boul, măgarul...

— Mă surprindeți ! Eu gîndeam că privighetoarea, păunul, fazanul, viețuitoarele în fine de soiul acesta.

— Animalele pe care le-ai enumerat sînt decorative și poetul le folosește ca un pictor, pentru elementul coloristic. Păunul, fazanul sînt combinații estetice, cromatice, oferite de natura însăși. Jules Renard în ale sale vestite *Histoires naturelles* sugerează în chipul cel mai simplu impresia de obiect decorativ pe care i-o face șopîrla : „*Le lézard vert*. Prenez garde à la peinture“. Exemplul ne poate sluji spre a formula un principiu : orice confuzie de regnuri e poetică. Astfel broasca-țestoasă...

— Am înțeles : se confundă cu mineralul.

— Precum zici. Asta înseamnă că mimetismul descoperit produce o surpriză. Mineralul ori vegetalul, aparent cu procese animale, animalul mineralizat ori vegetalizat deschide conștiinței noastre ideea continuității între regnuri. Șarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mișcarea lui convulsivă e o tranziție bruscă de la regnul vegetal la cel animal. Fluturile de pildă de ce crezi că place ?

— Pentru că seamănă cu o floare.

— Foarte bine, dar atunci prefer floarea de măr. De fapt încintă părăsirea subită a unei ipostaze. Mă apropiu de un piersic înflorit și bat din palme. Toate florile zboară, pîlpîie prin aer și se așează pe alt copac, înflorindu-l. Nu erau decît fluturi. Ipostaza aceasta este poetică. O confuzie a văzut și cavalerul Marino, la păun.

— Cu regnul vegetal, îmi închipui.

— De bună seamă : poetul imaginează că păunul trage după sine o grădină :

Dilettoso spettacolo a chi'l mira
Un piu vago giardin dietro si tira.

Și mimetismul cerbului stîrnește același sentiment de compromis. Coarnele acestui animal par făcute din material lemnos și cînd ele se apleacă asupra apei dau iluzia unor crăci aplecate asupra superficiei lichide. Un zgîmot și copacul o ia la fugă. În aplicarea acestui principiu dă-mi voie să te întreb eu pe dumneata : ce animale sînt mai poetice, acelea cu sînge cald sau cu sînge rece ?

— Fără să mă mai gîndesc bine, cunoscînd preferința d-voastră pentru paradox, răspund cu ochii închiși : animalele cu sînge rece.

— Aşa este, stimat domn, însă fără nici un paradox. Singele cald arată o complexiune animală apropiată de a omului, deci prea psihologică, în vreme ce sucule rece acuză încă mineralul şi vegetalul. Spune-mi, te rog, ce este steaua de mare? Un cristal moale, o figură de geometrie. Moluștele în general dezvăluie tendinţa materiei inerte şi ude de a se organiza în forme baroc monstruoase, cu elemente de rocă şi cristal; în coral se amestecă vegetalul, piatra preţioasă şi animalul, meduza e o ciupercă translucidă şi fosforescentă. Renunţând la un inventar mai larg de gasteropode, mă opresc la melc şi te-ntreb cum îţi explici că poezii au o aşa de mare simpatie pentru el?

— Fiindcă scoate coarne.

— Ai crezut că faci o ironie, însă în parte ai spus adevărul. Cornutele ne interesează în chip deosebit. Însă aici e altceva. Melcul văzut din afară apare excepţional de simplu: o pietricică străvezie, oblongă şi udă, molificată, un clei de copac mergînd prin alunecare. În spinare o figură geometrică. Obişnuiţi cu viscere complicate, cu aparat vascular şi sistem nervos, ne mirăm de prezenţa unei anima. Mersul undulat aminteşte pe acela al omidei. Aceasta face impresia unui ciucure vegetal care a început să se tîrască. Melcul atrage atenţia asupra virtuţii pămîntului ud de a se metamorfoza. Spre deosebire de rîmă, de coropişniţă, de tot ce e murdar şi fetid, trăind în ţărîna opacă, melcul reprezintă, efectul suav al unei distilări. Aşadar nu produce oroare şi de aceea, fireşte, Baudelaire doreşte să fie îngropat printre melci, într-un pămînt care germinează fiinţe sublimite:

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde.

— Dacă ziceţi că animalul rece e mai frumos decît cel cald, atunci cega este mai poetică decît pisica.

— Aşa şi este. Pictorii n-au pictat pisici, dimpotrivă, vînat mort, peşte mare şi mărunt, tot ce se răstoarnă din tolbă şi din plasă laolaltă cu fructele şi legumele. Iepurele mort e interesant răsturnat cu ochii lui vegetali printre verze şi morcovi. Estetica piscatorie are complicaţiile ei. Un leopard viu în cuşcă nu spune mare lucru, fiind un ani-

mal din aerul nostru. Însă un pește, îndată ce e zvirlit pe uscat, se zvîrcolește, cascadează, se sufocă. A trecut din atmosfera lui într-alta ostilă. E o ființă de altă planetă pe care ne-o putem avea aici decît moartă sau în fine închisă într-o vasă cu apă. Mirosul animalelor e indiferent sau respingător, peștii însă, ca și vegetalele, emană un aer de zonă, evoacă un climat în care nu putem trăi niciodată. Într-un cuvînt, grămada de pește e simbolul unei nostalgii de alt tărîm. Cam în acest fel se poate explica și emoția pe care ne-o produce condorul sau albatrosul. Să văd dacă ai prins ideea.

— Condorul trăiește în aerul rar al piscurilor și respirația lui aici jos e dificilă măcar moralmente. Ochiul lui fiind un aparat optic pentru distanțe mari rămîne complet inutil jos.

— Așadar nu ideea de sălbăticie primează. O căprioară în parc, o panteră în serai, astea sînt imagini grațioase. Punem papagali pe băț în odaie, un condor îmblînzit este o imposibilitate și în cușcă un trist captiv. Pentru desfășurarea aripilor lui trebuiesc altitudini.

— La fel albatrosul, cîntat de Baudelaire, rămîne stînjit pe uscat de aripile prea mari.

— Să mă întorc acum la ideea de la început. Cu toate ironiile pe care cuvintele „bou“, „vacă“ le trezesc, din cauza sensului moral pe care l-au luat, unul fiind sinonim cu stupiditate, altul cu nesimțire, e ușor de a dovedi valoarea poetică a bouului și a vacii. Lirica virgiliană, cea agrestă în general, ne-a obișnuit a asocia bucuriile muncilor cîmpenești de acești harnici tovarăși ai omului. Însă poezia nu stă tocmai în participarea la industria omului și de ar sta într-asta ar fi superficială, ea rezidă în chiar noțiunea ironizată de stupiditate. Animalul simbolizează, în trecere de la inerție la cunoașterea logică, stadiul unei conștiințe turburi, ce nu-și găsește expresie în cuvînt. Din punctul de vedere al adaptării, prostia, „sărăcia cu duhul“ și deci inclusiv negura mintală a dobitoacelor sînt inferiorități, însă muțenia, liniștea uneori afectuoasă a ochilor, dignitatea fizică (boii îndeosebi au aer maiestos) impresionează pe om. În genere stupiditatea cînd e grandioasă turbură ca un fenomen al naturii. Cum se explică faptul că

anticii vedeau pe zei sub chip de animale și că un bou, boul Apis, era ales de egipteni spre a figura o ipostază a divinității? Vaca, precum atestă mitologia, nu displăcea lui Jupiter. Io, iubita sa, avea această formă. Pasifae prețuia taurii și printr-o astfel de preferință dădea naștere minotaurului. Încît vedem că mitologia nu aspiră la forma om ci la aceea bovină. Șen-Nong, un suveran mitic al Chinei, avea cap de bou. Desigur că șarpele nu ascunde nici o taină îngrozitoare. Tîrîrea lui nu mai puțin, răceala, ascuțimea limbilor au devenit simbol al ispitei și al lumii edenice. Universul primar cu un Adam și o Evă goi e așezat de fantazia noastră într-o regiune tropicală cu copaci monstruoși și buruieni inextricabile. Și tocmai aceasta e geografia preferată a reptilelor. Revenind la bou, placiditatea, mugetul melancolic, participarea la muncile agricole cu o resemnare ce pare vag conștientă inculcă ideea unei inițieri în arcanе. Dacă porcul e cinic, boul e ermetic. E de prisos a da exemple. Poezia universală e plină de imaginea boului, și G. Carducci nu s-a sfiit să-l elogieze într-un prea cunoscut sonet :

T-amo, o pio bove...

La acesta a răspuns D'Annunzio cu un sonet cavalin :

T'amo, o Silvano ! M'è dolce l'acuto nitrito
il crin che ondeggia su l'arcuato collo.

— Oare puneți calul mai prejos de bou ?

— Hotărît. Boul e zeu, calul e un atlet, un geniu subaltern al omului cel mult. Nici un altar nu susține simulacrul calului ca divinitate. Centaurul reprezintă o perfecționare locomotrice a omului prin trupul și picioarele calului. În mituri și basme calul aleargă furtunos, zboară, sfătuiește pe călăreț, află unele taine, posedă deci o inteligență intuitivă, el însuși nu ascunde nimic. În fine, el atinge culmea geometriei animale, fiind lipsit de monstruozitatea care mai mult ori mai puțin se asociază cu ideea de stupiditate.

— Deci după dumneavoastră animalele superbe sînt fără mare poezie.

— Da, domnule. Apte să stîrnească meditația poetică sînt animalele colosale și gregare, elefanții, hipopotamul, rinocerul. Explicația stă în faptul că aceste monumente de carne sugerează trecerea a mari cantități de pămînt la viață, lucru indicat și de aspectul pămîntos al acestor ființe. Ideea că în lutul indiferent se ascunde o forță zoologică ce ar putea să năvălească peste noi, dărîmînd totul în cale, produce un sentiment de îngrijorare. De acest gen al catastrofei animale este și poezia lui Leconte de Lisle, *Les éléphants* :

D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,
Ils viennent, soulevant la poussière...

Noi, neavînd elefanți, îi înlocuim cu turmele de vite, ca Eliade, ori cu bivoli. Aceștia fiind negri și adesea plini de noroi, fiindcă intră prin apa bălților, și avînd totdeauna un mers colectiv, tîrît, ca de negură căzută la pămînt, traduc sentimentul de revărsare :

Pe șesul vast, prin scripitor noroi
se mișc-ursuzi, cu pași înceți, greoi.

— Mă aștept acum să afirmați că animalul minuscul este la fel de interesant.

— Este un raționament perfect îndreptățit. Prin contrast cu animalele uriașe, provoacă interes poetic ființele mărunte fragile, trăind efemer și în roi și întîlnind la tot pasul agentul strivitor. Ele simbolizează condiția omului printr-o proiecție de sus. Dintre toate, cele mai notabile sînt acelea care, în ciuda obstacolelor, se încapăținează să ducă o viață organizată. De pildă furnica. Leopardi în *Ginestra* a făcut o analiză isicî între efectul erupției Vezuviului asupra oame-nilor și al căderii asupra furnicilor a unui fruct din copac. Dar ceea ce excită meditația noastră este înmulțirea vije-lioasă a efemeridelor, plodirea gigantică a gîngăniilor mici, fenomene observate de poeții mari. Fauna folosește două chipuri spre a birui moartea : trupul uriaș sau înmulțirea monstruoasă.

V. REGNUL VEGETAL

— De ce, domnule profesor, poeții dau mai multă preferință vegetalului decât animalului ?

— Mi-ar fi greu să decid și mă voi mulțumi să fac câteva conjecturi. Adevărul este că lucrurile stau așa cum spui dumneata și că interesul pentru „natură“ îmbrățișează aproape exclusiv flora.

— Vorbește oare iarba mai mult despre om decât ciinele ?

— În privința aceasta nu-i nici o îndoială. Animalele inteligente sînt, unilateral, caricaturi ale omului etic ; ciinele e fidelitatea ; pisica, perfidia și adulația ; leul, demnitatea etc. Aceste însușiri n-au de-a face cu poezia. Sînt lirice acele situații care descoperă analogii fundamentale între noi și procesul universal. Iar noi în ultima analiză sîntem vegetale : creștem. Ceea ce surprinde la copii, la fete mai cu seamă (și poeții au remarcat întotdeauna acest fenomen), este schimbarea bruscă a complexului celular ce se cheamă trup. În puțină vreme, fata de 13 ani își schimbă fizionomia și dimensiunea, metamorfozîndu-se într-o ființă nouă, abia păstrînd unele analogii cu cea veche. Moralmente chiar rămînem surprinși de un limbaj nou, imposibil de racordat la cel dinainte. Noi sîntem, în serie evolutivă și serie involutivă, o sumă de ipostaze, un muzeu de imagini, din care pentru uzul social extragem numai una, care e o abstracție.

— Ce-are de-a face acesta cu iarba ?

— Iarba crește în mod vizibil. Azi zărești niște puncte verzi, mâine o imensă perie și poimîine o velință lăptoasă. Generația ierbii se poate urmări cu ceasornicul, ba chiar sînt unii care pretind a înregistra zgîmotelul produs de exploziile minuscule ale înmulțirii ei. Crescînd, iarba cîntă în cor.

— Dar acum să-mi spuneți pentru ce poeții iubesc florile ?

— Într-adevăr, toți le-au cîntat și nu mai avem nevoie de exemple. Goethe însuși și-a făcut, asemeni unui grădinar olandez, un catalog de flori ! (*Vier Jahreszeiten : Frühling*) :

Tuberose, du ragest hervor und ergöttest im Freien :

Aber bleibe vom Haupt, bleibe vom Herzen

mir fern !

*

Tulpen, ihr werdet gescholten von sentimentalischen

Kennern ;

Aber ein lustiger Sinn wünscht auch ein

lustiges Blatt.

A spune că florile plac fiindcă sînt frumoase și suav mirositoare nu-i de ajuns. Ele încîntă liric prin animalitatea lor.

— Așadar prin confuzia de regnuri de care vorbeați.

— Într-anume sens. Confuzie sau echivoc nu. Cînd din eroare luăm floarea drept ființă, se naște altă reacție. Știm perfect că ne aflăm în lumea vegetală. Acest regn interesează în măsura în care sublimează pe celălalt. Dacă ni se aduce pe masa de disecție un trup statuar, nu vom putea suporta totuși scoaterea intestinelor și priveliștea organelor sangvinolente. Dar o floare se taie fără repulsie. Anatomia ei rezumă purificat anatomia animală. Are o rețea vasculară, o limfă care e un fel de sînge verzui, o carne rece. Un incarnat uman delicat deșteaptă numai decît ideea de carne florală. Floarea are un miros viu. Parfumul artificial, oricît de fin, cu efluviile lui alcoolice, sugerează chimia. Emanația plantei e organică. Omul are cînd e sănătos și tînăr un parfum individual, acuzînd vitalitatea celulară, idealul fiind ca trupul nostru viu să aibă un semn olfactiv. Despre moaștele sfinte se spune adesea că emană mirosuri suave ca și florile. Ceea ce invidiem în lumea vegetală este descompunerea. În vreme ce trupul animal se dezagregă fetid, floarea își evaporează esența și cade într-o paloare botticelliană. Vegetalul în general își schimbă murind culoarea, se usucă, evitînd putrefacția violentă. Florile efemere ale pomilor fructiferi se scutură, sustrăgîndu-se oricărei imagini de descompunere.

— Care este acea altă reacție care se naște cînd floarea e luată drept ființă ?

— Oroarea. Sînt plante prea grase, mustoase și sangvinolente, crescute în teren putrid, uneori greu mirositoare, care strivite sub picior au aspect de animal ucis. Acestea sînt de fapt „les fleurs du mal“, D'Annunzio a simbolizat în ele o anume floră literară :

Sgorgano i grandi fior' quali ferite
fresche di sangue con un giallo stame
e crisalidi enormi seppellite
stanno tra la pelurie de'l fogliame.

Și André Gide descrie o astfel de floare seroasă și năuseabundă.

Fără a intra în categoria aceasta, crinul pendulează între serafic și demonic. Deși fără corupție sangvină, el produce o intoxicație care predispune către prerafaelism. Palbarea lui e prea animală. Carnea lividă, tubul drept sugerează o ființă paradisiacă. Heine vrea să-și cufunde sufletul în caliciul unui crin care la rîndu-i s-ar preface într-un fel de pilnie sonoră :

Ich will meine Seele tauchen
In der Kelch der Lilie hinein ;
Die Lilie soll klingen hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

— Iarba crește, florile au anatomie sublimată, dar pomii ce spun despre om ? Lemnul tare nu amintește nimic din complexiunea umană, iar creșterea e invizibilă.

— Cu toate acestea copacul seamănă mai esențial cu omul decît animalul. Calul aleargă, omul aleargă, însă mersul nu-i fundamental. Patrupedul privește spre pămînt și deși liber să se miște, face un cerc vițios. Omul însă e îndreptat cu capul spre bolta cerească, descoperind adevăratul centru al lumii noastre, care e soarele. Numai copacul îl imită în această direcție și încă într-un chip mai dramatic, fiindcă, ținut de pămînt prin multiple rădăcini, el pare a invoca cu brațele cerul, într-o sforțare de smulgere. Copacii sînt în cel mai înalt grad patetici, știind să-și declame cu gestul situația tragică și elanul. De aceea marea

pictură cultivă copacul și putem spune că-i face portretul. Cel mai teatral este copacul desfrunzit, ulmul cu mîinile înălțate hieratic în ceață.

— Sînt încredințat, după lămuririle d-voastră de la început, că nu toți arborii intră în universul poeziei. V-aș ruga să faceți o listă a celor mîntuiți.

— Asta depinde de poziția geografică, pînă la un punct. Totuși s-a constituit mai mult sau mai puțin un pact de simplificare forestieră. Bradul sugerează tinerețea bravă și inflexibilă. Lovit cu toporul în trunchi el cade drept, ca în execuțiile sublime. Ideea de umilitate este exclusă.

— Dați-mi voie să intuiesc și eu o valoare lirică. Salcia e dimpotrivă imaginea flexibilității.

— Binențeles, dar nu a lașității. Salcia, avînd păr mult, e femeie, se lamentează. O bună tragediană trebuie să studieze gestul ei.

— Palmierul, așa de lăudat de poeți, nu e oare un brad tropical ?

— Pînă la un punct. Impresia de dignitate marțială lipsește. Ușoara încovoiere, nuditatea trunchiului deșteaptă imaginea unui om gol expus soarelui. Paul Valéry vede în el un inger aducînd pe masă lapte. În orice caz, bradul și palmierul sînt copaci juvenili și sublimi. Stejarul e senil și solemn, iar baobabul simbol al senectuții. Angelic în clima noastră, sau măcar seniorial și pur, este mesteacănul, un fel de templier, din cauza trunchiului alb.

— Din tot ce-ați spus rezultă masculinitatea copacilor, cu excepția sălciei. Unde-s femeile vegetației ?

— Mai cu seamă printre flori, cum indică și metaforismul uzual. Bradul, stejarul, nucul reprezintă virtuți morale, juvenilitate, maturitate, rezistență fizică, dimpotrivă, floarea se organizează pe ideea atracției fizice. Fluturile nu se așează pe nuc. Crinul socotesc că e hermafroditul, candid ca vîrsta incertă a băieților și a fetelor. Botticelli, care îl studiază, nu are, evident, noțiunea sexelor. Nu vom zice niciodată despre un tînăr că seamănă cu un trandafir, nici măcar despre o fată prea ingenuă. Purpura și exuberanța artificială a petalelor, parfumul studiat arată

un maxim efort de captare. Dante a mers mai departe și a închipuit sfera de sus în chip de roză mistică. Regularitatea foilor, parfumul înlăturînd orice idee de corupție sînt pentru el dovezi ale concepției divine. Chiparoasa de pildă, cu mirosul ei violent, implică ideea vițiului. Garoafa, mai puțin somptuoasă decît roza, are un miros pigmentat, un fel de humor, ceea ce o face aptă să simbolizeze feminitatea spirituală. Laleaua e un produs al efortului botanic. Parfumul e insignifiant. Tot accentul cade pe aspectul textil. În *Adone*, cavalerul Marino compară laleaua cu brocartele persane :

Qual d'un bel riccio d'or tesse la foglia,
Ch'a i broccati di Persia il pregio fura.

— Am o curiozitate. Aș dori să-mi arătați momente importante în viața vegetală, așa cum sînt unele în viața animală (cavalcada, croncănitul corbilor etc.).

— Căderea frunzelor, desfolierea trandafirilor. Pentru cazul din urmă îți amintesc un tablou din *Corinto* de Lorenzo de Medici :

Eranvi rose candidae e vermiglie
Alcuna a foglia a foglia al sol si spiega.

Un moment încordat este izbirea toporului în trunchiul copacului, adevărată execuție capitală (sînt destui poeți care au cîntat răsturnarea copacului). Francis Jammes îl notează :

Les coups d'un bûcheron sont sourds dans le coteau.

De asemenea descărcarea lemnului în curte poate fi un admirabil mijloc de a evoca toamna cu decrepitudinile ei și moartea pădurii. Versurile lui Baudelaire sînt memorabile :

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

VI. HIMERELE

— După faună, după floră, ce veți mai examina, domnule profesor ? Eu bănuiesc că veți trece la antropologie.

— Aș putea să fac acest lucru, deocamdată vreau să-ți atrag atenția asupra himerelor.

— Ce sînt himerele ?

— Sînt animalele și vegetalele care n-au prototip în lumea terestră, spețele din vis. Poezia nu se mulțumește cu trierea naturii, ea inventează forme noi.

— Vreți să spuneți că poezia este idealistă.

— Într-adevăr : numai întrucît printr-o intuiție a imaginației naturii și a evoluției sale, reține forme care n-au rezistat confruntării cu materia sau care sînt încă premature.

— Mărturisesc că nu înțeleg.

— Am să-ți explic îndată. Mai înainte însă te voi preveni că himerele sînt de două feluri : caricaturi și canoane. Astfel Polifem, cel atît de cîntat de poeți, este o caricatură, așadar o încărcare a naturii. Anticii erau fertili în asemenea născociri. Herodot semnalează în Scitia pe arimaspi, oameni cu un singur ochi, pe aegipozi, oameni cu picior de capră. Strabon, citînd după alții, pomeneste de sternophthalmi, ceea ce ar însemna oameni cu ochiul în piept, de megalocephali, de cynocephali etc. Caricaturile acestea sînt niște hibrizi, monștri cu speța nedefinită.

— Visează oare umanitatea așa de bolnăvicios ?

— „Visează“ nu e bine zis. În sens mai metafizic aceste forme sînt reale, adică posibile. Din cînd în cînd natura ne oferă cîte un specimen teratologic inedit, îngrozind și pe cel mai îndrăzneț fantast. Visul nostru se pare a nu fi decît o răsfoire printr-o imaginație mai mult ori mai puțin conștientă a produselor imaginației oarbe a naturii. Creația, spre a vorbi ca Schelling, începe demential. Viața noastră intelectuală, în general, rezultă din frenațiunea unor procese dezordonate. O astfel de frenație se constată și în natură. Un făt cu picioare de broască nu rezistă.

Visul nostru caricatural are această menire de a ne face să depășim aspectul fix al naturii și să intuim procesul ei oniric.

— Înțeleg noțiunea de caricatură. Ce este însă canonul ?

— Visînd un om cu un singur ochi în frunte, poetul a memorat o formă imaginară a naturii distrusă în fașă. Trebuie să adaug că monstruozitatea e foarte adeseori o chestiune de orizont uman. Astfel fauna marină are înfățișare teratologică cîteodată. Calcanul cu amîndoi ochii pe o singură parte ne surprinde, cu toate că această deplasare este o formă de adaptare. Calcanului îi trebuiesc ochii spre a privi în sus, lipit ca o piatră de fund. Canonul se naște cînd sfortărea fanteziei noastre se face în direcția cealaltă a corectării formelor, prin frenație. Există o selecție estetică, așa cum se vorbește de o selecție naturală. Totuși în poezie nu-i vorba de o simplă cenzură, fiindcă în acest caz ne-am satisface cu platitudinile faunei și florei. Calul și palmierul ar fi ultimul cuvînt. Canonul reprezintă forma ideală către care voim să se îndrepte natura și este un produs al fantaziei care compară, simplifică și coordonează elementele existente. Canonul poate fi și el un hibrid, în momentul actual al istoriei naturii, în anticiparea poetică el e o realitate.

— Aș voi un exemplu.

— Centaurul. Este o eroare a socoti că el înseamnă o simplă reminiscență livrescă de mitologie. Poeții îl evocă cu o neconținută simpatie, crezînd în realitatea lui ideală. Nici un poet n-ar fi surprins să găsească pe țărmul mării, tolăniți ori alergînd prin spumă, cîțiva centauri. Imaginea a ieșit din nevoia de a reuni însușirile a două spețe deosebite. Partea omenească a centaurului reprezintă un bărbat înțelept și maiestos, în nici un caz o brută. Chiron, fiul lui Saturn și al nimfei Philina, a fost preceptorul lui Achille. Ideea plastică de centaur trebuie să fi ieșit din faptul de a se fi admirat în Tesalia întîii oameni ecvestri. Monumentul ecvestru al lui Coleoni de Verrocchio e indivizibil. Călărețul dat jos nu mai are nici un prestigiu. Din sentimentul de autoritate fizică pe care îl capătă omul în simbioză cu calul a ieșit centaurul, care

simplifică natura eliminînd capul calului și dăruind omului patru superbe picioare. Partea umană capătă astfel libertate și adesea centaurul în fugă este reprezentat încordîndu-și arcul, ceea ce n-ar putea face omul alergînd.

— În centaur, cum văd, ni se oferă o simbioză a două spețe terestre. Alte combinații nu sînt cu putință ?

— Dar cum nu ? Mitologia ni le dă. De pildă Nereidele. Visul colectiv nu contrazice în nici un fel imaginația însăși a naturii. Fiecare știe că mamiferele acvatice, cum este delfinul, nemaiavînd nevoie de brațe și le schimbă în visle și coadă, luînd formă de pești. Cu toate acestea le rămîne toată profunzimea anatomică și morală. De ce omul care mișcă picioarele înotînd n-ar suferi o schimbare asemănătoare ? Simetria cere ca omul să păstreze două membre inferioare și atunci acestea se prefac în niște cozi cu ceva de pește și ceva de reptilă, care se pot, la ieșirea pe uscat, răsuci în spirale, refăcînd cu amplificare gestul grațios al sederii în genunchi.

— Îmi mai rămîne să întreb care este himera combinînd omul cu ființa aeriană.

— Dar bineînțeles îngerul. Nu se poate lua de la pasăre decît aripile, și ele mărite și stilizate. Unii, cînd e vorba de copii, de Amor, spre exemplu, aplică și niște aripi de flutur. Arhanghelul este însă teribil, și fiind cu spada în mînă n-ar suferi un ornament așa de fragil. Este de observat că aripile nu suprimă mîinile. Mîna este un organ foarte expresiv, ea se întinde patetic către cer, are o viață morală aproape independentă, încît la înger aripile se adaugă, deși la pasăre ele sînt mîinile înseși. Se produce un fenomen invers. Vulturul, punîndu-și toată energia musculară în aripi, transferă munca de apucare în gheare, care se fac ca niște clește. Dacă aripile îngerului ar desființa mîinile, s-ar da o importanță exagerată picioarelor, care ar trebui să fie măcar solide. Însă dimpotrivă, picioarele îngerului se diafanizează, și Beato Angelico le ascunde sub faldurii veșmîntului, toată gravitatea adunîndu-se în aripi. Îngerul ține în mîini crinul, potirul, cu neputință deci a desființa niște membre cu gesturi spirituale. Mărimea aripilor este determinată și de impresia

de solemnitate pe care ele o sugeră. Aripile sînt în sens aerian ceea ce sînt picioarele cavaline la centaur. Cînd imaginația mitologică a voit să găsească numai forma unui curier uman repede, l-a închipuit pe Hermes, care e întraripat numai la picioare. În himerele pe care le-am amintit tendința este de a atinge un canon de frumusețe spirituală. Sînt cazuri în care se depășește această țintă, ajungîndu-se la un fel de monstru care totuși nu e o caricatură. Pegasul, grifonul sînt simbioze de animale, fără nimic uman, totuși ele inculcă stări superioare. Pegasul e un cal cu aripi și e simbol al inspirației, griful e un leu cu aripi și cu cap de vultur și e solemn ca leul și trist ca pasărea de pradă. Sfinxul are corp de leu și cap de om și este o hieroglifă a Soarelui. Inteligența se unește cu forța teribilă.

VII. ANATOMIA ÎNGERILOR

— Domnule profesor, am băgat de seamă că poeții uzează și abuzează de imaginea îngerilor. Evident, convențional, îngerul e un tînăr cu aripi, dar încolo e o ființă destul de inconsistentă și nu pricep întrucît ar putea sugera frumusețea fizică. Are îngerul o anatomie canonică ?

— Are, domnule.

— Binevoiți a-mi explica.

— Nimeni n-a descris amănunțit un înger, afară doar de Sfînta Teresa de Avila, care pretindea a fi văzut unul mititel, un heruvim aprins la față și cu o suliță de aur în mînă. Însă anatomia îngerului poate fi dedusă din ideea de ființă angelică. O astfel de făptură aparține regnului superior al spiritelor celeste și ca atare unele note pot fi determinate prin simplă analiză.

— Vorbiți prea adînc, nu mă dumiresc. De pildă, eu aș vrea să știu : îngerul e bărbat ori femeie ?

— Lucrul e foarte simplu. Deși cite un romantic a cîntat dragostea între îngeri sau între un înger și o muretoare (confuzie cu noțiunea mai largă de geniu), nu există decît un singur gen al îngerilor, acela neutru. Un înger seamănă cîteodată mai mult cu un tînăr, alteori mai mult cu o fată, dar, sexual vorbind, el n-are sex și dacă i s-ar ridica vălurile ce-l acopere în chip obligatoriu, s-ar vedea că n-are organe genitale. Prin urmare nu-i nici măcar un hermafrodit.

— Pentru ce așa ?

— Pentru că dacă ar avea organe de procreație, ar fi mînat de concupiscentă, și trebuie să recunoști că un înger turburat de dorințe erotice nu mai răspunde postulatului seninătății serafice.

— Atunci de aceea se vorbește de serafismul vieții monahale, întemeiată pe castitate.

— Vezi bine. Acum putem merge și mai departe și să precizăm anatomia. Fiind absentă sexualitatea, dispar și semnele anatomice secundare ale acesteia. Astfel, nu-i de gîndit un înger cu aspect feminin excesiv, cu păr lung despletit, cu sîni plini, precum nici hirsut, mușchiulos și viril, dacă are nuanță masculină. Îngerul e un copil ambigen de epocă prepuberală, suav și inocent.

— Ați spus, domnule profesor, că îngerul nu poartă părul despletit. Dar cum ?

— Precum arată iconografia. Totdeauna buclat, rotunjit în jurul umerilor, ca pe vremea Renașterii. Chiar culoarea părului este deductibilă.

— Cred că pot să vă desfășur gîndul. Părul nu va fi în nici un caz negru, potrivit unei fizionomii oacheșe, pentru că asta ar sugera un temperament meridional, excesiv terestru și lubric.

— Așa și este. Părul îngerului e blond, auriu, focos, cît mai luminos și mai imaterial. Acum să mergem și mai departe. Să zicem că un înger se înțeapă la mîină cu un spin, ca să vorbim mai poetic. Ce trebuie să curgă, după d-ta ?

— Eu gîndesc că sînge !

— Nu, pentru că un înger sangvin e coruptibil. Sîngele se alterează, produce erupții, e pasibil de intoxi-

cații, este în fine viața animală însăși. Îngerul se deplasează din punctul de vedere al circulației spre regnul vegetal. El poate fi gândit ca îmbibat cu o sevă odoriferă, cu un balsam suav. Doar știi că moaștele au miros de arome și nici de cum de cărnuri uscate și de singe coagulat.

— Dați-mi voie atunci să vă întreb. Dacă am face unui înger o laparotomie, adică o deschidere a abdomenului, ce-am găsi ?

— Ar trebui să găsim niște cărnuri reci și fragede ca miezul de măr și niște intestine cu totul vegetale, o țevărie decorativă și parfumată, în sfârșit. Îngerul poate înghiți un aliment eteric, un vin de eucaristii, spre a face simbolic gestul nutriției, însă digestie animală nu poate să aibă. Altfel ar fi fetid, ar avea defecație și asta e contra principiului incoruptibilității.

— În cazul acesta, îngerul nici nu-i expus suferințelor și boalelor.

— Bineînțeles că nu. Doar Edgar Poe face aluzie la răcoala contractată de Annabel Lee, care în fond e o simplă femeie, văzută însă cu atribute angelice. Și totuși poetul vorbește delicat de o congelatie, la care ar putea fi supuse și florile, excluzând orice imagine de congestie :

That the wind came out of the cloud by night
Chilling and killing my *Annabel Lee*.

— Dar cum merg îngerii, domnule profesor ?

— Nefiind supuși cu fatalitate legii gravitației, ei pot trece ca un fulger, pot zbura ascensiv și descensiv și pluti pe deasupra solului. Pași ei nu fac, pentru că asta presupune un efort mușchiular, material. Ai băgat de seamă că adesea pictorii reprezintă pe îngeri cu veșmîntul mai lung decît picioarele, fluturînd pe dedesubt.

— Ah ! Acum înțeleg versurile lui Petrarca despre Laura :

Non era l'andar suo cosa mortale,
Ma d'angelica forma.

Însă Petrarca mai spune și aceasta :

...e le parole
Sonavan altro che pur voce umana.

Oare cum vorbesc îngerii ?

— Canonic, îngerii nu vorbesc, deoarece vorba conține idei, iar îngerii trăiesc o existență inefabilă. Cel mult strigă *Osanna*, ca în Paradisul dantesc. Îngerii cîntă și au preferință pentru muzica instrumentală, pentru viole, bunăoară. Știi versurile lui Mallarmé :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

Uneori au un glas teribil și profetic, deși sonor, o voce celestă, cutremurînd eterul, cum e cazul îngerului Israfel al lui Edgar Poe :

None sing so wildly well
As the angel Israfel.

— Mă rog, este îngerul o ființă reală, de vorbiți cu atîta amănunțime despre el, sau o himeră ?

— Nu ți-am spus ? E o himeră, avînd însă ca atare realitate în universalitatea sufletului uman, o formă anticipată către care mergem.

VIII. ANATOMIE UMANĂ

— În privința părților trupului, pe care le socotiți mai poetice, domnule profesor ?

— Părul și unghiile ! Te las pe dumneata să meditezi de ce.

— Urmărind argumentația d-voastră, socotesc că din cauză că părul e vegetal și unghiile minerale.

— Unghiile sînt minerale și vegetale totdeodată. Poporul crede că morților le pot crește încă unghiile în mormînt, dovadă puterea lor autonomă de mișcare celulară. Ceea ce atrage atenția poetului asupra părului nu este așadar morbidețea lui, ci caracterul său de plantă rece. Părul e fragrant ca și florile și e glacial deosebit de regimul cald al trupului. Ideea de frigiditate stranie a părului duce la imaginea Meduzei cu șerpi în cap. Nu e poet mare care să nu fi evocat părul torențial. Mallarmé însă a insistat asupra răcelii lui oribile :

Reculez

Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur...

Cine nu-și aduce aminte afară de aceasta sonetul lui Petrarca în care Laura e memorată prin păr ?

Erano i capei d'oro e l'aura sparsi.

Dar acum să trecem mai departe. Care organe sînt frecvent cîntate de poet ?

— Ochii !

— Desigur. Știi pentru ce ?

— Pentru că în ochi se strînge oarecum sufletul, pentru că ochii sînt expresivi. Pot să citez Cleopatra lui Heredia, în ochii căreia Antoniu vede galere, sau „la strana bimba da li occhioni erranti“ a lui D'Annunzio.

— Da și nu. Căci e vorba aici de poezie, iar nu de portret moral. Într-adevăr, în ochi se strînge ceva, așa cum într-o lentilă se adună fascicular lumina.

— Atunci vreți să spuneți că ochii sugerează mineralul !

— Întocmai.

— În felul acesta aplicați principiul confuziei între regnuri.

— Da și nu. Sau în tot cazul cu o preciziune. Care ochi sînt pentru d-ta mai stranii, cei negri sau cei albaștri ca cerul, ori opalescenți ?

— Aceștia din urmă.

— Îți voi lămuri eu de ce. Ei seamănă cu niște cristale limpede și echivoce, în vreme ce ochii negri suge-

rează prea mult viața sangvină. Așadar în materie de anatomie nu viața e mai poetică ci rigiditatea, artificialitatea.

— O față rumenă și sănătoasă nu este poetică după d-voastră ?

— Ce înțelegi prin sănătoasă ? Dacă o fată are obrazul ca pielița pufoasă a piersicei coapte sau roșu și lustruit ca epiderma mărului, cum se întâmplă nu rareori cu unele exemplare de adolescente britanice, impresia e de artificiu, nu de viață animală. Lucrul acesta l-au observat Baudelaire și Mallarmé, glorificând prin ochii minerali și prin păr fecioara sterilă. Astfel cel dintâi :

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
Le froide majesté de la femme stérile.

Iar Mallarmé în *Hérodiade* :

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux.

Tendința poetilor a fost totdeauna de a trata artificios anatomia feței, micșorînd vitalitatea. Poezia secescentă aplică pur și simplu arta bijutierului, uzînd de materii prețioase reci, aur, argint, perle, smaralde, topaze, abanos, ivoriu. Este inutil a face multe citate. Iată pe Chiabrera :

Fronte d'avorio
E ciglia d'ebano,
Labbra di porpora... etc.

Romanticii au uzat și ei de acest procedeu făcînd portrete în email ca Th. Gauthier în *La Belle Jenny*, cînd vorbește de M. de Volmerange, un tînăr francez născut la Chandernagor din mamă indiană : „Ses yeux, du bleu le plus pur, étaient entourés de cils très longs et très

noirs, et surmontés de sourcils d'ébène nettement dessinés sur un front d'une pâleur mate". Bagă de seamă că se vorbește de paloare...

— Care e culoarea cadavrelor.

— Așadar ai priceput. Un om mort e mai frumos decât unul viu, prin impasibilitatea de rocă. Petrarca în *Trionfo della morte* glorifică pe Laura moartă :

Pallida no, ma piu che neve bianca.

— Vreau să vă întreb ceva. Sînt viscerele inestetice ?

— Nu pot fi, de vreme ce Rembrandt în *Lecția de anatomie a d-rului Tulp* le-a pictat. Desfășurarea aceea de panglici uimește ca un mecanism. Lorenzo Mascheroni însuși nu s-a sfiit să arate Lesbiei Cidonia „le recise viscere” din cabinetul de anatomie. Viscerele reprezintă ultimele organe poetice, restul poate să intereseze numai plastic. Există totuși un element latent care e înalt poetic și acesta e sîngele.

— Sîngele nu-i oare simbolul tocmai al vieții ?

— Ba da, însă ca principiu misterios, în vreme ce eu am spus că vitalitatea anatomică nu-i prea interesantă. Sîngele e poetic numai cînd e conceput ca puț artezian, ca un lac, în fine independent. Dante evocă o mlaștină sangvină. Caterina da Siena avea o curioasă voluptate de sînge și asista la execuții capitale, jubilînd de mirosul sîngelui țîșnitor al osînditului. Ea înțelegea, evident, că sîngele e nobil, fiindcă Isus și l-a vărsat pentru omenire, dar a simți „uno odore di sangue” înseamnă o disociere a sîngelui ca principiu de funcția lui anatomică. Perseu al lui Benvenuto Cellini cu gîtul prefăcut într-o multiplă fîntină arteziană e alt exemplu, repetat de V. Hugo într-o poezie care vorbește de decapitarea unui împărat, stînd astfel ca un *jet-d'eau* pe tron, manifestînd vederii :

Un flot rouge, un sanglot de pourpre, éclaboussant

Les convives, le trône et la table, de sang.

— Arghezi relevă și el misterul sîngelui, ca și al apei, și apreciază cantitatea sîngelui viu al planetei la 50 de milioane de tone.

— Precum vezi. Asta întrucît priveşte singele separat. Gîndit prin raport la fizionomie şi suprafaţa trupului, tocmai lipsa singelui e poetică.

— Aşadar anemia.

— Da, anume deficienţe organice, care nu ating imaginea descompunerii, sînt mai semnificative decît eflorescenţa vitală. Anemia şi cloroza sînt caracteristice pentru anatomia botticelliană, împrumutată şi de prerafaeliţi. Un tînăr palid e interesant, un Apollo roşu la faţă pare grotesc. De aceea sculptorii greci caută marmura. Toţi zeii sublimi suferă de anemie. Tuberculoza reprezintă în efectele sale suave boala poetică prin excelenţă, dînd o diafanitate conturilor şi o euforie specifică. De aceea romanticii şi predecesorii lor cîntă cu precădere moartea zîmbitoare a tinerelor fete. Desigur că aceea de care vorbeşte Parny în nişte versuri celebre era ftizică :

Au ciel elle a rendu sa vie

Et doucement s'est endormie.

Adaugă că şi anume stări morbide morale, cu corelaţii fizice, au putere a reprezenta forme superioare de viaţă, deasupra simplei animalităţi. Melancolia este, cum ştii, poezia prin excelenţă, delirul e starea de visare şi inspiraţie, nebunia în formele ei fine deşteaptă ideea de profeţie şi cunoaştere criptică şi analizează în mod excepţional sentimentele. Hamlet, Ofelia sînt nebuni. În fine, îţi pun o întrebare : cine ţi se pare mai poetică, femeia în plină venustate ori bătrîna ?

— Mi se pare că femeia tînără, dar bănuiesc că vă gîndiţi la bătrîna.

— Nici vorbă. Bătrîna este sau îngrozitoare prin decrepitudine, atrăgînd atenţia în mod violent asupra caducităţii organismelor, sau e suavă, eliberată de obsesia pasiunilor. Baudelaire a zugrăvit-o în aqua-forte :

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes.

IX. ALIMENTELE

— Putem să vorbim acum despre alimente.

— Cum ? În poezie se mănâncă și se bea ?

— Cum de n-ai observat acest lucru banal ? Nutrițiunea e o funcție așa de esențială omului, încît multe porniri dintre cele mai spirituale nu pot depăși imaginile ei. Astfel Feo Belcari concepe ardoarea mistică în chipul unei înfometări de Dumnezeu. Credinciosul vrea „să se sature“ la propriu de Isus :

Alcuna volta essendo umiliato

Dentro nel cor ti sento,

Ma, innanzi che di te mi sia cibato,

Ti fuggi come un vento.

Gesù, quanto contento mi farai

Quando mi sazierai,

S'un piccol saggio fa morir d'amore !

Cuminecătura e o dovadă că pentru împărtășirile spirituale luăm imagini din domeniul funcțiilor fiziologice. Pentru același Belcari, Isus e un element dulce, zăhăros ca mierea :

Tu se' mel zuccheroso

Delle divote menti.

— Și care sînt alimentele caracteristice, „les nourritures“ ?

— Întîi, se-nțelege, apa. A duce la gură apa în palme înseamnă a aduce aminte că noi sîntem acest element primordial coagulat. Al doilea lichid clar este vinul. Deși e o băutură artificială, exprimată totuși din struguri, din cauza vechimii și spiritualității ei a ajuns să însemne un elixir magic, „vinul de viață lungă“. Lăsăm cu totul deoparte poezia euforiei potatorice, a Falernului, a vinurilor inventariate în *Ditirambul* lui Redi, în legănări de cantilenă :

Ariannuccia leggiadribelluccia.

O asemenea poezie rămîne secundară și vinul se așează atunci mai aproape ori mai departe de lichidele demonice, absint, gin. Vinul în accepția lui primordială e lichidul informat de duh, care pune în mișcare materia. Paul Valéry în *Le vin perdu* a înțeles foarte bine ideea. O butelie de vin vărsată în mare o face să se îmbete și să se răscoale :

Perdu ce vin, ivres, les ondes !
J'ai vu bondir dans l'air amer
Les figures les plus profondes...

Cît despre beție, ea nu-i numai infernală, ci poate să semnifice, ca și „săturarea“, ebrietatea mistică. A. Gide scrie o bachică religioasă :

Seuil de la vraie jeunesse,
Porche du paradis,
De nouvelle allégresse
Mon âme est étourdie...
Seigneur ! augmentez mon ivresse...

După apă și vin, al treilea aliment fundamental este laptele.

— De ce nu l-ați pus înainte de vin ?

— Pentru că laptele de origine animală ajută la hrănirea animalului și nu se poate închipui un potir mistic cu lapte. Vinul e sfînt, laptele e un aliment pentru trup. Toți idealiștii au cîntat laptele, mulgerea lui, spumele. André Chénier evoacă fata pastorului mulgînd vacile :

Fille du vieux pasteur, qui d'une main agile
Le soir emplit de lait trente vases d'argile.

André Gide, mergînd și mai departe, exprimă sensibilitatea pentru smîntînă și unt ca faze de condensare ale laptelui :

„Les jattes sont alignées, pleines de lait toujours plus jaune jusqu'à ce que toute la crème en soit montée...”

Există un aliment lichid mai dens, obținut tot pe cale naturală și care e poetic de asemeni în tradiția arcadică.

— Nu poate să fie decît mierea.

— Într-adevăr. Deci, precum vezi, o condiție pusă de poezie este ca hrana să fie elementară și de aspect simplu : apa translucidă, vinul opalin ori roșu ca singele, laptele alb, mierea chihlibarie. După aceste fluide vin îndată fructele, însă nu intră toate în universul poeziei. Le trebuie o vechime lirică și o semnificație. Toate laolaltă deșteaptă sentimentul uberității solului. Astfel Corydon oferă lui Alexis în egloga II virgiliană gutui cu puf, castane, nuci, prune ceroase și mere :

*Ipsae ego cana legam tenera lanugine mala
Castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat :
Addam cerea pruna ; honos erit huic quoque pomo.*

— Eu gîndesc că mărul de care se vorbește în Biblie e cel mai poetic.

— Nu tocmai. Tentația cu mărul e o anecdotă indiferentă pentru lirică, aspectul exterior al acestui fruct e mai degrabă plastic, nu se hrănește nimeni cu mere în loc de lapte. Mărul nu e hrana esențială. Însă carnea lui prin structura ei sugerează minții ideea unui încarnat fiziologic suav. Nici prunele, nici cireșele (cîntate de Alphonse Daudet) nu se pot raporta la univers. Strugurele însă, prin asocierea cu vinul, prin rădăcinile și lujerii săi, prin boabele translucide așezate planetar, a ajuns să fie un simbol al vieții. Fructul către care se îndreaptă tot mai mult consensul tuturor poezilor este rodia. Explicația stă în faptul de a reprezenta un univers perfect, un sistem de chipuri rotunde și o geodă, fiind totdeodată un pseudo-mineral, un vegetal și o operă de arhitectură, mărturisind ordinea geometrică. Și Paul Valéry și André Gide fac aluzie la arhitectură, cel dintîi numind-o „secretă”, cel de al doilea remarcînd forma ei pentagonală. Dar André Gide, deși mai puțin savant în tehnică, scoate în evidență și sangvinolența rodiei, introducînd dar o insinuație de animalitate exactă :

Trésor gardé, cloisons de ruches.

Abondance de la saveur,

Architecture pentagonale.

L'écorce se fend ; les grains tombent,
Grains de sang dans des coupes d'azur ;
Et d'autres, gouttes d'or, dans des plats de bronze
émaillé.

— Dar alimentele pregătite nu intră în poezie ?

— Numai piinea, ca simplu simbol pentru hrana datorată muncitorului. În poezia epică pot însă intra marile vite sfîrîind pe jărat. Celelalte alimente (pești, homari, fazani) sînt de domeniul picturii.

— Dar „la madeleine“ a lui Proust ?

— Cu asta intrăm în analiza psihologică, iar eu ți-am vorbit de convențiile alimentare ale poeziei.

X. MAȘINILE

— Pentru ce poeții n-au prea cîntat mașinile, domnule profesor ?

— Asta e o întrebare importantă pe care trebuie să ne-o punem. Zgomotul motoarelor Diesel, revoluția rotativelor nu pare să intereseze în mod deosebit pe poet. Și cu toate astea un motor e un monstru, o himeră, și ar trebui să îmbogățească lumea spețelor fantastice. Răspunsul la întrebare îl găsim chiar în noțiunea de himeră. Ce este himera ?

— Un animal ireal.

— Așadar animal. Prin urmare motorul prezintă interes animistic, sugerînd o formă nouă de viață. Cînd ilustrul Vaucanson a început să fabrice automatele sale, entuziasmul contemporanilor sau apoi al romanticilor în special gotici a fost foarte mare. Vaucanson încerca să creeze un Homunculus pe cale mecanică. Ideea unui om fabricat pasionează și revine cu stăruință în literatură. Lucrul se explică după mine în trei chipuri : omul are năzuințe demiurgice, și imitînd totul dorește mai cu seamă să imite forma cea mai înaltă a creației, omul viu ; fabricînd automatul, omul rămîne surprins, oricît ar cu-

noaște secretul mecanic, de autonomia aparatului, avînd impresia că automatele pot întreprinde cu deliberație acte împotriva sa ; în fine, omul are o stînjenire față de rigiditatea, putem zice hieratismul automatelor, care, conținînd mai puțină viață, inspiră mai mult mister. Ieșite din rațiune, într-un cuvînt, automatele izbesc fantazia prin iraționalitatea lor. Deci tocmai rămînerea indecisă între moarte și viață constituie valoarea automatelor și în asta stă interesul copiilor pentru păpuși. Un om devine cu atît mai frapant pentru imaginație cu cît este mai mecanizat, și una din atracțiile baletului este automatizarea mișcărilor.

— Automatele fac gesturi aproape geometrice, lipsite de inedit, așadar înțeleg că o geometrizare a vieții e poetică.

— Se poate spune și asta. În fond există o faună mecanică. Astfel automobilul e un animal cu patru picioare, cu doi ochi luminoși, sforăind în chip specific și emițînd un țipăt caracteristic.

— Atunci, domnule profesor, de ce nu se înlocuiește în poezie cavalcada cu goana într-o mașină ?

— Despre înlocuirea calului nu poate fi vorba. Dar se poate admite introducerea automobilului ca un animal în plus. E chestiunea de a trece atît timp încît distanța de la mitologia centaurului pînă la motorul cu explozii să se micșoreze și amîndouă elementele să devină contemporane în fabulos. În basmul francez prințesa trece într-o caretă aurită, care în secolul al XVII-lea era un vehicul modern. Dacă Napoleon Bonaparte ar fi trăit azi, evident că ar fi folosit în locul calului o enormă limuzină. Aceasta ar fi intrat peste o sută de ani în legenda napoleoniană. Aparatele au nevoie de oarecare vechime și într-adevăr cine explorează un muzeu mecanic rămîne îndușoșat de poezia mașinilor demodate. Un vapor cu roți deșteaptă în minte azi epoca crinolinelor și a pistoalelor cu cocoș. Însă indiferent de arheologie, sînt mașini (vehicule îndeosebi) care au început să intre și vor deveni familiare în poezie. De pildă trenul.

— Ştiţi ce zicea Eminescu :

Și cum vin cu drum de fier
Toate cîntecele pier.

— Carducci era de altă părere de vreme ce a cîntat frumuseţea monstruoasă a locomotivei :

Un bello e orribile
Mostro si sferra.
Corre gli oceani,
Corre la terra.

Trenul trezește o senzație deosebită prin marele traiect pe care îl străbate. Un arab sosit la Paris pe cămilă, ori un indian pe elefant aduc perspectiva altor continente. Rapidul sugerează aerul cosmopolit (Valery Larbaud) :

Prêtez-moi, o Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn,
prêtez-moi

Vos miraculeux voix de chanterelle ;
Prêtez-moi la respiration légère et facile
Des locomotives hautes et minces, aux mouvements
Si aisés, des locomotives des rapides.

— Dar avionul ?

— Avionul ? Ce motiv ar fi ca această pasăre uriașă și superbă să nu intre în poezie alături de condori și de albatroși ? Poezia modernă n-a îndrăznit să facă azi uz suficient de avion, cu toată încercarea lui Marinetti :

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière !

Horreur de la terre ! Terre glauque sinistre
 À mes pattes d'oiseau !... Besoin de m'évader !
 Ivresse de monter !... Mon monoplan ! Mon monoplan !

Însă poetul viitorului își va modifica simbolurile. Un cer plin de avioane albe huruind va înlocui convenția păsărilor migratoare ce se întorc, o negură de avioane negre va lua locul corbilor.

— Foarte bine, ați vorbit de locomotivă și de avion, nu veți spune totuși că tramvaiul e poetic.

— Dar nici nu-ți voi afirma contrariul. Dacă un Beato Angelico ar trăi azi, el și-ar transporta prin cetate îngerii în tramvai și imaginea ni s-ar părea foarte posibilă. Guillaume Apollinaire începuse a-și da seama de miraculosul mașinist al tramvaielor cu scînteii în spinare :

Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines.

Fiindcă a venit vorba de vehicule, merg și mai departe și te întreb : ce zici de bicicletă ?

— Zic cu hotărîre că n-are de-a face cu poezia.

— Iar eu îți spun că Pascoli a cîntat-o :

La piccola lampada brilla
per mezzo all'oscura città
piu lenta la piccola squilla
dà un palpito, e va
dlin... dlin.

— Iar în antologia poeziilor de la *Nouvelle revue française* întîlnim versuri cicliste de Louis Codet :

Un matin de printemps j'étais à bicyclette.

— Și de ce nu ? În Olanda toată lumea patinează iarna și merge pe bicicletă vara, călugărițele inclusiv. Un Breughel modern n-ar găsi nimic surprinzător să zugrăvească o procesiune mistică de maici velocipediste.

În fond poezia vehiculelor provine în mare parte din nostalgie. Diligența, care e mai mult un aparat decît o mașină, prin faptul că trece printre cîmpuri, prin sate și orașe, are un caracter idilic. Lenau ne-a dat în *Das Posthorn* o foarte poetică transcripție a emoției pe care cornul diligenței o stîrnește seara pe ulițele satului :

Ferne, leise hör' ich dort
Eines Posthorns Klänge,
Plötzlich wird mir um das Herz
Nun noch eins so enge.

În mediu acvatic îi corespunde corabia. Evident, aceasta aparține unei faune specifice, în spațiul goelanzilor și delfinilor. De la Catul pînă la Baudelaire poeții au cîntat toate varietățile de corabie (galera, caravela, fregata, bricul, goeletta). Corăbiile cu visle numeroase se confundă cu peștii, acelea cu pînze intră în lumea păsărilor maritime. Baudelaire compară o femeie indolentă și grațioasă în crinolină cu o corabie :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

— În cazul acesta vaporul cu motor, mașina va să zică, e mult mai puțin poetică.

— Nu mi se pare de loc. Transatlanticul sever cu coșuri drepte care străbate oceanul, unind continentele, vorbește despre migrații, despre viața cosmopolită. E un cetaceu care are pe fund o pulsație exactă de pistoane.

— Ați vorbit de aparate și mașini care au aspect mai mult sau mai puțin animal. Dar orologiul, de pildă, pe care îl cred foarte poetic, nu mi se pare a intra în categoria aceasta.

— Un ceasornic, o pendulă, un ariston afectează imaginația noastră mai ales prin simetria perfectă de ordin dinamic ori acustic. Așa precum candelabrul amintește sistemul planetar în ordinea vizuală, un orologiu cu învîrtiri exacte și scripete savante rezumă în mic mecanica cerului. Aristonul e o muzică a sferelor închisă în cutie. Cînd e vorba de astfel de mașinării cerești, precizia și lipsa spontaneității umane sînt esențiale. Dante compară sufletele paradisiace din soare, învîrtindu-se în cerc, cu un orologiu „tin tin sonando“. Nu-și închipuie un singur moment că vreunul din suflete iese în zbor independent din rotație, stricînd mecanica. Surpriza la o pendulă ar fi tocmai să se animalizeze, horcăind încet și gîfîind iute, că-

pătînd pulsații autonome. Rollinat în *La Bibliothèque* a intuit oroarea unei pendule funcționînd peste formula mecanicei sale și bătînd de 13 ori pentru ora 1 din noapte :

Quand ma raison trembla brusquement interdite :

La pendule venait en sonner treize coups

Dans le silence affreux de la chambre maudite.

— Am totuși o nedumerire. Nu cumva tictacul ceasornicului seamănă cu bătăile inimii și prin urmare ceasul e un animal ?

— Nici vorbă că seamănă, însă nu ceasul e un animal ci inima e în anatomia noastră partea mecanică amintind exactitățile planetare .Cu circulația singelui, omul intră în sfera automatelor.

XI. MOBILELE

— Mi se pare, domnule profesor, că poeții cîntă prea mult natura și prea puțin interiorul casei. Pentru mine mobilele odăii sînt tot atît de poetice ca și teiul ori salcia.

— Nu zic altfel. Voi observa totuși că nu înțeleg de ce spui că poeții cîntă „prea mult“ natura, ca și cînd un poet e îndatorat a cînta natura cu anume măsură.

— Dar bine, domnule profesor, există oare poet care să nu fi ridicat imnuri pădurilor, apelor, munților ?

— Vreau să știu ce înțelegeți prin natură și prin interior.

— Natura este natura, o operă străină de voința noastră în mijlocul căreia ne trezim, în fine ceva opus ideii de civilizație. Interiorul e micul nostru cerc de obiecte fabricate, vorbind mai intim despre noi.

— Faci o eroare. Există oare o natură naturală de care să ne simțim complet străini ? Du-te pe cîmp. Lanurile fac niște pete geometrice, imposibile în stare de natură, căci grîul nu crește masiv dacă nu e cultivat și ferit. Prin efectul arăturii și al diviziunii proprietății, straturile în-

toomesc un desen care în Ardeal pare o adevărată țesătură. Pădurile nu cresc nici ele în voia lor, au margini, cărări și anume unitate de esență, provocată. De asemenea drumurile, șoselele, canalele, căile ferate, casele, curțile, livezile, culturile sistematice dau regularitate solului, încît privite de sus din avion ele par și sînt efect al artificiei. În Occident orașele se întind departe către sate, care sînt adevărate orășele, iar șoselele sînt așa de fortificate cu case că par prelungiri ale cetății. În țări ca Belgia și Olanda, structura citadină e generalizată și toată țara e un vast oraș. Scoate toate monumentele, drumurile, ape-ductele, grădinile din Italia și vezi ce mai rămîne. Dar poți oare să le scoți? În gestul de a le anula noi stricăm o ordine și o înlocuim cu alta artificial „sălbatică“. Așa au apărut „grădinile engleze“, ca un protest la „grădinile italiene și franceze“. În acest sens, într-adevăr, poezii cîntă frecvent peisajul sălbatic. Sub raport corporal vezi foarte bine că noi ne înveșmîntăm, recurgem la artificia-lizare. Chiar și în nuditate ne dăm un stil, nu numai prin îngrijirea părului, a unghiilor, însă prin gest, prin mers, prin salut. Omul gol, de tip antic, e mai puțin natural decît omul îmbrăcat. S-ar spune că modelele noastre sînt statuile. Într-un cuvînt, natura omului e artificiu. Chiar cînd nu corectăm natura indiferentă, sîntem atenți la ceea ce pare fabricat și fără îndoială soarele și luna ne plac fiindcă sînt geometrice și fac impresia a fi fost fabricate de un om primordial. Ideea dumitale de interior prin raport la natură e combătută și de filosofi și de esteti-cieni. În spiritul lui Hegel, eu nu recunosc, de pildă, decît interior, un interior interior și un interior exterior, adică unul pînă la ușă sau poartă și altul spre orizont. Limita totuși e greu de stabilit. De vreme ce nimic nu are rost în poezie dacă nu e expresia biografiei mele, tot ce intră în poem e „interior“.

— Am înțeles punctul d-voastră de vedere și, evident, îl recunosc valabil. Era însă vorba de mobile și socotesc că ceea ce depășește pereții camerei mele nu mai este „intim“.

— Ai și n-ai dreptate. E chestiune de conștiință. Sînt țări în care indivizii trăiesc prea puțin în casă și mai

mult în oraș, ca grecii antici. Aceștia, îndată ce intrau pe porțile cetății, se simteau acasă. Pentru venetian piața San Marco e un salon (expresia e a lui Napoleon), francezul se simte bine lângă coloana Vendôme. Într-un cuvânt, casa e un element parțial dintr-un apartament mai vast. În fine, să nu lungim lucrurile. Am convenit că și mobilele, pe lângă copaci, coloane, piramide (fiindcă am înălțurat noțiunea de natură pură), sînt poetice și lucrul e firesc, de vreme ce mobilele stau în apropierea noastră, martore la evenimentele vieții. Mă îndoiesc că poezia mobilelor vine din calitatea lor de documente sufletești. La Eminescu, precum știi, lipsește mobilierul constituit, arheologic. Cu o masă albă de brad nu se organizează un interior. Și cu toate acestea ce atmosferă :

Cu perdelele lăsate
Șed la masa mea de brad,
Focul pîlpîie în sobă,
Iară eu pe gînduri cad.

— Cum vă explicați fenomenul ?

— Foarte simplu. Masa e patrupedă, aparține deci faunei domiciliului. Sînt cîteva divinități tutelare ale casei care au căpătat de mult în subconștientul nostru calitate animală. Scaunul reprezintă un cal simplificat. Sub forma de fotoliu, stînd în salon, locul muzeal al casei, se bucură de o mare favoare la lirici. De pildă, Rodenbach :

Fauteuils démodés, vieux amis,
Où l'on nous couchait endormis,
Fauteuils démodés, vieux amis,
Avec leurs étoffes fannées.

Meubles familiarisés
Par une immuable attitude
Mettant des charmes d'habitude
Dans les salons tranquillisés.

— Ceea ce spuneți e foarte curios.

— Da, cu toate astea animismul acesta e așa de normal încît basmul a reportat asupra mobilierului toate caracterele animale. Mobilele cad însărcinate. Astfel Basile, un povestitor napoletan, ne vorbește în *Lo cunto de*

li cunți de efectele inimii de balaur fripte. La fumul ei se simți grea bucătăreasa și dădura semne de gravitate „tutte li mobele de la casa“. După cîteva zile de sarcină, patul născu un pătuțel, dulapul un scrinișor, scaunele făcură scăunașe, masa făcă o mesuță și oala o ulcică.

— Dar care sînt mobilele cele mai semnificative ?

— Cele elementare, constituind ca să zic așa punctele cardinale ale vieții diurne. Astfel în primul rînd ușa, simbol al graniței între viața intimă și restul lumii, registrul existenței. Pe ea intră Melancolia căreia Charles d'Orléans îi trîntește ușa în obraz :

Fermez-lui l'huis au visage,
Mon coeur, à Mélancolie.
Gardez qu'elle n'entre mie,
Pour gêter notre ménage.

Uneori ajunge numai clanța, limbă vie, care înregistrează intrările și ieșirile :

Cîteodată, prea arare.
A tîrziu cînd arde lampa.
Inima din loc îmi sare
Cînd aud că sună cleampa...

Găsim ceva asemănător și la Schiller :

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen'
Hat nicht der Riegel geklirrt ?
Nein, es war des Windes Wehen
Der durch diese Pappeln schwirrt.

— Permiteți-mi să citez ceva asemănător din Francis James :

Quand donc viendra le jour où, poussant le loquet
de la porte d'entrée qui rêve sous le cédre,
sa main fera faillir sur les dalles usées
tout ce que sa présence amène de lumière ?

— O mobilă capitală este oglinda. Fiind un cristal major și un lac înghețat, combină efecte geometrice de lumină cu sentimentul lui Narcis. În același timp e o

mobilă a interiorului feminin, un implacabil registru de stare civilă, trist pentru bătrână, profetic pentru tânără. Mallarmé :

O Miroir !

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gélée
Que de fois et pendant les heures désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous la glace au trou profond.

Să nu uit de asemeni scrinul, care este arhiva familiei, conținând rochia de nuntă, veșmîntul de moarte, hainele copiilor care au rămas mici etc.

— În general am înțeles că sînt mai poetice cîteva obiecte simple, nobile : masă, fotoliu, oglindă, clanță.

— Nu te pripî. În privința asta nu-ți pot garanta nimic, căci poeții sînt foarte paradoxali. Printre aspectele domestice ei aleg adesea pe cele mai umile. Bucătăria, poate prin faptul de a fi locul vetrei, centrul familiei, se bucură de o atenție nebanuită, și Francis Jammes, din care mi-ai citat, își inchipuie că morții lui se vor ridica la ceruri împreună cu bucătăria și pisica :

Le chat noir, quel est-il dans la noire cuisine ?
La giroflée sanglante au perron en ruine
comment est-elle donc dans la Cité divine ?

Giovanni Pascoli cîntă tîgaia care sfîrșie pe foc într-o poezie foarte serioasă notînd sfintele bucurii duminicale după întoarcerea de la biserică :

Domenica ! il di che a mattina
sorride e sospira al tramonto !...
Che ha quella teglia in cucina ?
che brontola brontola brontola...

E fuori un frastuono di giuoco,
per casa un sentore di spigo...
Che ha quella pentola al fuoco ?
che sfrigola sfrigola sfrigola.

- Carnea care sfîrșie în tîgaie să fie oare poetică ?
- Mai cu seamă.

XII. INSTRUMENTELE MUZICALE

— Domnule profesor, ați vorbit mai înainte de ariston. În universul poeziei sînt și instrumente muzicale ?

— Bineînțeles !

— Dar ce semnificație pot avea ?

— Aici e greu de răspuns exact. Un lucru este sigur : convenția lirică îngăduie foarte puține instrumente.

— Probabil unul este vioara.

— Printre instrumentele cu coarde. Vioara și violina.

— E același lucru !

— Nu tocmai. Petică, de pildă, evocă vioara :

Viorile tăcăură. O, nota cea din urmă

Ce plînge răzlețită pe strunele-nvechite.

Termenul „vioară“ are o accepție afectivă și duce gîndul la romanțele sfîșietoare cîntate de lăutari. Nu simțul muzical e interesat, căci dimpotrivă execuția lăutarilor e în general trivială. Afectează tristeța trivialității însăși. Prin urmare sîntem în zona poeziei anostității și a tragicului cotidian. Dimpotrivă „violina“ face să tresară instinctul nostru melic, promite un glas mai pur pentru vorbirea lirică.

— După cite pricep, putem să împartem instrumentele muzicale în două : instrumentele ca mobile familiare și vocile instrumentale.

— Nu clasifici rău. Iată, de pildă, pianul. El e o mobilă depozitînd istoria sentimentală a femeii casnice, momentele ei patetice. Ca și flașnetă, el sugerează existențe secrete și banale. Salvatore di Giacomo nu se sfiește să transcrie în dialect o astfel de emoție :

Nu pianefforte' e notte

sona luntanamente,

e'a museca se sente

pe ll'aria sospira.

De pian se leagă „delirul“ romantic al fecioarei, pre-vestit la noi pe la 1850 de Radu Ionescu, dezvoltat în urmă de Bacovia, în poezia căruia clavirista se așează exaltată și despletită între luminări, în fața instrumentului :

Un larg și lung salon vedeam prin draperii,
Iar la clavir o brună despletită
Cînta purtînd o mantie cernită
Și trist cînta, gemînd între făclii.

Se schimbă chestiunea cînd e vorba de orgă. Ea exprimă elanuri lirice de valoare universală, reprezentînd o polifonie de care sufletul nostru are nevoie spre a se transcrie. Orga e un instrument coral, mistic, tunător haotic, avînd trebuință de bolți mari și fiind adesea însoțită de glasul copiilor ori al credincioșilor, cîntînd „Aliluia“, precum zice Mörike :

Ietzt die Orgel hell erklingt,
Man freudig Halleluia singt.

Revenind la instrumentele cu coarde, nu violina deține primatul ci viola.

— Într-adevăr, serafimii înlăcrimați ai lui Mallarmé cîntă din astfel de instrumente :

Rèvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes,
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

— Iconografia mistică ne arată că îngerii cîntă cu felurite varietăți de luth, unele de fantezie, toate în orice caz ghicindu-se a emite sonuri mai grave, ca de violoncel. Ceea ce se evită e stridența. Pricepi de ce ?

— Fiindcă stridența, cum spuneai altă dată, e prea feminină și pecaminoasă și aci sînt necesare instrumentele asexuale, profunde fără a răscoli patimile.

— Începi să prinzi limbajul. Flautul, printre instrumentele de suflat, are acest caracter pur. Dar fiindcă am ajuns aici, spune-mi cu ce cîntă îngerii teribili, arhanghelii ?

— E simplu. Cu trîmbița, cu *tuba*. Cei șapte îngeri din *Apocalips*, după desfacerea pecetei a șaptea, încep a trîmbița :

„Et vidi septem illos angelos qui adstant in conspectu Dei, quibus datae sunt septem tubae...”

Primus igitur angelus claxit, et facta est grando et ignis, mista sanguine...”

— Victor Hugo are de asemeni o viziune grandioasă a trîmbiței justițiare :

Je vis dans la nuée un clairon monstrueux.

Divina *tuba* are, ca și vioara și orga, o rudă degenerată, trîmbița de cazarmă, care însă, asemeni caterincei, sună adesea în poezia simbolistă.

— Sugerînd monotonia vieții de garnizoană, dezrădăcinarea fiilor de țărani, provincia etc.

— Printre instrumentele cu ecou afectiv, variabile după loc și timp, sînt cornul vînătoresc, evocînd toamna, le cor de chasse :

Les cors, les cors, les cors... mélancoliques !...

buhaiul copiilor, cimpoiul pascal cîntat de G. Pascoli :

Udii tra il sonno le ciaramelle

ho udito un suono di ninne nanne...

și în fine oricare altul putînd vorbi sentimentului. Însă în toate aceste cazuri ele sînt simple mobile sonore. Totuși știu un emițător de unde modulate, care posedă o valoare lirică excepțională : clopotul.

— Este drept că a fost foarte cîntat de la Schiller încoace.

— Adu-ți aminte de Edgar Poe :

Oh, the bells, bells, bells,

What a tale their terror tells

Of despair !

E un adevărat delir. Într-adevăr clopotele, prin sonoritatea lor prelungă, stîrnesc panică. Marile clopote mișcă aerul în unde și neliniștesc nu numai timpanul prin neobișnuita presiune asupra urechii, ci dau funcție acustică

epidermei în general. Aerul e ca o apă de mare. Când apa e liniștită, avem impresia a o domina. Dacă însă se agită, ea ne dislocă, devenind terifiantă. Clopotul produce un vînt, geometric modulat, răscolind adîncul nostru liric. Goethe în *Die wandelnde Glocke* narează cazul unui copil amenințat de mamă-sa că va fi urmărit de clopote și prins, dacă nu merge la biserică. Și copilul crede aceasta, date fiind tăcerile și schimbările de intensitate ale undelor.

— Dacă e vorba de clopote nebune, atunci vă amin-tesc pe acela din *Notre Dame de Paris* de V. Hugo.

— Nu clopotele sînt nebune, ci clopotarul. Trăind într-un regim acustic violent, clopotarul nu mai poate suferi liniștea, care îi irită haotic timpanele, el intră în delir, caută să se miște și mușchiular după regimul undelor. D'Annunzio a analizat în *Campane* efectul delirant pe care rezonanța clopotelor o are asupra clopotarului. Totdeodată a dezvoltat impresia de propagare aeriană a sunetelor și de convertire a lor într-o fulgurație de ecouri.

— Dacă e vorba de fulgurație și de teroare, pot să citez versurile lui Al. A. Philippide care vorbesc chiar de o posibilă grindină de clopote :

Îndată clopotele au să zboare
În cavalcadă către soare,
Și-au să se-ntoarcă liniștit, la trap,
Să ne cadă pe cap,
Să ne cadă pe cap !

— Este, în fond, ideea din Goethe. Interesantă e o poezie a lui Mallarmé, construită pe observarea că urechile clopotarului de jos nu recepționează decît indistinct sonul clopotului pe care îl mișcă și care e perceptibil pentru timpanele îndepărtate. Clopotarul ia parte la mișcarea undelor numai mușchiular. Din acest caz de fizică acustică, poetul a scos un simbol : idealul, inaccesibil acelui care îl propagă :

Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire,
Chevauchant tristement en geignant du latin
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

— Într-un cuvînt, care sînt, domnule profesor, instrumentele muzicale de cea mai înaltă valoare lirică ?

— Mi-e teamă că în ultima analiză trîmbița și clopotul. Cel mult admit și un luth uriaș. Trîmbița e vestirea schimbării regimului acustic al universului, clopotul e revoluția sonoră, viola recompoziția aerului într-o ondulăție inteligibilă.

XIII. TRUCURI POETICE

— Cînd vorbești de mobile, domnule profesor, mă gîndeam la *Rondelul lucrurilor* de Al. Macedonski :

Oh ! lucrurile cum vorbesc,
Și-n pace nu vor să te lase :
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

Îmi pare că exprimă un sentiment încercat de mine, dar care nu se explică prin cît ai spus pînă acum. Înțeleg poezia apei, dar mătasea, ce spune ea ?

— În sine ea nu spune nimic, decît din punct de vedere estetic. În universul poeziei lucrurile capătă semnificația cea mai puternică dacă se impregnează de ființa noastră. Magnetismul care interesase așa de mult pe romantici e o noțiune ce-și poate găsi aci o aplicare. Lucrurile se polarizează în jurul nostru, se constituie în interior și devin atît de personale încît vorbesc despre noi în absența noastră. Ele se fac coerente și nimic nu se poate deplasa fără a provoca goluri. Sfărîmarea unității produce conster-nare și durere. Un proiectil sparge un iatac, smulge tavanul și o parte din pereți, pendulul continuă însă a bate, fotoliul șade lîngă sobă, totul e așa de viu, că nundrăznești a desființa fragmentul. O zi de ședere, într-o cameră de hotel, și camera s-a familiarizat cu noi, s-a orientat spre ființa noastră morală. Despărțirea devine penibilă. Ei bine, un adevărat truc liric este de a face

inventare de interior, autobiografii prin materii. Macedonski învățase acest meșteșug, cu toate că în fond era foarte indiferent la tot ce depășea conturul său fiziologic.

— Eu cred că există un sentiment al lucrurilor.

— Nu ne ocupăm aici de sentimente, deși fără îndoială rezultanta unghiului de vedere e o emoție. E vorba de o poziție fizică față de elemente, din care decurg apoi stări complexe. *Le vase brisé* de Sully Prudhomme intră în procedeul acesta. Cu un gest poetul remarcă apartenența obiectului la un interior. Vasul e spart cu o lovitură de evantai :

Le vase où meurt cette verveine,
D'un coup d'éventail fut fêlé ;
Le coup dut effleurer à peine,
Aucun bruit ne l'a révéle.

În jurul vasului, imaginația noastră evocă pe om.

— În același caz este atunci lampa lui André Chénier :

Souffle sur ton amour, ami ,si tu me crois,
Ainsi que, pour m'éteindre, elle a soufflé sur moi.

— Evident. Nu animism este aci, lucrurile neavînd existență independentă, ci un proces de cristalizare externă după numărul nostru interior.

Alt truc liric este a remarca desuetudinea obiectelor.

— Dar nu pricep totuși de ce numiți asemenea procedeu un truc ?

— Pentru că printr-o simplă mișcare deliberată un lucru trece din universul prozei în acela al poeziei. E o procedare parecum facilă, cu toate acestea fundamentală. A descoperi într-o odaie un gramofon cu pilnie și fotografii de la 1900, puse pe un schelet de sîrmă, iată un prilej de humor liric. Cocteau a uzat abundent de el. „Berlina“ lui Pillat din *Aci sosi pe vremuri* e un astfel de obiect desuet.

— Însă a evoca trecutul, decrepitul, mi se pare o metodă romantică.

— Nici n-am spus altfel. Romantismul, ca stil, e trucul descoperirii aspectului mișcător al existenței. Este și un truc clasic, acela de a remarca stereotipia vieții. De la antici pînă azi, nici un poet n-a putut ocoli cîntarea anotim-

purilor. Orice sfortare de a eluda calendarul e neserioasă, și salvarea poetului se face numai prin acceptarea adîncă a fatalității. Anotimpurile sînt reale ca și ideile platonice, poetice prin chiar convenționalitatea lor, și tocmai în naiva sistematizare tetralogică a anului stă poezia. Tema unui Thomson poate fi reluată oricînd cu succes. Fără nici o frică de retorică, Mallarmé acceptă diviziunile calendaristice, încercînd doar personificări corijate, în sensul că nu toamna e melancolică ci primăvara față de o iarnă logică :

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide.

— A te supune la mișcarea siderală înseamnă a conferi fenomenelor un aer sacramental.

— Cum vrei. Ieșirea cu plugul, secerișul, culegerea viilor, vegetarea la vatră, iată patru tablouri banale și tocmai pentru aceea inevitabil poetice. Ceea ce mi se pare curios este consacrarea în anume spații a unor gesturi lipsite de valoare calendaristică aiurea. Astfel în poezia occidentală m-a izbit frecvența imaginii spălării rufelor. O găsesc la Heine :

Die Mägde bleichen Wäsche,
Und springen im Grass herum..

la Alfred de Musset :

C'est une belle perspective,
De grand matin,
Que des gens qui fond la lessive
Dans le lointain...

la V. Hugo :

Laveuses qui, des l'heure où l'orient se dore,
Chantez, battant du linge aux fontaines D'Andorre..

la Théodore de Banville :

Bassin où les laveuses
Chantaient, insoucieuses,
En battant sur leur banc
Le linge blanc !

În fine, chiar și André Gide vorbește undeva de zgomotul „des battoirs des laveuses“.

— Dacă aci se poate vorbi de truc, el constă, la urma urmei în a introduce un gest aparent trivial într-o operație sacerdotală a solemniza faptul. Mi se pare că printre gesturile de panou simbolic avem și noi spălătul.

— Nu-mi aduc aminte.

— Colo-n vale la fîntînă
Două fete spală lină.

— Într-adevăr. Alte trucuri curente sînt diminuarea și mărirea, fie vizuală, fie acustică. V. Hugo are obiceiul de a cultiva „colosalul“, „enormul“, „gigantul“.

La salle est gigantesque ; elle n'a qu'une porte ;
Le mur fuit dans la brume et semble illimité.

Lorenzo Mascheroni, înaintea lui, pune o omidă la microscop și vedea coama ei de păr ca o pădure deasă de stejari și pini. Heine mărește colosal dimensiunile flo-
rilor :

Rosen, wild wie rote Flammen,
Sprühh aus dem Gewühl hervor ;
Lilien, wie krystallne Pfeiler,
Schiessen himmelhoch empor.

Se poate mări și intensitatea sonurilor, și cine aude țîrîitul greierilor, hîrîiitul frunzelor, creșterea ierbii ori muzica astrelor separă anume fenomene acustice spre a le propune conștiinței. Metoda se rezumă la a analiza miracolul lumii prin stricarea proporțiilor. Abatele Zanella, în secolul trecut, a cîntat microscopul cu peisajele sale :

În fața (lentilelor) firul de păr
Devine uriaș ca un pin ; iar picătura de apă
Apare limpede în fund și cristalină
Ca o mare cu o mie de vietăți.

În cazul viziunii microscopice urieșenia e o chestiune de relație. Sala gigantică evocată de V. Hugo e mai mare decît orice sală posibilă la orizontul nostru, firul de păr nu devine pin decît fiindcă noi, ca în cutare basm de Goethe,

ne-am coborât la dimensiunile firului. A-ți imagina proporția furnicii înseamnă a vedea în firele de iarbă o junglă înfricoșătoare.

— Dar trucul micșorării în ce constă ?

— Mai ales în a te îndepărta de orizontul normal, a privi lucrurile à vol d'oiseau, de pe vârful de munte. Petrarca a făcut aceasta și după el atîția poeți, printre care Eminescu și Macedonski.

XIV. CONCLUZIE

— Domnule profesor, sînt totuși nedumerit. Poetul cîntă focul, apa, melcul, crinul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare prea mic inventarul poeziei ? Dar jubilația, melancolia, nostalgia și celelalte multiple sentimente ale poezilor, unde rămîn ?

— Eu nu ți-am vorbit de tematica poeziei ci de universul ei. Lucrurile în poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăși, e o problemă care depășește mijloacele noastre.

I

Punerea laolaltă a criticii și a istoriei literare cînd e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mîre, deși mulți s-au obișnuit a despărți istoria literară de critica așa-zisă estetică, făcînd din cea dintîi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică și istorie sînt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg. Este cu puțință să faci critică curată fără proiecție istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conține implicit o determinațiune istorică, dar nu e cu puțință să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Așadar putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstrației ulterioare, că istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparațiune a explicării în perspectiva cronologică. Ne vom folosi deocămdată numai de noțiunea de istorie literară.

Benedetto Croce a tăgăduit propriu-zis puțința istoriei literare. Pentru el istoria se întemeiază pe conceptul de progres, nu în înțelesul absolut finalist hegelian ori evolutist, ci în acela uman de activitate îndreptată conștient spre un scop. Însă operele de artă sînt fenomene izolate, remarcabile numai prin expresivitatea lor. O operă există artisticeste sau nu există. Orice relație între opere rămîne

exterioară, neputîndu-se bunăoară, esteticeste vorbind, stabili vreo legătură cauzală între Dante și Shakespeare, unica notă a operei lor fiind aceea că sînt în sfera artei. Totuși Croce face mare caz de istoria literară, el însuși profesînd-o cu pasiune, și este capul unei întregi direcții literare al cărui cuvînt de ordine este : *prin critica istorică la critica estetică*. Prin istorie literară Croce înțelege însă, ca mulți alții de altfel cu sau fără pretenții de esteticieni, o operație preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticii estetice propriu-zise, care constă în simpla afirmare sau tăgăduire a existenței operei de artă ca produs expresiv. Ca act pregătitor, istoria literară este metoda de a pune pe critic ca reproducător exact în situațiunea în care se afla autorul ca creator. Însă multe din elementele constitutive ale operei fiind șterse prin trecerea vremii, cum e cazul cu opera lui Dante și a lui Shakespeare, restaurarea lor devine o condiție neapărată a reproducerii critice.

„Fără tradițiune și critică istorică — zice Croce — înțelegerea tuturor sau aproape tuturor operelor de artă ar fi pentru totdeauna pierdută ; noi am fi ca niște animale vîrîte numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Numai încrezuții disprețuiesc și iau în rîs pe acei care reconstituiesc un text autentic, care explică sensul vorbelor și obiceiurilor uitate, care cercetează condițiile de viață ale unui artist și săvîrșesc toate acele lucrări ce înviorază trăsăturile și coloritul original al operelor de artă.“

Ca operație recapitulativă, neexistînd progres estetic în umanitate, istoria literară s-ar ocupa cu creșterea și scăderea conștiinței estetice, ca simple fenomene de istorie a culturii.

Teoria lui Croce cuprinde o observație indiscutabilă, aceea că foarte adesea o operă literară se stinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naștere. Sînt opere la citirea cărora contemporanii au plîns sau au rîs și care azi ne lasă cu desăvîrșire indiferenți. Dar mai ajută oare la ceva exegeza în acest caz ? E un adevăr banal că operele mari sînt acelea care, prin universalitatea pasiunilor pe care le tratează, sînt înțelese oricînd. Prea puțină lumină poate adăuga examenului critic reconstrucția mo-

mentului în care s-au desfășurat faptele din *Iliada* și nu e nevoie nicăieri și nicicînd de vreun comentariu ca să rîdem la *Avarul* lui Molière. Deși unii au emoții complementare, prin exegeză, aceștia nu sînt tocmai aceia care înțeleg mai bine. Sînt *rafinății*, *cărturarii*, oamenii voluptuoși de cultură, în fond prea puțin preocupați de probleme de valoare. Orientarea practică a criticii în ultimele decenii a fost tocmai în direcțiunea distingerii a ceea ce este universal într-o operă de ceea ce *datează*. Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămîne. Croce ajunge la această definiție a istoriei literare din motive pur logice. Definind opera de artă ca expresie, el ajunge în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă. O operă există ori nu, și operele care există esteticeste sînt toate de aceeași unică valoare a existenței. A recunoaște *universalitatea* unor opere și *caducitatea* altora ar fi însemnat pentru Croce să se pună dintr-un punct de vedere conținutistic, adică să afirme că sînt teme bune și teme rele, genuri mari și genuri mici. Însă pentru el nu există valori de conținut.

Punctul de vedere al lui Croce este evident greșit. Cu tot versul celebru al lui Boileau :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème...

numai cu un sonet nu se face operă mare. Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conținutului. Atunci un poem filosofic slab ar fi mai profund decît o poezie erotică bună. Putem reintroduce conceptul de conținut în artă și să facem critică conținutistică, însă într-alt sens care nu se abate de loc de la punctul de vedere al esteticienilor puri ca Benedetto Croce. Pînă acum se înțelegea prin conținut *materia* din care cu ajutorul *forme* ieșea opera de artă. Admițînd această identitate, putem ajunge la cele mai grave erori critice. Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă cînd o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe.

Hamlet, Crimă și pedeapsă sînt obiectul a considerații de tot felul, pe care unii ar fi înclinați a le socoti exterioare problemei estetice și fără îndoială că autorii înșiși nu s-au gîndit vreodată că vor stîrni atîtea comentarii. Și totuși a face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui, nu este de loc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăși. Căci orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întîi de toate existența ei. Sînt multe opere care tratează mai adînc problemele lui Shakespeare și ale lui Dostoievski, dar n-au stîrnit nici o discuție, fiindcă aceste opere nu existau esteticeste. Conținutul e pus în clipa nașterii operei de artă, nu înaintea ei. Nici un autor mai îndepărtat de gîndul adîncimii prin materie ca Flaubert. El e artistul pur în sensul lui Croce. *Madame Bovary* este tot ce poate fi mai plat sub raportul conținutului anterior și totuși acest roman a stîrnit discuțiile cele mai variate și a dus chiar la formularea așa-zisului *bovarism*. Iar alte opere mult mai adînci prin intenție au rămas fără ecou. Explicația este că *Madame Bovary* există în planul ficțiunii și are așadar adîncimea realității. Cînd o operă mare apare, probleme numeroase și neprevăzute se iscă în jurul ei, așa cum se nasc în jurul oricărui fenomen. *Iliada* este o realitate și ca atare sîntem îndreptățiți să studiem psihologia eroilor, gîndirea lor, instituțiile lor și așa mai departe și niciodată nu ne vom putea opri. Una este a studia condițiunile din care a ieșit o operă și alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieșit observația din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăși din acel roman ca realitate cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară. Prin urmare există două istorii: istoria fenomenelor reale și istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sînt evidente, în vreme ce faptelor ficțiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică. Însă puțința de a le desfășura istoriceste e o dovadă că ele există, altfel studiul istoric pare fals. Conceptul de progres pe care Croce îl cere în istorie poate

fi urmărit și în istoria literară. Între eroii romanelor din secolul al XVIII-lea și cei ai romanelor din secolul al XIX-lea este o continuitate spirituală, precum este și între lirica acelorasi secole. Dar nu este decît între momentele realmente artistice, restul fiind lipsit de semnificație, încît este o iluzie să credem că am putea face istoria spiritului unei epoci în afara istoriei de valori. Unii au și încercat a determina *stiluri*, dar noțiunea e prea abstractă, ducînd la ideea rotațiunii, și sugerează prea mult noțiunea de formă. Succesiunea în istoria literară este, ca și în istoria politică, empirică și neprevizibilă.

Admițînd deci că istoria literară ca istorie de valori este legitimă, acceptînd lateral și istoria condițiilor materiale din care iese o operă, adică istoria culturală, confundată în genere cu istoria propriu-zis literară, cu observarea că nu se deosebesc profund de istoria generală, să vedem care sînt condițiile istoriei. Istoria ar fi „totalitatea manifestărilor de activitate și de gîndire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea și raporturile lor de conexitate sau de dependență“ (Gabriel Monod). Trebuie să amintim că una din cele mai limpezi formulări ale condițiilor istoriei a dat-o A. D. Xenopol, care a deosebit faptele de repetiție din științele exacte de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi, ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect. De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrîurit istoricește pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanțială, neputîndu-se gîndi un Hamlet după Raskolnikoff, chiar dacă mai tîrziu am pierde cronologia faptelor. Operele literare au neapărat o dată care constituie o notă a existenței lor.

Cînd este vorba de istorie, îndeosebi de istoria literară, expresiile care vin mai des și mai cu emfază în gura isto-

ricului sînt *obiectiv* și *științific*. O operă este obiectivă, științifică, alta dimpotrivă este subiectivă, neștiințifică. Se mai vorbește apoi de onestitate și neonestitate. S-ar părea dar că istoria este o chestiune exclusiv de disciplină. Cei mai concesivi teoreticieni admit că în expunerea rezultatelor se cere și talent, dar ne încredințează că istoria este o știință în sensul că reunirea, verificarea și coordonarea faptelor sînt supuse la reguli speciale de critică și metodă științifică. Totuși această concepțiune este exagerată și vom vedea de ce. Este de notat că rigoriștii fac foarte adesea observațiuni care sînt adevărate șicane. Mulți din cei care studiază la noi pe Eminescu scot exclamații de indignare cînd cineva scrie *Mihail* în loc de *Mihai Eminescu*. Ei notează abaterea „de la știință” astfel : *Mihail* (*sic !*) *Eminescu*. A cita versuri de Eminescu în scopuri cu totul estetice dintr-o ediție declarată neștiințifică este o mare culpă. Opera care cuprinde asemenea abatere înce-tează de a mai avea vreo valoare și e declarată *neștiințifică*. Se face deci confuzie între metodele de observație istorică și tehnica expunerii.

În ce poate consta obiectivitatea în istorie ? În știință ea ar însemna așteptarea ca un număr suficient de experiențe să îndreptățească inducția. În istorie, unde toți recunosc două momente : strîngerea faptelor și interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decît plecare de la fapte autentice. Rigoriștii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neștiințifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea : obiectivitatea și subiectivitatea, admitînd că cercetătorul n-are intenții neonestе și pornește de la fapte autentice, este numai o chestiune de știință ori de neștiință ? Răspunsul este acesta : *În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă.*

Nu avem nevoie să recurgem la imagini din filosofie, la apriorismul lui Kant ori la concepția schopenhaueriană a lumii ca reprezentare a noastră. Acolo e vorba de condițiile înseși ale obiectivității, pe cînd aici este o problemă specială, proprie istoriei. Dacă e vorba de îndreptățiri filosofice, putem să apelăm la psihologie. Există o direcțiune numită Gestaltpsychologie, psihologia formală. Reprezentanții ei mai de seamă sînt Wertheimer, Köhler, Koffka și Lewin. Noțiunea fundamentală a acestei direcțiuni este aceea de structură, organizațiune, formă. Vechiului asociaționism, care vedea în orice percepție o sumă de senzațiuni, gestaltismul îi opune concepția percepției ca fenomen original. Fiecare percepție are o structură proprie, o organizațiune, care nu este suma părților ci mai mult decît o adițiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomerațiunea de senzațiuni, cu ea începîndu-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte, cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, în care organizăm. Sînt mulți aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicînd această observație gestaltistă în cîmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens. Ideea de structură în istorie a emis-o mai de mult filosoful Dilthey. Acesta trăiește pe ruinele lui Hegel, de la care a înlăturat finalismul exagerat, dar a păstrat obișnuința de a-și proiecta ideile generale în istorie, în care dacă nu mai găsește absolutul, află însă structuri succesive. Deocamdată n-avem nevoie de a ne sprijini pe o filosofie spre a demonstra subiectivitatea necesară în istorie. Ea reiese dintr-o simplă analiză a faptului istoric. Acest fapt nu există în sine cum există faptul fizic, ci numai ca un punct de vedere. Faptele

noastre de acum nu sînt istorice ci existențiale. Dar orice fapt, oricît de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăși, punctul de vedere, nu grupul de fapte, și această interpretare presupune un ochi formator. Un șir de soldați înghețați se tirăsc prin zăpadă prin Rusia. În fruntea lor călare cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Scena în sine e fără sens. Dacă însă o introducem în conceptul de campanie în Rusia și pe acesta în acela de epocă napoleoniană și pe cel din urmă în conceptul de istorie a Franței, atunci abia începem să avem istorie. Se va putea observa însă că aceste organizațiuni sînt obiective, adică oferite de la sine, cu necesitate, tuturor. În istorie și mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renașterea, Romantismul ? Au fost succesiuni de fapte indiferente care nu s-au impus ca structuri decît atunci cînd cîteva minți geniale, îndeosebi Burckhardt și Doamna de Staël, au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sînt arbitrare decît fiindcă faptele pe care se bizuie sînt autentice ; dar subiective, adică ieșite din mintea unuia singur, sînt cu siguranță. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărîme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice. Este o prezumție că o dată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de făcut decît să-l studieze după toate regulile. Care reguli ? În școală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrîuririlor, al soartei literare etc., crezîndu-se că acestea sînt criteriile științifice absolute, cînd în fond sînt numai niște puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualiști. Croce studiază *științific* o operă sub raportul numai al expresivității ei, un fragmentarist caută

fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este aşadar, în strînsă legătură cu noţiunea de valoare şi cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atât. Planul de lucru aplicat la unul nu se potriveşte la altul. Ca să înţelegi pe Creangă, pe Eminescu şi pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este totuna cu a inventa, fiindcă dacă ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforţare metodologică.

Există în Franţa o şcoală istorico-literară universitară, şcoala lui Lanson, care vrea să opună metoda ştiinţifică diletantismului unor critici ca Taine, de pildă. Activitatea didactică a acestei şcoli e foarte interesantă, dar direcţia ei este lipsită de orice concepţie. Insistînd prea mult asupra metodei de lucru, ea nu e în stare să explice în ce scop se întrebuintează aceste metode, întrucît nu poate explica rostul istoriei literare. Ea pretinde că istoria tinde „să restituie şi să descrie trecutul“, că ea încearcă să înţeleagă şi să explice, adică să găsească „le comment et le pourquoi, mecanismul şi cauza fenomenelor literare“. Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istoria. Cît despre „le comment et le pourquoi“, orice om de oarecare concepţie estetică înţelege că e o propunere fără nici un înţeles în cîmpul artei. O eroare şi mai gravă a acestei şcoli este de a crede că un subiect se poate epuiza, în care scop se recomandă cercetătorilor o întregă tactică pentru a descoperi subiectele netratate încă sau tratate incomplet ori *neştiinţific*. Totdeodată se mai profesează şi demoralizanta teorie a cărţilor învechite, în virtutea căreia, adăugînd cîteva puncte noi la bibliografia unei opere, ai scos-o din circulaţiune. În realitate toate noile informaţii nu vor putea distruge *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, nu fiindcă ar fi scrisă frumos, ci pentru că Voltaire a găsit un punct de vedere solid şi probabil în intuirea personalităţii eroului. Alţii

pot scrie alte monografii fără s-o înlătura pe cea dintii. Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei așa-zise probleme și să socotească studiul exaurient; un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hîrtie. Un elev al lui Lanson, Gustave Rudler, persiflează pe Taine. „Taine — zice el — se juca cu noțiuni îngrozitor de complicate, ca acelea de rasă și de mediu; el întrevedea cauze așa de generale că între ele și fenomenele particulare distanța era enormă, de netrecut, raportul nedemonstrabil... Noi facem mai puțin mărș, dar mai strîns. Noi studiem faptele vecine după timp și spațiu, sforțîndu-ne să atingem cauzele imediate și contingente și luînd seama ca din lanțul raporturilor să nu lipsească inele“. Toate acestea sînt prezumții de istoric fără pregătire filosofică. Arbitrarul punct de vedere al lui Taine rămîne ca o strălucită încercare de formare a faptelor informе, iar cauzele imediate și contingente nu ne interesează de loc. Toate acestea sînt mimetisme sub înrîurirea metodelor din științele exacte. Însă acolo explicațiunea are ca scop ridicarea la concepte cu sfera din ce în ce mai largă, în vreme ce în istorie a înțelege înseamnă a descoperi umanitatea faptelor. O biografie este bună, substanțial științifică, atunci cînd toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată știința e inutilă și explicarea rămîne o seacă teorie. Încheierea este: *rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile.*¹

¹ În direcțiunea aceasta, oarecum, merge și gîndirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere“ este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science, car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents; par là-même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien, pour opérer un choix entre les faits qui lui sont connus, doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni sont point d'appui dans l'histoire elle-même.“

Din capitolul precedent reiese că nu există istorie literară ci numai istorici literari. Înainte de a examina metodele, se cade dar să vorbim despre condițiile de a putea fi un istoric.

Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, dar care este totuși capital: istoria literară este o istorie de valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întâi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulți istorici literari își închipuie că operele de mîna a doua sînt mai importante, întrucît ele zugrăvesc o epocă, și că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o pozițiune falsă, ieșită și dintr-o greșită opiniune despre raportul dintre viață și artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înfrîurește pe artist și că studiind acest spirit în operele mediocre vom ajunge să înțelegem operele de creație. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond, există oare un romantism al vieții publice și al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici? Fără prejudecăți ne vom încredința că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi firește s-a generalizat prin imitație. Putem să studiem oricît poezia mediocră și spiritul public din România pînă la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu.

Cînd însă definim o valoare putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism, prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar *reprezentativă* dacă n-am definit întâi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.

Dar dacă un istoric literar trebuie să fie mai întâi un critic, ce este un critic? Poate învăța cineva să fie critic? Răspunsul este: nu. Critica este o vocațiune așa cum sînt poezia, romanul și celelalte arte. Nu poți fi critic numai cu voință și deci istoria literară în fundamentul ei nu

este o știință. Croce însuși acceptă acest punct de vedere.

„...activitatea prețuitoare — zice el — care critică și recunoaște frumosul se identifică cu aceea care îl produce. Deosebirea constă numai în diversitatea împrejurărilor, fiindcă o dată e vorba de producțiune și altă dată de reproducțiune estetică. Activitatea care judecă se zice gust ; activitatea producătoare, geniu : geniu și gust sînt, deci, în substanță identice. Această identitate se întrevade atunci cînd îndeobște se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului și că artistul trebuie să fie dotat cu gust ; sau că este un gust activ (producător) și unul pasiv (reproducător).“

Prin urmare după Croce un critic trebuie să aibă gust și gustul este din aceeași substanță ca și geniu. Propozițiunea nu e clară și mulți ar putea afirma că au gust fără să-l aibă. Conceptul de *gust* este confuz și învechit. La noi d-l M. Dragomirescu l-a înlocuit cu *simțul critic*, care ar fi un nou simț pe lîngă cele obișnuite și prin care am lua cunoștință în chip obiectiv de capodoperă. În felul acesta critica devine o Literaturwissenschaft, o Știință a Literaturii. Nu trebuie prea multă demonstrație ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simț și cînd o facultate nu e generală nu se poate întemeia pe ea nici o observație obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman a unui sentiment de valoare. Mai bine putem înțelege atitudinea critică printr-o analogie cu sentimentul moral, cu alte cuvinte în cuprinsul activității normative a spiritului.

Dar ce înseamnă atitudine normativă ? Aceea în care spiritul își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activități. Cînd zic că o acțiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvîrșind același act este admisă de conștiința mea ; într-un cuvînt că faptul a anticipat o dispozițiune permanentă a voinței noastre de a realiza aceeași acțiune. Tre-cînd în domeniul estetic, cîtă vreme voința mea nu participă potențial la realizarea operei de artă, cîtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admitîndu-l ca un produs posibil al propriei mele activități creatoare, n-am decît o emoție psihologică. Natura nu poate fi frumoasă în în-țeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot

inchipui pe mine însumi în actul de a crea natura. Între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces. Una pornește dinafară spre a deștepta apetitia creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-și găsi materie. Simțul critic e actul creator eșuat, răsrînt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvîrșit după norma însăși a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deșteaptă în fantazia noastră elanul creator, provocînd astfel o idee creatoare ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activității artistice. Cu alte cuvinte, simțul critic este forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaște că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăși a artistului. De aci acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gînd, de aci comunitatea de simțire între autor și critic.

O consecință a acestui punct de vedere este că criticul trebuie să aibă nu numai însușiri virtuale de creator, dar chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cît mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mîndrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare. Invers, artiștii, contrar iarăși părerii comune, cînd au o conștiință largă sînt criticii cei mai pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de către artiștii-critici.

Din constatarea că un istoric literar trebuie să fie un critic și criticul un artist, fie și ratat, și în orice caz un om cu vocație, ar rezulta că întocmai cum nu poți preda poezia la universitate, nu se pot da de pe catedră nici instrucțiuni de tehnică critică. Totuși critica are o latură prin care intră în tehnică și ea atare printre ocupațiile metodice. Așa precum poetul trebuie să-și cunoască bine limba și să studieze versificația, oricât acestea în sine ar fi exterioare actului de creație, criticul și istoricul literar trebuie să-și supună vocația unei discipline. Aceasta singură se poate învăța. Dar reiese din cele spuse pînă aici că de vreme ce critica este chestiune de vocație, nu se cade să se ocupe cu tehnica ei decît persoanele cu această vocație. Și cum sînt puține, iar deocamdată am putea spune chiar că nu există, tot acest curs despre tehnică pare inutil. Totuși nu e. Întîi nu se poate ști cine are vocație sau nu apriori. Deci toți cei ce se ocupă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuție. Încît istoria literară are două părți, istoria literară propriu-zisă, istoria de valori, într-un cuvînt sinteza, și istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică cea ce se cheamă în istorie analiza. Această din urmă istorie, care de fapt nu e istorie, ci erudiție, o poate face oricine după anumite reguli. Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator, și dacă un om fără vocație nu trebuie să iasă din erudiție, un critic trebuie todeauna să se coboare la ea. Din istoria documentară fac parte: *bibliografia, comunicarea de documente inedite, edițiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității, critica de atribuție, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie*. Toate aceste operații trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine fără nici o vocație. De tehnica lor ne vom ocupa mai departe.

Istoricii literari așa-ziși universitari, precum Lanson, Rudler, socotesc că multe alte studii se pot întreprinde

după metode.² Ei au credința că un subiect cercetat bine științific se epuizează și că istoricul literar trebuie să depisteze temele care n-au fost încă tratate. Fundamentală eroare! Nu există subiect epuizat și istoria literară ar fi o tristă ocupație dacă ar consta în goana după subiecte netratate. Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărți despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult, și documentele, oricât de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un

² Scientismul în critică vine dintr-o confuzie de termeni. Pozitivistul își închipuie că criticul prin *explicație* înțelege arătarea raportului cauzal. Toți criticii științifici au făcut această eroare, luând opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv și arătându-i cauzele exterioare. Taine, Brunetière își închipuise că au explicat ceva din punct de vedere estetic considerând opera ca un fenomen natural. Explicațiunile lor pot fi juste, dar în istorie, în sociologie, oriunde afară de critică. A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoției artistice, cauza adevărată a emoției fiind însăși existența operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfășura, a face explicită emoția, a dovedi într-un cuvânt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are puțința de a recepta frumosul și el cere criticului o stimulare în această direcție, așa încît ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect și pentru el. Și mai puerilă apare critica așa-zisă genetică (urmărind producerea frumosului) și cu varietatea ei critica fonologică, avînd ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii din punct de vedere estetic cu desăvîrșire ridicule). Criticul fonologic vrea să explice emoția poetică prin cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont, unele vocale sînt vesele și altele triste. A descoperi în poezia lui Eminescu abundența rimelor în consonanță muiată sau în *i* înseamnă după D. Caracostea a *explica* opera lui Eminescu. Critica devine astfel o statistică acustică. Atunci cînd întrebăm dacă cutare pastel de Alecsandri are valoare (de fapt cerem să ni se sugereze, să ni se *inculce* excelența estetică), criticul fonologic răspunde: da, căci descoperim vocala *i* folosită în combinațiile cele mai acustice. În critică, a explica este sinonim cu a provoca percepția și nu vom comunica niciodată emoția muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor. Poezia este un fenomen primar, nu un conglomerat de sunete, și de altfel pentru psihologul atent nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare afectivă sunetelor. Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicînd practic emoția.

adevăr absolut ci unul relativ la punctul de vedere. Unul citește într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuț. Prin urmarea istoricului literar nu are decit datoria de sinceritate de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă.

Să zicem dar că tema a rămas netratată. Ce este această temă? Există ea în mod obiectiv? De fapt istoricii academici profesează un mimetism mașinal și steril. De pildă, s-a studiat limba lui Creangă, limba lui Eminescu, limba lui Odobescu și întâmplător nu s-a studiat limba lui Alecsandri. Întrebarea este: avem noi numaidecât obligația să studiem limba lui Alecsandri? Înseamnă asta critică și știință? Bunul-simț spune că nu. Temele pe care le propun azi istoricii sînt criterii personale ale unor critici mai vechi. Aceste criterii nu se potrivesc oriunde. Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere și nu e critic acela care pornește de la teme impuse din afară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorului. Un critic răsfoiește pe Alecsandri și descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operațiile de erudiție pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocație. Și primul semn al vocației este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite.

În afară de vocația critică și de disciplina de cercetător erudit i se mai cer istoricului literar unele condițiuni pe care trebuie de altfel să le îndeplinească și simplul erudit. Foarte mulți cred că istoria literară este o specialitate în sine care se-nvață în cuprinsul studiului limbii și literaturii române. Cel mult i se cere criticului și istoricului oarecare cultură generală. Este o eroare gravă, care explică de ce istoria literară a produs la noi așa de puțin și mai ales opere de platitudine și de prejudecăți didactice. Partea de istorie pură din istoria literară și pregătirea istorică a momentului critic și a sintezei cer o pregătire de istoric. Cum faptul literar este și un fapt istoric, iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca istoricul literar să fie mai întâi de toate un istoric general, care numai după oarecare experiență să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privința asta metodele

generale ale istoriei se aplică întocmai și istoriei literare, care într-adevăr înțeles este numai o ramură a istoriei generale.

Istoricul literar așează în timp fenomene care au structuri complexe, care nu sînt simple fapte perceptibile pe două dimensiuni. Este învedereat că cine face istoria filosofiei trebuie să fie un filosof, istorie fiind aici echivalent cu analiza ideilor filosofice în desfășurarea lor temporală. Literatura aduce fenomene complexe, în structura cărora intră idei filosofice, științifice, artistice, în sfîrșit tot ce aparține culturii. Cum ar fi cu putință să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filosofică? Ce prețuire poate da cineva asupra lui Odobescu dacă nu are suficiente îndrumări în arheologie, în istoria artelor și mai ales dacă n-are o educațiune artistică asemănătoare? Lipsa de cultură face pe criticul și istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esențiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate. Din cauza nepregătirii filosofice a criticilor mai noi, se disprețuiește azi tot ce ar cuprinde imagini care ar putea fi convertite în idei. Dacă azi ar apărea Eminescu, el ar fi rău primit. Maiorescu s-a simțit atras de poezia lui Eminescu prin mijlocirea conformității de gîndire filosofică, nu fiindcă și-ar fi închipuit că ideea singură conferă o valoare, dar fiindcă putea înțelege pe Eminescu în toată amplitudinea spiritului său. Sînt foarte mulți poeți care nu sînt propriu-zis filosofi în sensul academic al cuvîntului, dar care pornesc de la acele aspecte ale vieții care formează totdeauna obiectul de predilecție al filosofului. Cu alte cuvinte, acești poeți sînt poziția lor în univers fără s-o analizeze prin noțiuni. Un critic fără cultură filosofică, fără Weltanschauung, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii și totdeauna dialectician estetic, un istoric literar nefilosof? La aceste obiecțiuni s-a căutat a se răspunde practic într-un fel nepotrivit aici. Socotîndu-se om de știință, deci specialist, istoricul literar se mărginește a privi lucrurile numai sub aspect strict literar (ca și cînd ar exista un astfel de aspect pur!). Pentru rest el apelează *obiectiv* la cercetătorii de specialitate. În literatură această specializare este absurdă și înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici.

Aceștia nu caută ei înșiși o structură în opera studiată, ci compilează opiniile criticilor. Foarte adesea se întâmplă ca toate opiniile compilate să fie false.

În afară de cultură filosofică îi mai trebuie criticului și istoricului literar o vastă și foarte sistematică cunoaștere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greșită, fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru. În orice caz, conștiința literară bogată dă criticului repede noțiunea exactă a momentului pe care-l studiază și-l ferește să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specialitate duce la rezultate rele. Istoria literară franceză, așa de remarcabilă în unele laturi, izbește totuși prin îngusta informație literară internațională. Istoricul francez nu cunoaște în genere direct literaturile germană și italiană, necesare pentru definirea Renașterii și Romantismului. El se informează. Unii vor zice că astfel de cunoștințe și cercetări intră în așa-zisa literatură comparată, considerată și ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu puțință să nu fii comparatist când studiezi un fenomen, specializarea rămîne o eroare.

Chiar dacă renunțăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simțul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului și latentului nostru spirit creator, că adică, dacă am fi avut aceeași idee, am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înțelegem, dar putem încă să ne înșelăm asupra treptei pe care o ocupă opera în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche și foarte solidă: compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe opere fundamentale și în toate genurile, de unde, fiind la mijloc și lipsa de viziune universală a criticilor, totul devine extraordinar. Oricît ar înfriuri școala, este sigur că anume valori rezistă prin însăși structura lor. Poate individul superficial să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine are o cultură serioasă nu poate să nu

rămînă zguduit de adîncimea simplă și eternă a acestor autori. Cercetîndu-i pe aceștia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, firește, nu sînt exemplare, fiindcă nimeni urmîndu-le nu va ajunge genial, dar sînt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patîma roșie* cu o operă clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporție a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost supraprețuit. În genere criticul român nu știe să-și îndreptățească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conținut și confuză i se poate părea excepțională. Patosul, elocvența îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaște numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtitlul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adînc și celelalte. Ori de cîte ori apare o operă în proză care urmărește alte scopuri, cum ar fi multe din cărțile d-lui M. Sadoveanu, se deplînge lipsa de observație. Însă cine cunoaște literatura clasică știe că observația n-a dat singurele opere mari. Orice încercare de literatură fantastică este primită la noi cu ironie, ca fiind o rătăcire, o abatere de la observație, într-atît criticul nostru e lipsit de sentimentul marii literaturi fantastice profesate de un Edgar Poe, Th. Gautier, de Hoffman. În poezie, înfriurirea aproape exclusivă a presei literare franceze face pe criticul român să aibă oroare de poezia cu idei, de marele vers, de amplitudine, și tot lipsa de serioasă cultură filozofică și literară face ca însăși poezia pură să fie înțeleasă în felul absurd al unei poezii fără conținut.

Într-un cuvînt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, și acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală.³

³ De aci rezultă că istoriile literare în colaborare sînt aberații. Încercarea de istorie a filosofiei prin colaborări făcută de curînd la noi este și ea o aberație. Pot fi acolo articole bune în sine sau rînduri de enciclopedie, dar istoria substanțială a ideilor e absentă. Ceea ce lipsește, vai, acestei inițiative de „filosofi“ e tocmai o filosofie a istoriei gîndirii.

ISTORIA LITERARĂ CA ȘTIINȚĂ INEFABILĂ ȘI SINTEZĂ EPICĂ

I

Istoria literară este, cu anume condiții proprii, un capitol al istoriei generale, cel puțin sub raport fundamental, căzînd sub problematica teoretică și metodologică a celei din urmă. Am schițat odată, vorbind despre *Tehnica criticii și a istoriei literare*¹, aceste probleme, fără vreun efect social vizibil. Istoricul literar român continuă a fi impermeabil la orice speculație și nu-și dă măcar silința a raporta opera istorică a unui autor la concepția acestuia despre istorie. Găsesc folositor a reveni asupra chestiunii, de astă dată cu un mai dezvoltat aparat critic, fiindcă intelectualul român mi se pare a suferi de bibliolatrie, ca să întrebuintez o expresie a lui Lessing².

Întrebarea capitală cu privire la istorie este dacă ea reprezintă o știință de explicație legală, ca științele naturale, în stare de a formula propoziții necesare și a prevedea, sau o simplă fabulă cu obiect real însă accidental, sub regimul celei mai haotice empirii. Antichitatea a cunoscut amîndouă aceste ipoteze. Polibiu numea istoria

¹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, Buc., Fund. Regele Carol II, 1939.

² W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Achte Auflage. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1922, p. 110.

curat narativă *pragmatiki istoria*, iar istoria didactică, întemeiată deci pe noțiunea necesității, *apodiktiki istoria*.³

În vremurile din urmă, socotindu-se deopotrivă exagerat a tăgădui în câmpul istoriei, orice inteligibilitate sau a afirma stricta apodicticitate, pentru salvarea unei „Wissenschaft“, s-a adoptat formula istoriei „genetice“, care adică acceptă cauzalitatea, însă numai pe linia particularului. Astfel Gabriel Monod, ca să cităm pe unul dintre o mie, înțelege prin istorie „totalitatea manifestărilor de activitate și de gândire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea și raporturile lor de conexitate sau de dependență“⁴. Se accentuează așadar în istorie procesul istoric însuși, prin cercetarea contiguităților.

Se întâmplă că una din cele mai limpezi formulări ale concepției genetice, cu mare răsunset în lumea specialiștilor, a fost aceea a lui A. D. Xenopol, om cu un limbaj filosofic aproape naiv, dar tocmai de aceea capabil de a surprinde pe gânditorii complicând criptic probleme simple.⁵ Xenopol deosebea faptele de repetiție din științele mai mult sau mai puțin exacte, de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect.

Un examen critic al acestei definiții nu va pune în măsură a descoperi sofismul ce se ascunde în așa-zisa cauzalitate serială. E o adevărată paradoxie a susține că

³ Ernst Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*. Mit Nachweis der wichtigsten Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte. Fünfte und sechste, neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, Verlag von Duncker u. Humblot, 1908, p. 28.

⁴ *De la Méthode dans les Sciences*, II-e ed. Paris, Felix Alcan, 1910 (Art. *Histoire*).

⁵ A. D. Xenopol, *Principes fondamentaux de l'histoire*. Paris, Leroux, 1899. (*La Théorie de l'histoire*. Paris. 1908.) Vezi și seriosul studiu al lui Octav Botez, *Alexandru Xenopol, teoretician și filosof al istoriei* (studiu critic). Buc., Ed. Casei școalelor, 1928. De observat că în anul în care Xenopol dădea publicității „principiile“ lui, N. Iorga își deschidea cursul cu o lecție *Despre concepția actuală a istoriei și geneza ei*, în care lua în deridere încercările de legalizare a observărilor istorice.

pot exista raporturi de la cauză la efect între două fenomene particulare, fără mijlocirea unui universal. Nu există cauze accidentale, toate cauzele sînt necesare și cînd vorbim de explicații accidentale în cîmpul științei ne referim la raporturi universale, la care nu ne așteptăm în acea sferă a experienței. Un deces prin accident nu înseamnă un deces ieșit din cîmpul necesității, căci și moartea prin glonte se poate exprima printr-o propoziție universală. Separația pe care o face Xenopol între fenomenele repetabile, ca un criteriu distinctiv între științele naturale și istorie, este neîntemeiată și lucrul a fost observat și de alții, cel puțin în parte. Istoria nu e antinomia științei, ci chiar condiția ei. Într-adevăr, cum s-ar putea stabili raporturi necesare între fenomene, dacă ele nu se repetă sub speța infinității? Și oare ce înseamnă repetabilitate dacă nu istoria însăși? Mecanica planetară, ca știință, n-ar exista fără revoluția planetelor, și nici zoologia dacă capra n-ar naște pe iadă, așadar fără istorie astronomică și fără istorie naturală. Și nu se poate spune nici măcar că în științele naturale e vorba de o repetare de elemente identice, iar în istorie de o succesiune de elemente inedite. De fapt nu există decît o singură istorie, cîmp de explorare și al științelor naturale și al istoriei politice, și anume istoria pur și simplu ca devenire. Iada nu seamănă întocmai cu capra și nu se repetă fenomenul, care, ca fenomen, prin definiție este ireductibil, ci unele note dominante intrînd în constituția noțiunii „capră”. De asemeni în istoria fenomenelor așa-zise istorice, singularitatea sistematică, lăsînd la o parte deocamdată absurditatea gnoseologică a unei atari teorii, ar duce la anularea oricărei cunoașteri. Memoria istoricului, respectiv a umanității, nu e așa de încăpătoare încît să rețină atîtea particularități. Cine s-a gîndit să scrie vreodată o istorie a valurilor, sub cuvînt că fiecare vine cu ineditul său? Dacă universul ar fi (absurditate!) cu totul nemișcător, el s-ar reduce la un fenomen unic absolut inedit, dacă pot să mă exprim astfel. Atunci, lipsind puțința comparației și a disociației, mintea umană ar fi lovită de monotonie și anulată de absurditate. De fapt ea nici n-ar putea exista, procesul fiind definiția

ei. Dar tot de monotonie s-ar sufoca și o minte expusă unui inedit continuu. Variabilitatea absolută anulează inteligibilitatea necesară funcționării intelectului, care, în imposibilitate de a reține, obosește și uită. Remediul împotriva uitării este analogia, deci abstragerea, și un fapt istoric memorabil înseamnă propriu-zis un fapt devenit inteligibil. Nu are nici un sens să faci „istorie“, adică descripția mișcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemișcător. Cine are cultul exagerat al particularului cade victimă universalului, căci, neputînd reține nimic stabil, ajunge la noțiunea permanenței instabilității, adică la scepticism. Hegel este mai aproape decît oricare teoretician al istoriei de adevăr. Logică și istorie sînt momente corelative, logica se relevă în istorie, istoria fără inteligibilitate, adunare de momente eterogene, este iraționalul, neantul însuși. O istorie nu e istorie decît cînd relevă un program logic. Numai în modalitatea exprimării logicului stă diferența între istorie și științele naturale.

Va să zică nu poate fi deosebire esențială între fenomenele repetabile și cele singulare, procesul repetiției, adică istoria fiind condiția însăși a universalului. Dar să ne întoarcem la explicația genetică, prin conexiune, de care se face atîta uz și abuz, ca de o procedare esențial deosebită de explicarea legală. Raport „cauzal“ între momente particulare este cum am spus un paradox, pentru că orice raport cauzal este *eo ipso* necesar. E de prisos a mai insista asupra faptului că, depășind treapta senzației confuze, percepțiile noastre sînt niște aperccepții, că limbajul însuși cerebralizează orice cunoaștere. Descripția pură fără mișcare de definire și generalizare este o utopie psihologică. Cînd zic, descriînd un înger : „această ființă are două mîini“, gîndesc mental, subsumînd unei noțiuni : „e un biman“. „Are aripi“. adaug (iar mental observ : „e o volatilă“). „Părul îi cade ondulat și blond pe umeri“, continui (iar în minte zic : „e o făctură feminizată“). „Ține în mînă o spadă“, urmez (dar mental generalizez : „e un războinic“). Prin urmare descrierea se face prin raportări continui la universale, e un adevărat congres de judecăți necesare, fără a se stabili însă

o ierarhie între ele. Fenomenul descris este desigur un singular, compus însă din universale, adică dintr-o varietate de note, care fiecare în parte poate intra în componența unei noțiuni. Prin notele sale, Napoleon e studiabil în antropologie, în anatomie, în fiziologie, în psihologie, în chimie etc. Înlăturînd toate aceste note-ferestre către universalitate nu mai rămîne nimic. Singulară este așadar numai interferența universalelor. Firul de iarbă nu-i mai puțin personal și istoric decît Napoleon, și valul de asemeni, și înțeleg pe individul prea contemplativ care ar plînge cînd un picior ar strivi acest fir de iarbă și alte valuri ar turti acest val. Scriind istoria firului de iarbă, evoci nu mai puțin un număr inevitabil de legi.

Ce înseamnă a stabili raporturi de la cauză la efect între două fenomene singulare? A plouat mult și trifoiul a crescut mare. Cum am putut ajunge să formulez un raport de conexiune între aceste momente? Evident, numai pe baza propoziției necesare că umiditatea ajută vegetației. Cîtă vreme n-am acest aviz favorabil de la intelect, raportul de contingentă nu se poate constitui. O pisică neagră pășește pe sub candelabru și acesta se stinge brusc. Fenomenele sînt contigue ca acelea din istorie, nu-mi trece de loc prin gînd totuși să accept vreo conexiune între ele, fiindcă sînt încredințat că pisicile nu sting focarele electrice. Admit că împărăteasa Maria-Luiza a dat naștere regelui Romei iar nu unei statui nu numai în baza documentelor, ci fiindcă acest lucru e posibil biologiceste. Dimpotrivă, acceptînd ca un miracol imaculata concepțiune, omul de știință respinge o astfel de geneză nesustînută de nici o judecată universală. Nici o relație genetică nu se poate enunța în istorie fără o premisă majoră, subînțeleasă. De aș afirma că atunci cînd a izbucnit un război au înflorit ca niciodată toți merii, nimeni nu mă va lua în serios, ceea ce înseamnă că toată lumea e de acord că nu poate fi, sub speța universalității, conexiune între războaie și înflorirea merilor. Dar dacă explic Revoluția Franceză prin carența pîinii, asta da, e cu putință, pentru că subnutriția provoacă răscularea mulțimilor. Într-un cuvînt, o propoziție particulară nu e valabilă dacă nu se poate converti, mental,

într-una universală. Un raport absolut singular e o absurditate. Raporturile seriale de la cauză la efect se pot proclama numai în măsura în care sînt sprijinite, discret, de raporturi necesare. Ideea aceasta de discreție logică formează de altminteri esența istoriei și asupra ei vom reveni.

În orice caz, de la ideea necesității necesare în istorie și pînă la istoria concepută sistematic, cu indiscreție, ca o demonstrație de legi, nu-i decît un pas. Poziția apodictică a avut și are adepții săi, e drept, azi, din ce în ce mai rari. Primează aci concepția biologică a fenomenelor istorice (civilizații, popoare, state) văzute ca niște organisme cu naștere, creștere, apogeu, declin și moarte. *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu⁶ intră în această categorie. Să nu uităm că *Istoria Imperiului Otoman* de D. Cantemir purta titlul latin de *Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae*, că Stolnicul Cantacuzino vorbea de trei stepene: urmare, stare și coborîre. Celebra teorie cu *corsi* și *ricorsi* din *Principi di una scienza nuova*⁷ de Giambattista Vico are punct de plecare providențialist, ușor de tradus însă în termeni raționaliști, pentru că Providența se exprimă în ordinea naturală și prin sensul comun. Istoriile particulare ale națiunilor cu ale lor „sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini“ înfăptuiesc perpetuu o istorie ideală eternă. E cum am zice că individul promovează speța. Asta duce la viziunea cicloidală.

Spengler, prin a sa *Decadență a Occidentului*⁸, nu se depărtează de această concepție biologică a creșterii și morții civilizațiilor. El însuși pretinde a face „morfologia“ istoriei universale. Unul care reia, fără să știe, ideea stepenelor Stolnicului Cantacuzino este Kurt Breysig. Acesta studiază sistematic ipoteza „creșterii“ biologice, căutînd s-o traducă în reguli („Wachstumsregeln“) și s-o

⁶ Nouvelle édition annotée par Gabriel Compayré. Paris, A. Colin, 1894.

⁷ Milano, Sonzogno.

⁸ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München, 1918—1922.

combine cu teoria tipurilor și a ciclurilor. El admite curajos „die Gesetzhaftigkeit der Geschichte“⁹. Capitolele socotite de noi drept simple diviziuni practice (Urzeit, Altertum, Mittelalter etc.) sînt considerate de Breysig ca „trepte“ necesare de creștere a umanității, în felul cum filosofii culturii întrebuițează „stilurile“ (clasic, gotic, baroc, romantic). Punîndu-se în poziție transcendentă, adică părăsind serialitatea, și observînd, indiferent unde și cînd, aceste faze care implică fiecare, structural, o economie și un spirit, autorul va constata medievalism la cartaginezi ori primitivitate la unele grupuri umane moderne. Unele state ating toate formele, altele își întrerup creșterea. Pe de altă parte, traiectoria omenirii („Der Werdegang der Menschheit“) fiind spirală, unele trepte refac cu variante trepte mai vechi. Astfel, prin răsucirea spiralei, Urzeit, Mittelalter și Neueste Zeit demokratisch stau una sub alta (și într-adevăr Urzeit-ul e caracterizat prin economie comunistă, evul mediu prin corporatism), în vreme ce în partea dimpotrivă stau Altertum Neuere Zeit, Neueste Zeit, imperialistisch (?), luînd ca bază structura antichității care e notabilă prin autoritatea regală¹⁰. Este firesc ca Breysig să fi pus un semn de întrebare după imperialistisch. Exact nu putea prevedea viitorul. Dar observația lui îi spunea că după o fază democratică, ieșită din revoluție împotriva absolutismului regal, urmează în chip necesar, în haine de aparență democratică, o nouă formă, „des Kaisertumsgedankens, des Cäsarismus“. Așa după Republica Romană, așa după Revoluția Franceză. Constatarea aceasta constituie a 29-a regulă a creșterii umanității. Celelalte reguli nu sînt mai puțin judicioase. Astfel regula a 17-a stabilește de fapt ivirea din treapta Altertum a treptei Mittelalter, semnalînd cum se naște o clasă feudală. Încăunarea unei puternice regalități

⁹ Kurt Breysig, *Der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte*. Zweite stark vermehrte Auflage. Stuttgart u. Berlin. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1927.

¹⁰ Kurt Breysig, *Der Weg der Menschheit (Vom geschichtlichen Werden, Umriss einer zukünftigen Geschichtslehre)*, III-er Band. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1923.

aduce după sine crearea unei nobilimi de războinici și funcționari și o satisfacere a familiilor scoase din competiție prin titluri de înaltă nobleță.

Științificismul acesta este vădit incomod. Dacă toate evenimentele istorice pot fi reduse la un prototip, ce nevoie este de a mai nara. Enunțarea legii ajunge. Nu-i nici o trebuință să umplem tomuri întregi cu mereu alte experiențe asupra fierberii apei, folosind pe rînd apă din Volga, din Nil, din Tibru, din Mississipi și tot astfel la infinit. Sîntem edificați. În realitate faptele intrînd în narația istoricului sînt așa de complexe, încît simplificarea și ridicarea spre legi, chiar posibilă teoretic, nu poate fi niciodată transcrisă definitiv. Toți avem în fața evenimentului istoric un „sentiment“ de inteligibilitate, dar toți sîntem totdeauna refractari oricărei generalizări. O pagină de interpretări istorice irită și scandalizează. Ea poate cel mult interesa ca eseu, pentru farmecul subiectiv al speculației unui autor, avem totuși noi înșine speculația noastră și preferăm faptele nude ca să medităm *noi* asupra lor.

Am constatat prin urmare pînă acum că o încercare de a concilia în marginile unei științe particularitatea faptelor istorice cu postulatul explicației este concepția genetică, pe care o adoptă în special francezii, G. Monod în istoria generală, G. Lanson în istoria literară, dar și germanii. Ernst Bernheim¹¹ respinge explicația prin tipuri generale ori prin legi de dezvoltare, admitînd numai contiguitatea serială, în sens regresiv. Istoria studiază faptele spațiale și temporale ale evoluției umanității în cauzalitatea lor de dependență. „...Der Ausdruck «Kausalität» ist nicht im Sinne mechanischer Kausalität gemeint“, observă Bernheim, ceea ce înseamnă că nu e vorba propriu-zis de cauzalitate, ci de contingentă. Dar am explicat că raportul genetic este de fapt susținerea unei simple contingente printr-o propoziție necesară, ceea ce Bernheim nu recunoaște, fiindcă nu e filosof.

O altă teorie încercînd împărțirea contrastelor ridicate de istorie este aceea a valorilor, ilustrată mai ales

¹¹ Op. cit., p. 9, p. 33, p. 117 și passim.

de Heinrich Rickert, și care atinge un nivel filosofic mai înalt.¹² Rickert vrea să depășească istorismul ce duce la nihilism și să ajungă peste el, la intemporal și etern. Întîi analizează, ca să elimine, regimul științelor naturale¹³. Nu e posibilă aici cunoașterea fără concepție, de vreme ce știința nu studiază direct fenomenele, ci prin mijlocirea noțiunilor. Iar aceste noțiuni, la rîndu-le, nu sînt un simplu conglomerat de note, ci un complex de însușiri la care a prezidat o judecată. Fiecare noțiune este definită. Mecanismul cunoașterii științifice constă în fond în raportarea obiectelor de observație la conceptele definite, în raportarea cailor concreți la conceptul de cal, obiectul științelor naturale fiind Anonimul; adică abstractul. Rickert admite chiar că s-ar putea ajunge la niște „ultime lucruri“ reprezentînd esența cîmpului de observație. Cum se vede, el e un neoplatonic și revine asupra ideii de prototip. Știința nu se ocupă cu realitatea „așa cum este ea“, „so wie sie ist“, ci cu transcendențele dindărătul ei¹⁴ și cultivă „clarificarea“ mai mult decît descripția. Și vorba lui Goethe: „Das Höchste wäre zu begreifen das alles Faktische schon Theorie ist“. Idealul ar fi să concepi că empiricul este la drept vorbind teorie¹⁵. Fără îndoială, dintre toate științele naturale mecanica teoretică este aceea care se apropie mai mult de idealul logic.

Se înțelege de la sine că și istoria ca să devină o știință are nevoie de un factor transcendent fenomenului pur, de un concept, dar fiindcă aci nu e posibilă noțiunea prin definire, Rickert recurge la conceptul isto-

¹² O idee despre teoria valorilor își poate cineva face în limba română din lucrarea de informație conștiincioasă *Filosofia valorii* de Petre Andrei (Buc., Fund. Regele Mihai I, 1945).

¹³ Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften*. Zweite neu bearbeitete Auflage. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1913.

¹⁴ Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1910.

¹⁵ *Die Grenzen...*, p. 117.

ric sau individual, la un fel de „fier de lemn“. Să vedem ce înseamnă aceasta. Rickert este unul din acei mulți în Germania, promovatori, pe urmele lui Hegel și ale lui Dilthey, ai unei *Kulturwissenschaft*, ai unei mai bine zis filosofii a culturii. Produsul spiritual al omenirii, văzut ca un perceptum, în plan obiectiv, poate deveni obiect de știință. Dar fenomenul cultural are aspect specific particular, este opera unei personalități, a unui popor, ca atare el nu încapă în sfera științelor cu concept abstract, întemeiate pe cauzalitate. Sfera culturalului se înrudește cu aceea a organicului, întrucât stă sub regimul explicației teleologice. Asta înseamnă că faptele particulare sînt raportate la un scop și capătă o notă de valoare după proximitatea față de acesta. Explicația aparține practicului, în înțelesul curent filosofic, și deci n-are de-a face în mod direct cu „binele“ și „răul“ din etică, ori cu „frumosul“ și „uritul“ din estetică, deși cu toate acestea sîntem în același plan. Putem foarte bine să zicem despre un monstru organic că e „rău“ întrucît n-a atins finalitatea pe care o atribuim efortării sale, scopul fiind ratat. Rickert introduce în bună măsură istoria în sfera culturalului, recunoscînd totuși că printr-o parte ea nu se desprinde de materie. „Die Geschichte hat unter anderen gewiss auch, aber durchaus nicht nur mit Geist zu tun.“¹⁶ Însă prin toate aspectele ei ea se supune explicării teleologice comune biologiei spirituale și celei materiale.

Caracteristica faptului istoric este „die Einmaligkeit“, aș traduce. în spiritul lui D. Cantemir, „osingurădatitatea“. împrejurarea de a fi numai o dată. De aceasta se leagă condiția unui conținut de o maximă bogăție prin raport la sfera minimă, spre deosebire tocmai de conceptul abstract unde conținutul e minim și sfera foarte largă. Noțiunea istorică reprezintă un individ, este indivizibilă, nu poate pierde nici o notă fără a se periclita. Cleopatra cu alt nas nu mai este Cleopatra istorică, devine abstracția femeie. Așadar tocmai notele distinc-

¹⁶ Heinrich Rickert, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*. Eine Einführung. Dritte umgearbeitete Auflage, Heidelberg, Carl Winter, 1924, p. 25.

tive, care înăbușe tipicul, constituie caracterul conceptului istoric. Acesta trebuie să fie mereu „altfel“, „die Andersartigkeit“, „altfelitatea“ fiind principiul său. Raporturile dintre conceptele istorice sînt și ele deosebite de raporturile între conceptele din științele naturale. O noțiune abstractă intră ca o notă în conținutul sau cu sfera în sfera alteia. Astfel noțiunea europeană intră ca notă (exemplele sînt ale noastre) în conținutul ideii franceze, iar ideea de francez intră cu sfera sa în sfera noțiunii europene. Însă francezii sînt europeni numai în baza împrejurării că ocupă un spațiu în Europa, nu fiindcă sînt raționaliști, se cheamă întîmplător Lamartine sau V. Hugo și au făcut revoluția. Dimpotrivă, noțiunea concretă a istoricului intră cu totalitatea ei de note, ca un întreg indivizibil, într-o altă totalitate, care este „mediul“ său, „die Umwelt“ și care la rîndu-i nu poate fi explicată decît ca un întreg indivizibil, „altfel“ față de alt întreg. Rickert e înrîurit de biologi și expresia „Umwelt“ e mînuită de J. von Uexküll¹⁷. Făcînd aplicare, Napoleon cu toate notele sale personale nu poate fi înțeles decît în mijlocul Franței napoleoniene, precum însă o Franță napoleonică fără Napoleon cu toate însușirile sale rămîne ininteligibilă. Într-adevăr, Franța numai ca simplă abstracție ar fi fost o Franță cu regim imperial: cu Napoleon, ca personalitate, constituie „altfelitatea“ epocii bonapartiste. În termeni biologici, frunzele ca indivizi sînt o parte a individului pom, nu simple simboluri, și dacă le rupi pomul e diminuat. Și la fel marea, în care peștele intră ca parte, reprezintă mediul indivizibil fără de care nici peștele nu trăiește. Rickert subliniază deci importanța personalității și pe ea se întemeiază și teoria valorilor. Individul în științele naturale este doar „exemplar“ prin notele esențiale, referit la conceptul definit. Individul istoric și cultural prin caracterul său de „unicat“ este, față de alt individ mai mare în care intră ca parte constitutivă, semnificativ, „bedeutsam“, iar noi am zice mai bine, ca să semnalăm că ne întoarcem la noțiuni vechi, reprezentativ. Goethe,

¹⁷ Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin, Springer, 1909.

element constitutiv al poporului german, e reprezentativ pentru acesta. Bach este „bedeutsam“ pentru familia lui. Și asta nu prin câteva note esențiale, ci prin complexitate. Valoarea lui Goethe este de a fi înfăptuit un individ german, spiritualicește, mai plin.

Exemplul pe care îl dă Rickert spre a-și susține teza valorii ca funcție a indivizibilității e acela al diamantului Kohinoor. Taiat în bucăți, acest diamant nu mai prezintă același interes. Valoarea îi vine din personalitate, din inedit. Esența lui e totalitatea. Noi am propune un exemplu mai bun, acela al monumentului arhitectural, a cărui valoare iese din coordonarea părților și utilitatea totului și care demontat nu mai înseamnă nimic. Structura indică direcția teleologică.

În privința proclamării valorilor, Rickert afirmă la început că istoricul nu are a califica însuși faptul istoric ci numai a-l raporta la valori, adică a revela semnificația pe care faptul a avut-o pentru cei care s-au văzut reprezentați în acel fenomen. Dar mai târziu își schimbă opinia în sensul raportării fenomenelor istorice la subiectul practic al istoricului însuși, cu motivarea că nu poți înțelege valorificările făcute de alții dacă nu le retrăiești însuși. Istoricul nu poate nara ceea ce nu-l interesează.¹⁸ Într-un cuvânt, istoricul nu e un contemporativ, ci un participant activ la determinarea valorilor.

Cît despre metodă, omul de știință naturală procedează abstractiv, ridicîndu-se spre tipuri, istoricul și omul de știință culturală face între felurile particulare o alegere, o „Auswahl“, spre a găsi pe cel mai „semnificativ“.

Un adept a lui Rickert este sociologul german Max Weber, care primește și el raportarea faptelor istorice la

¹⁸ „...Es wird z. B. niemand politische Geschichte schreiben oder lesen, der nicht die politischen Werte zu seinen eigenen positiven oder negativen Wertungen in Beziehung, setzt, das heisst zu politischer Fragen ueberhaupt irgendein wertendes Verhaeltnis hat denn er wuerde, ohne auf diesem Gebiete selbst ein wertender Mensch zu sein, die Werte, welche die Auswahl des historischen Stoffen leiten, nicht verstehen, und daher an den Stoffe selbst auch nicht das geringste historische Interesse haben“ (*Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, p. 66).

valori, însă la valorile prezente. Chiar și Ernst Bernheim era de părere că trecutul se înțelege prin prezent : „...Es ist darum eine grosse Einseitigkeit, zu sagen, die Geschichte lehre uns die Gegenwart aus der Vergangenheit verstehen wenn man nicht hinzufügt ; und sie lehrt uns die Vergangenheit durch die Gegenwart verstehen“¹⁹. Numai că Bernheim nu explica dacă referința era la propoziții teoretice ori practice. În substanță Max Weber adoptă și conceptele particulare cărora le zice „Idealtypen“ și care nu sînt ieșite pe calea abstragerii, prin definiție, ci de-a dreptul dintr-un particular, ridicat arbitrar la rangul de normă printr-o judecată personală de valoare.²⁰ Aceste idei-tipuri reprezintă o economie specială a cunoașterii numai în cîmpul istoriei și al culturii, unde e foarte greu să definești prin genul proxim și diferența specifică. Ca și Bergson, Max Weber socotește că ideile sînt niște simple mijloace de a produce o tăietură în fluxul empiric și dacă o idee-tip izbutește să coordoneze și să ne facă să gîndim, ea e bună. Cum este un german ? întrebăm. Cine poate răspunde ? Intelectualul fin nu stă la îndoială, ia persoana lui Goethe și o ridică la rangul de idee-tip, zicînd : germanul este goethean. Ideea este contestabilă ca și „bovarismul“, care și el nu există pozitiv, însă ajută comprehensiunii lumii haotice a istoriei.

Printre teoreticienii germani a istoriei literare teoria individualului în funcție universală sub unghiul de vedere al unei biologii culturale e foarte răspîdită. De altminteri se reeditează cu altă terminologie cultul geniului, fie om, fie popor. Vom reține doar esența ideilor lui Herbert Cysarz.²¹ Acesta concepe istoria literaturii ca o „Geisteswissenschaft“, ceea ce înseamnă, în spiritul lui Rickert, că ea se ocupă cu obiecte spirituale individuale.

¹⁹ Ernst Bernheim, *Lehrbuch...*, p. 15—16.

²⁰ Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen, 1922.

²¹ Herbert Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System*. Halle an der Saale, Max Niemeyer, 1926. Un tablou general asupra evoluției concepțiilor istorico-literare în Germania în Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*. Zweite, erweiterte Auflage. Leipzig. A. Kröner, 1932.

Cum se poate aduce particularul viu care trăiește un moment, un „Zeitpunkt“ intensiv, la calitatea extensivă a duratei („Zeitraum“), cum e posibil „verabsolutieren“, concretul, se lămurește prin aceea că omul poate retrăi anume clipe eminente ale istoriei, acordându-le o valoare, spațializându-le. Cysarz combină idei din Bergson cu idei din Dilthey. Valoare înseamnă după Cysarz așadar a hărăzi viața postumă prin rețrăire, iar nu a idealiza. *Vita nuova* a fost un lucru cultural viu și e acum nemuritoare, fiindcă trăiește mereu prin noi. „Unsterblich aber ist nicht, was immer gilt und niemals lebt noch gelbet; unsterblich ist, was einmal höchstes Leben war und immer wieder höchstes Leben ausstrahlt, wie Dantes *Vita Nuova*.“ În felul acesta individualul se fixează. Cysarz reia toată logica cultural-biologică a lui Rickert, socotind că raporturile dintre individ și sfera mai largă pe care o reprezintă este de la individ la individ, în sensul relației de la tot la parte. Însă partea nu e o subdiviziune abstrasă de tot, fiindcă „Individuum est ineffabile“, imposibil de analizat, ci o imagine a totului, reproducând în mic morfologia întregului. Deci Cysarz revine la imaginea alchemică răspîndită în romantism a geniului care e un microcosm față de macrocosm, sau „makranthropos“, cum zice Novalis. Geniul e un nou „Zentrum“, care descopere morfologia lumii cărei îi aparține, un simbol, o hieroglifă a ei. Istoricul procedează totdeauna monografic, știind că descriind structura unui individ a deschis o perspectivă spre un plan mai vast.

Relativ la introducerea criteriului valorii în istorie, merită a fi menționat Ernst Troeltsch, care era un profund spirit etic, dorind moralizarea politicii. „...Die Politik muss bis zu einem gewissen Grad humanisiert und ethisiert werden können...“²² Troeltsch nu și-ar exprima această dorință dacă n-ar crede în posibilitatea ei, dacă într-un cuvânt n-ar socoti că în realitate istoria aspiră la înfăptuirea idealurilor etice. Misiunea istoricului constă deci

²² Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Ueberwindung. Fünf Vortraege, Eingeleitet von Fr. von Huegel-Kensington*. Berlin, Pan Verlag Rolf Heise, 1924, p. 101. Vezi și *Der Historismus und seine Probleme* (1922) de același.

în a descoperi în enormul rîu al vieții niște puncte fixe care să constituie un sistem de valori permanente. În ultima analiză, aceste valori sînt acelea care intră în sistemul Eticii. Cu o deosebire. Etica conștiinței e o disciplină curat formală, minuind abstracții desprinse de istorie, în vreme ce valorile etice ale Istoriei se exprimă în persoane concrete, în fapte istorice. Ele constituie valorile culturale și se cercetează în „Geisteswissenschaften“. Și Troeltsch va să zică exaltă personalitatea, în care vede o sinteză etică a haosului istoric. În epocile critice lipsite de orientare, apare deodată geniul care pune ordine și dă sens negurii, definind o valoare. Însă epocile nu sînt totdeauna conștiente de valorile pe care le perpetuează. De multe ori cristalizările lor se operează, pînă la apariția geniului definitor, în sfera inconștientului. Ideea aceasta era și a lui Hegel, care afirma că un erou chiar poate fi un agent inconștient al Spiritului.²³ Proprii geniului sînt libertatea și creația, iar cum libertatea este esența însăși a eticii, geniul realizează o valoare etică.

În general toți teoreticienii istoriei sînt de acord a susține că fără un factor transcendent nu se poate scrie istorie. Întîmplarea în sine, „das Geschehen“, nu constituie veritabila „Geschichte“. Istoria e mai mult decît istorisirea. „Geschichte ist mehr als Historie.“²⁴ De aceea unii și adoptă vorba „Historie“.

A contesta acum cu tot dinadinsul teoria conceptelor individuale cu motivare teleologică n-are sens, întrucît teoria e frumoasă ca teorie și de altfel ca oricare alta cuprinde și o parte de adevăr verificat. Putem doar observa că ea complică istoria. Teleologia aplicată în cîmpul biologicului este o iluzie logică rezultînd dintr-o răsturnare de poziții. Dacă explici mormolocul ca o fază comprehensibilă prin cauza finală care e broasca adultă, n-ai făcut altceva decît să definești anticipat noțiunea batra-

²³ G. W. Fr. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, Einleitung in die Philosophie der Weltgeschichte, Neu herausgegeben von Georg Lasson. Dritte abermals durchgesehene und vermehrte Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1930.

²⁴ Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, Eine Erkenntnistheoretische Studie. Zweite völlig veränderte Auflage. Leipzig. Dunker u. Humblot, 1905, p. 96.

cian și ai spus de fapt că în conținutul conceptului broască intră noțiunea trecerii prin faza mormoloc. Judecata teleologică are adesea rost didactic. Goethe nu e prin personalitatea lui reprezentativ pentru poporul german, ba putem chiar afirma că în măsura în care este personal scapă germanismului și se înscrie în umanitate. Este prea adevărat că Goethe poate fi socotit „exemplar“ pentru germani în sensul celălalt, teoretic, întrucît notele esențiale poporului căruiua îi aparține apar întărite la el: imaginație, curiozitate și aplecare spre studiu, tenacitate, cap speculativ, cult al naturii, patetism etc. Dar cu celelalte note care îi încheie personalitatea nu mai intră în sfera germanității. Aceste note rămîn ireductibile oricărei sinteze, fie cauzale, fie finale. Acesta e și farmecul personalității: de a fi un amestec de inteligibilitate și absurditate. Geniul e totdeauna o anomalie, niciodată „bedeutsam“, adesea foarte puțin etic, și o nație poate cel mult să fie mîndră că în sînul ei s-a ivit un astfel de fenomen complex.²⁵ Farmecul istoriei însăși constă într-un amestec de clar și obscur, de previzibil și epocal. Fără absurditate istoria e proverb, fără concepte istoria e coșmar.

Să încercăm acum a recapitula și a trage un profit din discuția problemei conceptelor în istorie. Este, indubitabil, fără sens să faci „istorie“, adică descripția mișcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemișcător. Postulativ, istoria e un absolut revelat, o abstracție concretă. A expune un material fără a voi să realizezi sau să insinuezi un sistem ar fi o trudă goală. Prepararea materialului informativ presupune deci ipotezele următoare: 1) empiricul demonstrează o finalitate, deci un substrat metafizic, providențial; 2) empiricul conține o semnificație umană, deci o valoare; 3) empiricul este revelarea fenomenală a unui raport universal. În oricare ipoteză istorisirea afirmă o esență. Și într-adevăr, logiceste, o istorie a purului eveniment e de do-

²⁵ Geniul reprezintă o anomalie față de media curentă a omenirii, în realitate este singurul „normal“, sugerînd adică ipoteza unei norme, unui canon. Oamenii ar trebui să fie inteligenți ca Platon, sensibili ca Baudelaire, investigatori ca Newton. Noi prezentăm o umanitate anormală sub nivelul prototipilor.

meniul inconceptibilului. Nu e posibilă istoria fără concepte. Specificitatea istoriei stă în chipul cum conceptul se desprinde din concret. El e ca un trandafir care se scutură îndată ce-l rupem, ca un contur în apa mării dispărînd înainte de a trage consecințele formale. Conceptul se divinează, nu rezistă formulat pe hîrtie. Gestul istoricului care proclamă descoperit o lege e brutal și stîngaci, fiindcă istoria e un fel de știință ocultă ale cărei mesagii abia afirmate de unele semne sînt infirmate de altele, o transcriere hieroglifică a universului. E cu neputință să renunți la concept, deoarece iraționalul concretului pur e monoton, e de asemeni fără tact să rezonezi, fiindcă universalul e tot atît de monoton și de altfel indemonstrabil în istorie, care e disciplina ce permite numai inducția, însă o inducție timidă, discretă. Istoria pendulează, trăgîndu-și de aci îndreptățirea, între factorul surpriză fenomenală și banalitatea conceptuală, amenințînd la tot pasul, din moment ce absolut teoretic nimic nu-i inedit în univers. Tactul istoricului stă în a fugi și de ineditul sistematic care ar fi haosul și de tipologia prezumțioasă care simplifică complexitățile și desființează istoria. Îndeobște omul are tendința de a generaliza și cronicile oferă un sentiment de naivitate prin formulările cu care văd orice fapt.

Mai greu este însă de a observa particularitățile. În științele naturale ne interesează factorul identic din două momente consecutive, pe cînd în istorie, dimpotrivă, tocmai diferențele (dar acestea nu pot exista logicește fără identități !). Astfel între Alexandru cel Mare și Napoleon caracterologia stabilește un raport de identitate sub conceptul om, în timp ce istoria se ocupă cu partea reductibilă a fiecăruia, deci cu personalitatea lor, cu resturile adică rămase din procesul abstractiv. Științele insistă asupra necesarului, istoria insistă asupra accidentalului și istoricul bun face tot ce-i stă în putință să obnubileze prin note accidentale noționalul. Dar fiindcă am zis că istoricul insistă asupra accidentalului, am afirmat implicit că el are în intimitate conștiința universalului. Istoricul e un filosof care se preface iluzionat, metodic, de particular, deși în fond el e un blazat. Cine amintește de nasul particular al Cleopatrei sufocă

în nuce judecata necesară că nasurile feminine perfecte înriuresc asupra politicului. Dar dacă e un bun istoric, afirmă legea tăcînd. Tăcerea logică este eleganța istoricului. Procedul e comun cu acela al prozatorului, cu o oarecare deosebire. Romancierul absoarbe uneori legea în ficțiune, istoricul, în cîmpul lui, se află în situația de a nu cunoaște legea, explicit, și de altfel el nu inventează situații. Grija lui e de a cruța pe cititor de facilitatea unei inteligibilități pripite către care acesta este predispus. Pentru acest motiv narează prin hiperbola faptelor adevărate, făcînd ca genericul să se recunoască cu o mare dificultate. Este imposibil totuși ca un istoric să nu aibă pe cale inductivă un anume „sens“ al lucrurilor. Nu poți expune materialul în vederea unui sistem dacă n-ai dinainte sistemul. Nu aduni faptele chimice înainte de a fi definit chimicul. Așadar istoricul trebuie să determine înții valoarea istorică a faptelor, într-un cuvînt coeficientul de fixitate sugerat de ele. Unde nu e sugestie a universului, nu este nici istorie. Mai pe scurt, istoria e un sistem patetic cu legi inefabile.

II

O problemă acută în istorie este aceea a obiectivității. Istoricii generali și îndeosebi cei literari sînt expuși unor vehemente învinuiri de a fi „subiectivi“. La noi o asemenea imputare ia proporțiile unei adevărate refracții la orice înțelegere filosofică a termenului „subiectiv“ și cei mai bine intenționați ocolesc disputa, persistînd în vechile clișee.²⁶

În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În știință ea ar însemna așteptarea ca un număr suficient de expe-

²⁶ De-abia acum semnez un gest de înțelegere a problemei, însă din partea unui intelectual cu bună pregătire filosofică și cultură literară, d. Jean Livescu (*Sensul și valoarea istoriei literare*, în „Ethos“, III, nr. 3—4, iulie-decembrie 1946).

riențe să îndreptățească inducția. În istorie, unde toți recunosc două momente : strângerea faptelor și interpretarea lor, obiectivitatea nu poate însemna decît plecare de la fapte autentice. Rigoriștii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neștiințifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea : obiectivitatea, admitînd că cercetătorul n-are intenții neonestе și pornește de la fapte autentice, este numai o chestiune de știință ori de neștiință ? Răspunsul este acesta : *În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens.* Orice interpretare istorică este în chip necesar „subiectivă“. Chestiunea din punct de vedere al teoriei cunoașterii este clară. Obiectul este corelativ subiectului și nu se poate gîndi decît prin mijlocirea lui. Lumea este reprezentarea mea. Propoziția e a lui Kant, care însă decide prin chiar această subiectivitate caracterul de necesitate al cunoașterii. Indiferent de Kant, trebuie să admitem drept postulat, ca să nu cădem în solipsism, un Eu transcendental, loc de întîlnire într-un consens comun al tuturor conștiințelor. Însă chiar acest postulat Eu transcendental nu-i decît o abstracție, pozitivă doar în măsura în care e un proces de gîndire al eului meu empiric, și se reduce la sentimentul (subiectiv) că afirm în numele umanității, deci obiectiv. Din subiectul nostru nu putem ieși. A cădea în scepticism din pricina asta e pueril și oricine, văzînd o pisică, zice : aceasta e o pisică ! și e sigur că cunoaște obiectiv. Lucrurile se schimbă puțin în istorie. Aci zicem : Napoleon a fost un strateg, emitem dar o judecată de valoare și criticii ne strigă : subiectivism ! Tot ce putem face e de a dovedi informativ că Napoleon a cîștigat multe războaie, că militarii de meserie admiră arta sa, că strigătul însuși „subiectivism“ reprezintă o manifestare a subiectului celui care protestează.

Luînd dar noțiunea de subiectivism în sens filosofic elevat, vom constata că mai toți gînditorii socotesc că în istorie partea subiectivă a subiectului e mai îngroșată decît partea obiectivă, și că tocmai în această deplasare a accentului stă și specificitatea istoriei. Vom da numai cîteva exemple.

Una dintre cele mai fine discuții ale acestei probleme aparține lui Georg Simmel²⁷, kantian. El se ridică împotriva „naivului realism istoric“ care consideră istoria ca o „Abklatsch der Wirklichkeit“, ca un clișeu fotografic. Pretenția de a nara faptul „așa cum a fost“, „wie es wirklich gewesen ist“, de a „reda“ lucrurile „wie sie wirklich waren“ este nefilosofică. Cuvântul de ordine al fidelității pare să vină de la Ranke, după care istoria „will bloss sagen, wie es eigentlich gewesen“. Simmel începe prin a face o constatare ce poate fi înțeleasă și în spirit kantian, dar și în marginile psihologiei : o percepție presupune o aperccepție, „eine Antizipation“, care să cristalizeze datele sensibile și să le transforme în obiect. Așadar factorul apriori joacă un rol funcțional hotărîtor în formarea imaginii lumii. Cu atît mai mult îl joacă în istorie, unde pornim de la momente eterogene spre a ne ridica la un tablou total. Numai printr-un apriori este posibilă istoria : „Sie ist ein Apriori, das Geschichte, erst möglich macht“. Simmel observă pe drept cuvînt că în istorie datele nu stau izolate ca în realitate, coordonabile numai în plan abstract prin silogisme. Ele formează un „Gesamtbild“, pentru care e nevoie de o „Synthesis der Phantasie“, de un proces de „Verdichtung“, de condensare. În scurt, adevărul istoric nu e o curată reproducere, ci o activitate spirituală, asemănătoare cu arta propriu-zisă nu numai prin stil ci și prin structură. Dacă trecem acum la întrebarea de există legi în istorie, Simmel răspunde negativ în ordinea științifică, dată fiind complexitatea faptelor istorice și imposibilitatea diferențierii lor. Dar admite „reflecția metafizică“, aplicînd mai departe apriorismul său, de la percepție la judecată. Luînd așa-zisele legi istorice în accepție categorială, ca niște anticipații ale cunoașterii istorice pozitive, dîndu-le rostul de simple orientatoare ale experienței, în felul ideilor rațiunii pure ale lui Kant, atunci putem accepta noțiunea „legilor“. Nu va putea fi vorba totuși de un sistem științific ci de o „metafizică a istoriei“. Aceasta constituie în istorie un unghi de vedere teoretic. Dar

²⁷ Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, mai sus citat.

Simmel îmbrățișează, natural, și teoria valorilor, cristalizarea teleologică a faptelor, care astfel capătă un „sens“, devenind o construcție a subiectivității noastre. Dacă în istorie vedem sau nu un progres, asta depinde de un ideal, a cărui valoare nu rezultă din seria faptelor ci din subiectul nostru însuși.

În legătură cu inevitabilul aspect axiologic al istoriei, Simmel produce niște expresii care, mai larg folosite de alții, au devenit foarte curențe. Una este „interesul“. Nu încape îndoială, interesul e o motiune calitativă, o atitudine, o părtinire. Savantul arată interes pentru o anume serie de fapte, dar sub durata sintezei științifice este indiferent. Simmel încearcă a motiva și obiectiv deșteptarea subiectului prin interes. Ne interesează, de pildă extremul și corelatul său, tipicul, dar adesea extremul, un monstru moral bunăoară, se sublimează pentru noi, introducându-se în tipul „demonicului“. În orice caz, a fi interesat vrea să zică a da „însemnătate“ lucrului, un accent subiectiv. Multe lucruri din sfera observației abstracte rămân pentru noi fără interes atît timp cît nu ni le reprezentăm ca „seiend“, „fiind“. Însemnătatea a ceea ce numim „actualitate“ vine tocmai din împrejurarea că sînt pentru noi „seiende Objekte“. Simmel exprimă prin „fiind“ ceea ce Dilthey va numi „trăit“. Trecutul mort capătă altă calificare readus la actualitate, provocînd din partea noastră o poziție interesată.

Nu poate fi cazul aci a expune pe larg filosofia lui Dilthey. Putem doar spune că W. Dilthey păstrează, ca foarte mulți gînditori germani, decoruri din gîndirea lui Kant, de fapt fiind mai aproape de Hegel și chiar de Schopenhauer. Dacă reface în teoria cunoașterii, în alt chip, transcendentalismul, nu mai admite în nici un mod speculația despre „die Jenseitigkeit“. Ca și Hegel va fi un ontolog, subliniind esența în universul concret în curgere istorică, și fiindcă totuși face din istorie deductiv o transcriere empirică a absolutismului, postulînd deci un „Jenseits“, va proceda ca Schopenhauer pornind din inima însăși a vieții, propunîndu-și „das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen“, de dincoace, dinspre „die Diesseitigkeit“. Traducînd cantemirește, putem zice că Dilthey

respinge „dincoloitatea“ și afirmă „dincoaceitatea“. Deosebirea față de filosofia transcendentală a lui Kant, în materie gnoseologică, este că în vreme ce Kant analizează în actul cunoașterii un subiect cunoscător pur cu cadre strict formale, Dilthey pune să contribuie în constituirea obiectului tot subiectul și teoretic și practic, adică viața în totalitatea ei. Lumea este nu numai reprezentarea mea, ci producția totdeodată a voinței mele. Schopenhauer însuși nu mai recunoaște nici un moment înaintea corelației subiect-obiect. Subiectul presupune obiectul, obiectul se dă numai în subiect. Așa și Dilthey va considera lumea ca un corelat, „das Selbst“, al Insului înțeles însă integral ca viață și prin urmare și ca istorie, deoarece omul este un eveniment istoric, o esență istorică. Experiența Insului și a obiectului se dă într-un act unic, indivizibil. Dacă după Kant spiritul contribuia la formația obiectului numai prin goale forme teoretice, după Dilthey el pătrunde acest obiect cu toată ființa sa, dându-i calitatea de viață și spirit. Procesul de invadare a obiectului prin spirit nu se mai poate chema „Verstand“, simplă facultate teoretică, ci „das Verstehen“. Spiritul devine obiectiv (formula e hegeliană) și noi ne cunoaștem pe noi înșine ca obiecte istorice, mai bine zis în valorile pe care le-am creat. Dilthey vede lumea prin cultură. Prin introducerea practicului în formarea imaginii lumii, corelația teoretică subiect-obiect nu mai e suficientă. Ființa noastră integrală și istorică ocupă o poziție față de obiecte, are față de ele o atitudine, o comportare. Deci în loc de Subiect și Obiect, Dilthey întrebuintează noțiunile „*Lege*“ și „*Gegenstand*“. De la Kant, Dilthey va împrumuta și noțiunea categoriilor, numai că acestea nu mai sînt ale cunoașterii simple ci ale vieții. Cele mai însemnate sînt : „*das Erleben*“ (trăirea), temporalitatea, semnificația, structura, valoarea. Numele lor însuși sugerează participarea întregului subiect vital, teoretic și practic, la construirea lumii. „*Das Erleben*“ este chipul caracteristic în care realitatea este pentru mine. Ne oprim puțin la „*Zeitlichkeit*“. Dilthey nu zice „*Zeit*“, după Kant,

fiindcă acesta e o formă goală, statică. Temporalitatea are dimpotrivă nuanță calitativă. Taiate în felurite puncte ale vieții, timpul diltheyan este, calitativ, mereu altul. Așa, spre exemplu e o eroare să socotim că Renașterea înseamnă pur și simplu descoperirea antichității ca realitate fixă istorică : „așa cum era ea“. Văzută dintr-o anume poziție de timp, de o lume cu un anume „Selbst“ vital, această antichitate renăscută devine o realitate nouă, o altă valoare. Într-un cuvânt, timpul nu poate fi niciodată restituit și evocările sînt trăiri originale. Dilthey va pune în circulație un cuvînt care a făcut carieră : Orizontul. Fiecare epocă își are orizontul ei închis din care vede unilateral universul, lumea este dar viața trăită în orizontul meu.²⁸

În domeniul istoriografiei literare, Dilthey a avut mare răsunset și opera lui Gundolf e în bună măsură diltheyană. Și Gundolf adoptă principiul retrăirii materiei, aducerea ei la prezentul viu, adică la orizontul autorului : „Methode ist Erlebnis, und keine Geschichte hat Wert, die nicht erlebt ist : in diesem Sinne handelt auch mein Buch nicht von vergangenen Dinge, sondern von gegenwärtigen“. Pe de altă parte exprimă punctul de vedere al lui Simmel cînd concepe tehnica biografică drept o alegere în baza unui concept anticipat, a unui apriori. În fond însă Simmel și Dilthey sînt pe aceeași poziție esențială, afirmînd că o operă istorică iese prin participarea practică și axiologică a subiectului.²⁹

Opinia lui Benedetto Croce este astăzi înrudită cu a actualiștilor diltheyeni. Dar la început nu era astfel. În *La*

²⁸ W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Leipzig, Berlin, B. G. Teubner ; Otto Friedrich Bollnow, *Dilthey Eine Einführung in seine Philosophie*. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1936.

²⁹ Werner Mahrholz, *op. cit.*, p. 99—113.

storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte, memoriu din 1893,³⁰ susținea niște lucruri foarte discutabile. Desigur, titlul e atrăgător. Croce introduce istoria sub conceptul general de artă nu pentru motive formale, ci pe temeiul esenței, combătînd pe Joh. Gust. Droysen, care în *Grundriss der Historik* repudia ornamentul literar și declara că istoria e o știință. Într-adevăr, istoria, zicem noi, e soră cu arta, pentru că își produce obiectul din momente incoerente printr-o sinteză a fanteziei. Însă Croce nu se gîdea la aspectul creator al istoriei ci la un lucru mult mai modest, din cîmpul preocupării logice: știința înțelege particularul prin mijlocirea universalului, istoria își reprezintă, ca și arta, particularul ca atare. Deosebirea între artă și istorie este doar aceasta că arta înfățișează posibilul, în vreme ce istoria narează „il realmente accaduto“, „redă“ faptul „așa cum este el“, vorba lui Ranke: „wie es eigentlich gewesen“. Dar cum putem noi ști, întrebăm, cum a fost un eveniment istoric, cînd prezența acestui eveniment e strîns legată de percepția subiectului narator? Bătălia de la Waterloo e o chestiune de redacție și știm bine că Fabrice del Dongo, eroul din *La chartreuse de Parme* de Stendhal, picat în toiul bătăliei, n-a văzut nimic care să aibă aerul de război clasic. Și nici vorbă că alți soldați mai simpli n-ar fi văzut cît el. Ca să scape de această obiecție, Croce făcea distincție între procesul istoric și faptele propriu-zise. Istoria, zicea el, împotriva lui Bernheim, nu este desfășurare, „Entwicklung“, ea narează doar faptele procesului. Iată o erezie. Vestirea orei 12 de către pendul e o succesiune de douăsprezece momente narabile numai ca atare. Dar și numai un moment, constituind ora 1, e un proces narabil, o sfîrșitură sonoră cu un debut și un final. Faptul „ora 12“ este o abstracție, rezultată din tăietura noțională pe care o practicăm în mijlocul devenirii, și afirmația lui Croce că poți „nara“ momentele scoase din mișcarea evolutivă e un nonsens.

³⁰ Benedetto Croce, *Primi saggi*. Seconda edizione. Bari, Laterza, 1927.

Mai tirziu Croce își schimbă părerea și devine „subiectivist“.³¹ Istoria nu mai povestește faptele așa cum sînt ele. Faptele în sine sînt indiferente și calitatea lor istorică rezultă din alegerea făcută de subiect : „Poichè un fatto è storico in quanto è pensato, e poichè nulla esiste fuori del pensiero, non puo avere senso alcuno la domanda : quali siano i fatti storici e quali i fatti non storici“. Obiectul istoriei este „il Valore“ și cînd facem de pildă istorie a picturii, trebuie să retrăim valorile picturale : „Come mai si potrebbe comporre una storia della pittura da chi non vedesse e godesse le opere delle quali si propone di dare criticamente la genesi ; o quale intelligibilità essa serberebbe per chi non avesse l'esperienza artistica presupposta dal narratore ?“ Asta nu înseamnă că în istorie punem calificări (bun, rău, progresiv, regresiv). Deci Croce primește punctul de vedere inițial al lui Rickert, raportarea la valori. Dar adoptă și teoria aducerii la orizontul propriu formulată de Dilthey, în chipul unui aparent paradox : „ogni vera storia è storia contemporanea“. Distincție esențială între istoria faptelor în curgere și cele trecute nu poate să fie cîtă vreme istoria e un rezultat al trăirii datelor, un proces de reactualizare : „.....anche questa storia già formata, che si dice o si vorrebbe dire «storia non contemporanea» o «passata» se è davvero storia, se cioè

³¹ Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*. Terza edizione accresciuta. Bari, Laterza, 1927.

„...la vera differenza e questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Perci la poesia e qualche cosa di piu filosofico e di piu elevato della storia ; la poesia tende piuttosto rappresentare l'universale, la storia particolare.“

Aristotele. *Poetica*, Traduzione, note e introduzione di M. Valgimigli. Bari, G. Laterza, 1916, p. 32 (IX).

Les quatre poétiques... par M. L'Abbé Batteux, I, p. 66—67. A Paris Chez Saillant et Nyon, 1771.

„Le récit est un exposé exact et fidèle d'un événement ; c'est-à-dire un exposé qui rend tout l'événement et qui le rend comme il est. Car s'il rend plus ou moins il n'est point exact ; et s'il rend autrement il n'est point fidèle. Celui qui raconte ce qu'il a vu le raconte comme il l'a vu, et quelque fois comme il n'est pas : alors le Récit est fidèle sans être exact.“

L'Abbé Batteux, *Principes de la littérature*, V-e ed., Tome IV. A Paris, Saillant et Nyon, Veuve Desaint, 1774, p. 293.

ha un senso e non suona come discorso a vuoto, è contemporanea, e non differisce punto dall'altra". Acum Croce consimte și el, ca și Rickert, că nu se poate înălțura din istorie cunoașterea unui universal, dar că acest universal are „forma particulară”. Și cum, de data aceasta, istoria e gândire, ieșită va să zică din cerebralizarea documentelor, Croce identifică istoria nu cu arta, ci cu filosofia.

E clar că filosoful napoletan se arată fluctuant, intimidat de mișcarea gândirii germane, și de o analiză, cu tot aspectul corect didactic, șovăitoare. Poziția sa de altfel e o variantă a aceleia a adversarului său G. Gentile³². Idealismul actual al sofisticului și arguțiosului Gentile e o reeditare a subiectivismului lui Fichte, cu unele elemente din Hegel și mai ales din Bergson, oricât ar fi combătuți acești doi gânditori. Fichte³³ găsea cu totul superfluu, în urma criticismului kantian, de a mai admite un misterios lucru în sine absolut obiectiv și se refugia în unicul dat real care e subiectul, ceea ce nu înseamnă însă că afirma caracterul de iluzie al lumii. Subiectul concret nu era pentru el decât un punct de interferență cu universul ca proiecție a Eului transcendental. Interesant la Fichte este faptul că el, dezvoltând pe Kant, face din obiect un efect al activității practice a spiritului iar nu al unui moment teoretic. Universul e un act liber, „das Ichheit”, și cunoașterea e indisolubilă de faptă, sau, vorbind în termeni curenți, de sentimentul coparticipării. Același lucru îl susține Gentile: „Chi dice soggetto dice insieme oggetto”. Un obiect irelativ la un subiect e un nonsens. Subiectul se constituie subiect al unui obiect, care însă nu e un moment teoretic ci actul pur al experienței, gândirea devenită concretă. Dar și vorba gândire, „pensiero”, e prea substantivală și are aerul unui dat ab-

³² Giovanni Gentile, *Teoria generale dello spirito come atto puro*, Quinta edizione riveduta. Firenze, G. C. Sansoni, 1928.

³³ Johann Gottlieb Fichte, *Darstellung der Wissenschaftslehre aus dem Jahre 1801*. Neu herausgegeben von Fritz Medicus, Zweite Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1922; același, *Die Wissenschaftslehre vorgegetragen im Jahre 1804*. Neu herausgegeben von Fritz Medicus. Leipzig, F. Meiner, 1922.

stract, în vreme ce gândirea care își reprezintă obiectul e un verb : „pensare“. Descartes însuși a zis : „cogito ergo sum“. Gentile împrumută de la Hegel noțiunile de dialectică și istorie, criticînd la Platon și Hegel însăși dialectica de concepte abstracte. Numele, regulile, legile, falsele concepte universale, toate bestiile negre ale nominalismului — zice Gentile în spiritul lui Bergson — sînt în realitate himere inexistente ale gândirii abstracte, limitare prin multiplicitate a spiritului, care e unul și activ. Interpretînd noțiunile de timp și spațiu în sens actual, Gentile nu recunoaște ca moment viu, concret, decît un prezent etern, într-un punct infinit, ceea ce vrea să zică cum că viața e o actualitate continuă și că trecutul însuși nu devine o realitate, încetînd de a fi abstracție decît dacă e recunoscut de către subiect ca obiect actual. Tendința pedagogică a sistemului gentilian este reactualizarea abstracțiilor inerte, coparticiparea subiectului la crearea obiectului, spiritualizarea universului care ar deveni tot mai mult o producție a libertății noastre. Bineînțeles, ca și Fichte, Gentile admite un eu transcendental, superior tuturor subiectelor particulare. E ușor de ghicit care va fi poziția lui Gentile față de istorie. Dacă un obiect nu devine viață decît prin actualizare în subiect, alteritatea faptelor istorice apare statică, abstractă și moartă atît timp cît eul nu o produce etern în sine însuși, prefăcînd-o în prezent concret. Trecutul nu constituie istoria adevărată decît convertit în actual. Actualizarea gentiliană este foarte proximă, desigur, cu diltheyanul „Erleben“.

Nimic original nu aduce, în fond, Johannes Thyssen, care se străduiește să acopere cu termeni noi și subtilități obsesii diltheyne, înjghebind o critică împotriva lui Rickert.³⁴ Acesta susținuse că faptul istoric este „einmalig“, adică individual. Thyssen respinge „osingurădatitatea“ lui Rickert, sub cuvînt că reprezintă o „Inhaltseinmaligkeit“, întemeiată pe ideea unui cuprins deosebit, într-un timp formal, fără calitate. Însă nu e adevărat, adăugă, că unele cuprinsuri sînt unicate și nu se pot repeta. Depresiuni economice ca aceea după războiul de 30 de ani au

³⁴ Dr. Johannes Thyssen, *Die Einmaligkeit der Geschichte. Eine geschichtslogische Untersuchung*. Bonn, Fr. Cohen, 1924.

mai fost și după alte războaie și originalitatea turburării economice de după războiul de 30 de ani este că a fost atunci și nu altă dată, împrumutînd din această așezare o calitate. Thyssen propune deci o „Zeiteinmaligkeit“, care nu este însă decît „poziția“ subiectului vital a lui Dilthey față de obiect, ireversibilitatea fenomenelor temporale, prin faptul schimbării continui a orizontului și retrăirii trecutului în alte dimensiuni. Și Thyssen va vorbi despre mărirea fenomenelor istorice („Erweiterung“) prin alunecarea lor regresivă, fără ca să se fi schimbat ceva în conținutul lor. Contemporanii creștinismului au notat aceleași știute evenimente, dar nu și-au dat seama de mărirea lor, care e doar un produs al schimbării perspectivei. Interesul faptului istoric decurge de acolo că istoricul prin selecția lui izbutește a pune evenimentul îndepărtat în raza prezentului, făcînd din el un „für alle Vorhandenes“. Prin urmare alegerea faptelor trecute nu se face cu abstragere de prezent ci de la nivelul prezentului, trecutul fiind un trecut al acestui prezent, un „die zu dieser Gegenwart gehörige Vergangenheit“. Nuanța teoriei lui Thyssen ne ajută să înțelegem o problemă de metodologie istorică și istorico-literară. Nu se va putea spune nicicînd că o materie a fost epuizată. Fenomenul Eminescu este azi unul și miine altul, prin schimbarea perspectivei. Prin apariția altor poeți comprehensiunea noastră se modifică și formularea judecăților are înaintea mereu alt material. Cu fiecare zi nouă e posibilă principal o carte nouă și o temă aparent închisă stă mereu deschisă.

Erich Rothacker³⁵, citat des în ultimii ani, combină ideile de pretutindeni, din Dilthey, Rickert, Spengler, făcînd o filozofie a istoriei complicată. Întîi va admite și el că istoria este „einmalig“, ca atare imposibil de conceptualizat. Ca să-și creeze totuși o punte spre universal, desprinde din faptul particular, inexplicabil cauzal, niște forme întipărite care se propagă printr-un proces de „migrație“ sau de „expansiune“, asemeni inelelor de apă în jurul locului unde s-a aruncat o piatră. În locul cauzalității teoretice pune un raport practic, de sursă dilthe-

³⁵ Erich Rothacker, *Geschichtsphilosophie*. München u. Berlin. R. Oldenbourg, 1934. (Handbuch der Philosophie.)

yană : răspunsul la situații. Într-o anume „Lage“ sau „Situation“ omul are un anume „Antwort“, o anume „comportare“, „Verhalten“ (termenul e behaviorist), conștind însă nu într-o acțiune directă ci într-una simbolică. Acest răspuns figurat, caligrafic, este stilul de viață. Istoria de fapt are a studia ținutele spirituale din anumite poziții ale oamenilor, altfel spus, culturile. Cînd vine vorba de „lume“, care se vede de la „orizontul“ fiecărei culturi, atunci vom constata că fiecare își „alege“, după „interesul“ său, o „Umwelt“. În lumea rîmei nu sînt decît lucruri pentru rîme. Piatra pe care se cațără cărăbușul devine implicit drumul cărăbușului. Chinezii au descoperit praful de pușcă, nu l-au folosit însă la împușcat, ci pentru fabricarea artificilor, interesul lor de la orizontul culturii respective fiind pentru o astfel de lume.

Rothacker atinge o chestiune ce merită atenția noastră. Întrucît răspunsul omului la viață este simbolic și stilistic, trebuie să considerăm miturile primitive, simbolurile fundamentale drept chipuri în care sufletul unei culturi se exprimă (aci Rothacker bate în apele lui Spengler). Sociologiceste, se ascunde aci un adevăr. Un mit, chiar o legendă nu pot fi niște simple fabricate, și de am presupune fabricarea unora, gestul de a fabrica rămîne însuși semnificativ. Deci punerea în gardă a lui Langlois și Seignobos împotriva legendelor sub motiv că prea adesea sînt eronate nu-i filosofică : „Il faut se resigner à traiter la légende comme le produit de l'imagination d'un peuple ; on peut y chercher les conceptions du peuple, non les faits extérieurs auxquels il a assisté. Ainsi la règle doit être de rejeter toute affirmation d'origine légendaire...“³⁶ Putem respinge veracitatea faptului, însă legenda însăși poate fi un indiciu excelent asupra valorii lui istorice. Istoria lui Napoleon e de fapt legenda lui Napoleon. Chiar cînd avem de-a face cu o falsificație, trebuie să ne întrebăm din ce motive s-a născut. „Concepția poporului“ este istoria însăși.

Nu este superfluu a pomeni și de eseistul spaniol José Ortega y Gasset, care pune în circulație idei diltheyene,

³⁶ Ch. V. Langlois et Ch. Seignobos, *Introduction aux études historiques*, 2-e ed. Paris, Hachette, 1899, p. 155.

gentiliene, fiind foarte la zi³⁷. Acesta mărturisește izolarea eului și lipsa de sens a unui altruism fără egoism. Va constata cu alte vorbe că eul nostru e un fenomen particular viu, nu o abstracție. Comunicarea între euri nu se face printr-un raport abstract ci prin aducerea celorlalte euri la orizontul nostru, ceea ce este egal cu a spune : prin retrăirea, prin comprehensiunea lor : „Esta es la perspectiva basica de la vida... Cada una de estas ajenas vitas tendrá inexorablemente su perspectiva ; es decir, que el prójimo se sentirá, a su vez, centro de otro horizonte.“ Orice este afară de noi, reprezentînd o alteritate care n-a fost retrăită prin centrul perspectivei noastre, rămîne o goală abstracție, și așa, se subînțelege, este faptul istoric ca simplul document. Orice obiect devine viață numai din momentul în care se actualizează în timp și spațiu prin mine : „No hay vida en abstracto. Vivir es haber, caído prisionero de un contorno inexorable. Se vive aquí y ahora. La vida es, en este sentido, absoluta actualidad.“ Nu există cunoaștere absolută sub speța eternității : „todo conocimiento lo es desde un punto de vista determinado“. Luînd ca pretext teoria lui Einstein, Ortega y Gasset distinge între relativismul lui Galileu și Newton, care e un absolutism, și relativismul lui Einstein, care e un perspectivism. Relativismul celor dintîi se numea astfel doar fiindcă presupunea insuficiența cunoașterii noastre relaționale față de un presupus adevăr absolut. Dimpotrivă, Einstein neagă adevărul transcendental. Orice poziție este valabilă din perspectiva în care privim lumea, fiind absolută în sine fără relație la vreun alt absolut. Ortega y Gasset transportă asupra filosofiei acest principiu. Neexistînd un unic adevăr absolut, nu interesează filosofia ca introducere în acel adevăr ci perspectiva filosofului. Atunci viața lui Kant e mai semnificativă decît *Critica rațiunii pure* și autorul arată interes pentru om. „Esta manera de tratar una filosofía no hablando de ella misma, sino de su articulación con el hombre que la pro-

³⁷ Obras de José Ortega y Gasset, I—II tercera edición, corregida y aumentada. Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

dujo, no es un capricho ni una curiosidad complementaria. Yo creo que en ella consiste la verdadera substancia de una historia de la filosofía." Cam la fel a procedat Gundolf, pe cale inversă, nescriind o biografie despre Goethe, ci o carte intitulată simplu *Goethe*, în care se vorbește despre om și operă ca despre un fenomen unic, inanalizabil. Putem trage cu privire la istorie unele concluzii din concepția eseistului spaniol. Din moment ce tot ceea ce există pentru noi este actualizare la orizontul nostru și toate perspectivele sînt absolute în sine, atunci firește toate viziunile istorice sînt egal de probabile³⁸.

Recapitulînd, este limpede că o încercare acum, din vanitate, a da o soluție cu totul nouă problemei nu-i serioasă. Nici unul din teoreticienii analizați nu spun ceva absolut nou față de ceilalți și cînd unul se încapățînează a fi original, inventează expresii inedite. Nu poți crea o altă lume decît pe calea simțurilor obișnuite. Recapitularea arată totuși înscrierea problemei și marginile ei. Astfel sîntem toți de acord că faptul istoric e complicat și că e greu de extras din el universalul, dar totodată că a înlătura postulatul universalului înseamnă a distruge rațiunea însăși de a reține faptele. Deci istoria e o disciplină în care legile n-ajung la formulare și se insinuează discret. Se înlătură cu desvîrșire pentru o minte analitică pretenția că istoria „redă” faptul „așa cum este el”, adică cum a fost. Istoria este, în înțeles filosofic, „subiectivă”, întrucît obiectul ei se constituie ca atare numai după ce

³⁸ În autorii pe care i-am cercetat se găsesc toate ideile utile discuției și formulării poziției noastre. Bibliografia e nesfîrșită și amintesc doar cîteva opere cuprinzînd astfel de idei: W. Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, 1894; E. Spranger, *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*, 1905; Sergius Hessen, *Individuelle Kausalität, Studien zum transzendentalen Empirismus*, 1909; Boudreau, *L'histoire et les historiens*, 1888; P. Lacombe, *De l'histoire considérée comme science*, 1894; Ed. Meyer, *Zur Theorie und Methodik der Geschichte*, 1902.

subiectul s-a infiltrat în el și l-a declarat obiect³⁹. Faptul istoric nu se impune cu necesitate, ci printr-un act de libertate a spiritului nostru. Dacă vrem, putem contesta unor elemente calitatea de fapte istorice.

Care este mijlocul de a constitui un obiect istoric, de a sugera prin el universalul, eliminînd brutalitatea formelor legale? Teoreticienii vorbesc de valoare, actualizare, aducere la orizontul propriu, condensare („Verdichtung“) prin sinteză fantastică, de conceptualizare teleologică, de intervenția unui apriori etc. Ca efect al unor observări, toate aceste expresii sînt excelente, dar încă neîndestulătoare a demonstra gestul însuși al istoricului. Ideea de artă, nu prin raport la detaliu stilistic, ci la esență, rămîne mereu valabilă, cu excluderea prejudecății croceene că istoria împreună cu arta sînt expoziții ale particularului. Nici să nu zicem artă, ci artificiu. Obiectul istoric răsare printr-un artificiu și nu există înaintea acestui proces. Iată cîteva imagini. Un șir de soldați înghețați se tîrăsc prin zăpadă în Rusia. În fruntea lor cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Un soldat zace vinăt lîngă roata unui cheson. Niște corbi filfii deasupra unui cal cu coșul pieptului spart. Aceste detalii sînt în sine fără sens și nu capătă o semnificație decît în momentul în care începem să narăm, legîndu-le printr-un fir epic, și făcînd din ele un eveniment, deci o mișcare. Filmul făcut din fotografii statice trebuie pus în aparatul de proiecție. Atunci vom zice așa: „Cînd Napoleon și-a dat seama că pierduse campania ordonă retragera, care fu mai grozavă decît operația militară însăși. Pe un ger cumplit, lipsită de hrană, îmbrăcăminte și vehi-

³⁹ În direcția aceasta merge și gîndirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere“ este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents; par là même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien pour opérer un choix entre faits qui lui sont connus doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe ni son point d'appui dans l'histoire elle même.“ Poziția lui Massis e aceea a lui Rickert din ultima fază cu aspecte din Troeltsch, care pune mai presus de orice valorile religioase.

cule, armata se scurse pe jos. Caii cădeau înfometati și corbii îi sfîșiau aproape pe loc". Ce face aici istoricul? Leagă elementele printr-un nex dramatic, virîndu-le într-un scenariu epic posibil (drama și epica nu se deosebesc decît superficial), creînd astfel un „eveniment“, „fapt istoric“ (în cazul de mai sus, „Campania din Rusia din 1812“), făcînd ca un moment să „depîndă“ de altele⁴⁰. Dacă vrem putem să numim asta cauzalitate, dar vorba e o imagine, pentru că de fapt avem de-a face cu o simplă contingentă, care ce-i drept ne dă ocazia, de aci încolo, să avem sentimentul discret că se petrece ceva universal uman. Prelucrarea epică a elementelor nu se oprește aci. Istoricul introduce evenimentul într-un alt scenariu epic mai larg, pe acela în altul și așa mai departe. Campania din Rusia e un „act“ sau un „cînt“ al epocii napoleoniene, aceasta e o etapă a istoriei Franței etc. Cu cît aspectul textil al narației e mai complex, cu atît opera e mai organică. Nu talent literar propriu-zis se cere istoricului și nici măcar înlăturarea abstracțiilor. De obicei scenariul folosește epic foarte multe noțiuni cu care se ajută ca de niște ite spre a realiza împletitura. Totul este ca materiile inerte să se miște. Cronicarii au un stil savuros, sînt foarte puțin istorici, din cauză că elementele

⁴⁰ Am făcut altă dată o analogie care azi mi se pare de prios cu așa-zisa Gestaltpsychologie, psihologia formală (reprezentanți mai de seamă: Wertheimer, Köhler, Koffka, Lewin). Noțiunea fundamentală a acestei direcții este aceea de structură, organizație, formă. Vechiului asociaționism atomist care vedea în orice percepție o sumă de senzații, gestaltismul îi opune concepția percepției ca fenomen originar. Fiecare percepție are o structură proprie, care nu este suma părților ci mai mult decît o adițiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomerarea de senzații, cu ea începîndu-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură prin care organizăm. Sînt mulți aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicînd această observație gestaltistă în cîmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele ca să devină fenomen istoric au nevoie să fie văzute structural, să capete de la noi un sens. Orientări generale despre gestaltism precum și bibliografie, în August Messer, *Psychologie*, Fünfte völlig ungearbeitete Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1934; Paul Guillaume, *La Psychologie de la Forme*. Paris, Flammarion, 1937.

sînt legate într-o mişcare epică naivă, lăsate aproape în izolare : „După moartea lui Alexandru-Vodă cel Bun au stăut la domnie fiul său cel mare, Iliaş-Vodă, carele au primit şi pe fratele său Ştefan-Vodă la domnie, şi legînd prietescug cu leşii le-au întors Pocuţia cu toate tîrguşoarele, şi le-au iertat şi banii“ etc. Cu totul altfel, deşi mai puţin pitoresc, narează Machiavel şi Guicciardini. Scenariul e vast şi savant, cu corespondenţe nenumărate. Aşadar, cine nu ştie să nareze nu-i istoric.

Trebuie, spre a înlătura o confuzie, să distingem între „faptele“ şi „documentele“ istorice. Croce numea fapte documentele, care în sine nu sînt narabile. O inscripţie, un manifest, o scrisoare, o dată statistică sînt documente, piese moarte ce trebuiesc înviate epic. Contrariu opiniei curente, documentele de la care pornim sînt nişte abstracţii, pentru că ele intră sub regimul universalităţii. Lipsa de pîine, condamnările la moarte, exaltarea populară sînt fenomene caracteristice în orice revoluţie. Numai Revoluţia Franceză e un particular în urma unei sinteze epice. „Faptul“ e dar scenariul, numai acesta poate fi povestit ca simulacru de viaţă, el e începutul istoriei. Deosebirea între faptele naturale prezidate clar de legi şi cele istorice este că pentru aceleaşi documente istorice sînt posibile mai multe scenarii. Cînd găsim nişte fosile, reconstituim animalul într-un singur mod indicat de figura speciei. Sub regimul geometriei, dacă găsim un colţ de cub, putem prezuma un cub, un paralelipiped ori o piramidă şi dacă avem indicii mai multe indicăm cu siguranţă corpul. Dar în istorie, dacă găsim o jumătate de cub, ne putem aştepta ca restul să fie o emisferă, sau o figură cu totul neprevăzută. În titluirea unor scenarii stau înaintea noastră mai multe „posibile“, toate verosimile. Noţiunea verosimilităţii e tot atît de legitimă în istorie ca şi în artă. Observarea veche a lui Croce că în istorie faptele sînt înfăţişate „aşa cum au fost“ n-are nici o bază filosofică fiindcă am văzut că n-avem înainte decît documente, iar ceea ce a fost „este“ de fapt prin sistemul epic. Singura condiţie proprie istoriei este autenticitatea documentelor, pe care nu trebuie să punem prea mare temei, deoarece ne cad

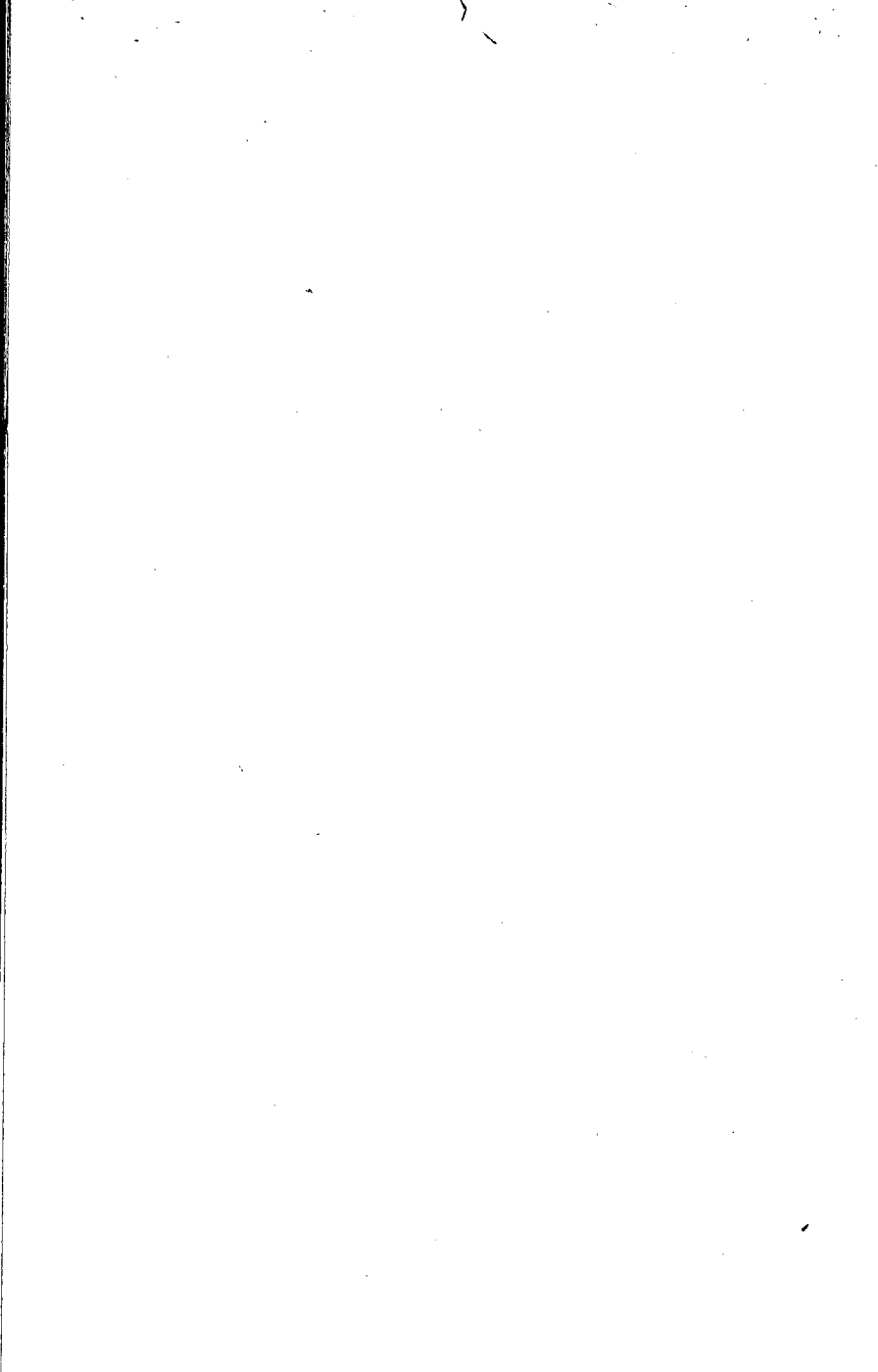
mai puțin sub ochi documente, cît construcții epice pe baza lor. Într-adevăr, corespondența, cronicile nu sînt pure documente ci scenarii. Proclamația afișată care vorbește de „mărețele vremuri pe care le trăim“ a și ticluit o epopee pe baza momentelor, impunînd-o conștiinței contemporane. Autorii de documente sînt cele mai adesea creatori de scenarii în care cred și cu care interpretează elementele istorice. Istoricul are a se sluji pentru scenariul său de scenariile altora. El „inventează“ pe temeiul documentelor autentice și mai ales pe temeiul documentelor incluse în viziunea conștient sau inconștient epică a altora. Nimic nu este deci cu necesitate adevărat în istorie ci numai posibil și e o copilărie să încerci ca prin critică să desprinzi „adevărul“. Poți într-adevăr desfăce documente autentice dintr-o construcție veche, din dezbaterile parlamentare de pildă, unde sînt orientate după un plan scenic care nu te satisface și să le folosești din nou după scenariul tău, care nu e mai obiectiv prin aceasta. Istoricul care, aflînd că se bizuise pe o știre falsă, nu mai voia să-și schimbe pagina verosimilă și așa, avea cap filosofic. Am putea să ne închipuim o istorie ridicată pe documente în totul falsificate care să fie totuși posibilă și credibilă. Îndeobște, autenticitatea documentelor permite o sinteză epică mai aproape de logica naturii, în vreme ce invenția totală a romancierului e hazardată. Un istoric greșește și cînd umple prea mult golurile cu ipoteze, fiindcă nu lasă pe cititori să mediteze înșiși și să colaboreze și ei cu scenariul lor. Epica istoricului se cuvine să fie seacă, limitată la coliziunea documentelor în fapte istorice. Literarizarea istoriei are dezavantajul de a provoca perimarea operelor prea patetice, ale căror scenarii ni se par abuzive. Cu toate acestea, rămîne hotărît că istoria există numai prin istorici.

Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deși nu poate fi compusă decît de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale). Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sînt mai puțin importanți scriitorii în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor. Astfel propunerea cuiwa

de a se întocmi o istorie literară, cu școli, texte, inventate pe de-a-ntregul, nu-i fără filosofie. O istorie literară are un început și un sfârșit și de aceea un istoric nu poate continua pe altul, precum Virgil nu a continuat pe Homer. Fiecare scrie o istorie de la nivelul din care vede nexul epic. Colaborarea contemporană sau succesoră e cu neputință. O istorie a literaturii e o adevărată „comedie umană“ luînd ca pretext scriitorii și se întîmplă uneori, în literaturile noi, că nu poți să scrii, pentru că n-ai suficiente acte, cu intrări și ieșiri (școli, curente, generații), nici o galerie suficient de complexă de eroi...

În încheiere putem formula concepția noastră istoriografică astfel: Istoria este o știință cu legi inefabile și o sinteză epică.

ADDENDA



III

Două dintre cele mai cultivate metode în critica așazisă științifică sînt *critica izvoarelor* și *critica genetică*. Critica izvoarelor este o varietate a criticii de apropiere, de analogie. Între două opere literare se observă asemănări. De pildă, *Mureșan* al lui Eminescu seamănă pînă la un punct cu *Faust* al lui Goethe, *Scrisoarea pierdută* de Caragiale seamănă în unele privințe cu *Revizorul* de Gogol. Ce spune aceasta? După unii, foarte multe lucruri privind judecata însăși de valoare asupra operelor. Dar nu vom pune acum în chestiune legitimitatea apropiierilor, pe care oricine de altfel le face în chip aproape spontan, dovadă că e în spiritul nostru de a găsi între obiecte asemănări și a simți satisfacție cînd le descoperim. Critica izvoarelor are un program mai strict și mai științific. Ea se bazează pe presupunerea că de vreme ce orice fenomen are un antecedent, adică o cauză, și opera literară este determinată. O poezie nu se naște din nimic, ea are izvoare. Rostul criticii nu este, zic lansoniienii, să dea judecăți de valoare, ci să explice, să arate „le comment et le pourquoi“. Înțelegi ce este apa cînd prin analiză afli că este o combinație de oxigen și hidrogen în anume proporții. Înțelegem ce este o operă literară cînd descoperim din ce elemente este alcătuită, adică din ce provine, determinîndu-i antecedentele, ca-

uza. Bunul-simț, chiar fără ajutorul esteticii, ar răspunde că formal cauza operei nu poate fi decît talentul scriitorului, iar din punct de vedere conținutistic, cauza trebuie să fie cuprinsul însuși al sufletului autorului, adică experiența lui, biografia lui. Încît analizînd esteticeste opera literară, prin chiar aceasta, peste judecata de valoare, descriem conținutul psihic primordial, cauza istorică a operei. Istoricii științifici nu văd însă lucrurile așa. Pentru ei opera e un fenomen care trebuie studiat obiectiv, științific și căreia trebuie neapărat să i se găsească lanțul causal.

Pozițiunea izvoariștilor este, putem s-o spunem de la început, principal eronată, în contradicție cu estetica operei literare, dar observațiile lor, întrucît privim literatura ca un simplu act psihologic ori eveniment social, nu sînt lipsite de interes. Oricine dintre noi a făcut pe marginea unei opere constatări izvoriste, afirmînd că un lucru seamănă cu altul și-l presupune ca moment antecedent. Prin izvor se înțelege așadar nu un simplu element asemănător, ci un element care se presupune a avea o legătură directă cu opera studiată, a fi cauza ei în total ori în parte. Critica izvoarelor este așadar o critică de filiațiune.

Să vedem de cîte feluri pot fi izvoarele, simplificînd pe cît cu putință clasificările specialiștilor. Gustave Rudler, în *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, distinge, de altfel în concordanță cu alții, după natura antecedentelor :

1) *Izvoarele vii*, elementele din experiența scriitorului, adică pasiuni, credințe, impresii de natură etc.

2) *Izvoarele cărturărești*.

Este învedereat că, istoricește vorbind, experiența scriitorului este o cauză a operei lui. Prin urmare, dacă este legitimă curiozitatea în general, e legitim să găsim element biografic în opera de artă. Iată de pildă o poezie de Goga, intitulată *Casa noastră* :

Trei pruni frățini, ce stau să moară,
Își tremur' creasta lor bolnavă,
Un vînt le-a spînzurat de vîrfuri
Un pumn de fire de otavă.

Cucuta crește prin ogradă
Și polomida-i leagă snopii...
Ce s-a ales din casa asta.
Vecine Neculai al popii ?...

Înfipt în meșter-grindă, iată-l
Răvașul turmelor de oi ;
Șiragul lui de creștături
Se uit-atît de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvîntată,
În pragul zilelor demult
Parcă te văd pe tine, tată.
Și pare-aud pocnet de bici
Și glas stăruitor de slugă.
Răsare mama-n colțul șurii,
Așează-ncet merindea-n glugă...
Înduioșată mă sărută
Pe părul meu bălan, pe gură :
„Zi Tatăl nostru seara, dragă,
Și să te porți la-nvățătură !“

Toată poezia lui Goga vorbește afară de asta de popi, de dascăli. În *De-o să mor*, care e un fel de *Mai am un singur dor*, strofa ultimă sună așa (am și făcut prin asta o filiație) :

Voi să-i dați lui popa Naie
Liturghii o lună-ntreagă,
Că-i sărac și popa Naie
Și n-are bucate, dragă.

Cine cunoaște Rășinarii, casa bătrînei doamne Goga din ulița Popilor, împrejurarea că tatăl lui Goga era preot și că pe ulița amintită locuiau îndeosebi fețele bisericesti își explică, material, poezia lui Goga. Însă atmosfera țărănească este așa de evidentă, încît ne întrebăm dacă am aflat mare lucru descoperind „izvorul“. Cînd dăm de astfel de momente biografice, folosul e mai mare pentru biograf decît pentru estetik. Căci, prin biografie nu putem demonstra valoarea unei opere, dar prin operă putem adesea clarifica unele puncte de biografie.

Uneori izvorul biografic este mai ascuns. Cîți, încă și acum, bănuiesc vreun element istoric în aceste versuri:

Au de *patrie*, *virtute* nu vorbește liberalul
De ai crede că viața-i e curată ca cristalul ?
Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafenele,
Ce își rîde de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget :
Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri,
La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri ;
Toți pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesență de mizerii de la creștet pînă-n talpă.
Și deasupra tuturor, oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucății ochi de broască...

Ei bine, omul cocoșat și împăroșat este Pantazi Ghica, fratele lui Ion Ghica și autor și el. Ochii de broască aparțin lui C.A. Rosetti.

Fără îndoială că o pasiune erotică a insipirat aceste celebre versuri :

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut ;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut.

Trecînd la izvoarele cărturărești, vom observa că prin ele se înțeleg orice impulsioni din cîmpul culturii. Primul izvor livresc al operei este cultura însăși a scriitorului. Bunăoară, cine a citit poeziile lui Ion Barbu n-a putut să nu rămînă surprins de imaginile scoase din cîmpul matematicilor. Vignetele sînt figuri geometrice. Se vorbește mereu de zenit nadir, pătrat, oval, vertical, curbură, prismă, conuri, de numere în genere. O strofă sună așa :

Fie să-mi clipească vecinice abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,
Șapte semne, puse ciclic : El Gahel.

Urmează apoi figura geometrică respectivă. Dacă știm că Ion Barbu, pe adevăratul nume Dan Barbilian, este profesor de matematici la Facultatea de științe din București, lucrurile se lămuresc. Izvorul aici, dacă e vorba să aplicăm metoda izvoristă, trebuie să explice mai mult, să intre în chiar structura creațiunii. Și într-adevăr, spiritul matematic este prezent în concepția despre poezie a poetului. Matematicile se deosebesc prin aceasta de celelalte științe, că, deși pornesc de la un fel de experiență, n-au nici un contact cu percepția universului sensibil. Matematicile nu observă natura obiectivă, ci natura spiritului nostru în latura lui pur formală. Mai bine zis, ele lucrează cu noțiunile cele mai sărace în conținut, adică cele mai abstracte, întrucît unica notă pe care o dau obiectelor e aceea de a reprezenta unități.

Dar această unitate nu e o realitate, ci mai degrabă o formă a gândirii noastre. Matematicile sînt o știință curat deductivă, și fiindcă emit propozițiuni despre forma cea mai generală a universului, fără nici un reziduu senzațional, avem oarecum impresia că ele se ocupă cu esența însăși a lucrurilor, deși această esență nu e decît un raport foarte general. Pitagoricienii au și fost ispitiți să facă din număr nu o relațiune, ci un lucru în sine, cauză nu formă a universului sensibil. Este interesant că și Paul Valéry, fără să fie un specialist ca Ion Barbu, a arătat preocupări pentru matematici. În chipul acesta se poate explica poezia lor, care e o sforțare de a introduce intelectul nostru în ceea ce este mai esențial, mai îndepărtat de simțuri. Barbu mărturisește acest punct de vedere. El vorbește de „vibrarea și incandescența modului interior“, respingînd „primitiva preocupare de culoare“, de „geometria calitativă“, de „întrebările cunoașterii“ și „înțelegerea muzicală a lumii“. Noțiunea de muzicalitate este luată aci în sensul matematic, întrucît dintre toate artele muzica și arhitectura au structura cea mai abstractă și mai supusă calculului. În sfîrșit, el definește poezia așa : „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se așează sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii : genul hibrid,

roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate*, poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru“.

Însă știința cea mai purificată de experiență, care oglindește numai figura, adică forma spiritului nostru, este matematica. Deci poezia este văzută ca un fel de corelat liric al cunoașterii celei mai abstracte.

În afară de cultură, sînt desigur izvoare cărturărești speciale, parțiale. De pildă, scriitorul poate să împrumute din altă operă *ideea*, să se inspire cu alte cuvinte. Operele cu material istoric, romanele istorice, dramele istorice sînt desigur inspirate din istorie. Urmează să determinăm de unde anume a pornit scriitorul. Unii au grija, ca să facă o maliție criticilor, să indice singuri izvorul. Bolintineanu arăta mai totdeauna sursa de informație, care era mai cu seamă corpul de cronici. Uneori însă faptul istoric, mai ales cînd are o nuanță legendară, nu e așa de ușor de determinat și atunci investigația se dovedește necesară. Așa de pildă, visul sultanului din *Scrisoarea III* de Eminescu s-a descoperit a fi versificarea unui pasaj din istoria otomană a lui Hammer, însă numai prin întîmplare. Cînd ideea este luată dintr-o lucrare neliterară, cum ar fi opera istorică, atunci putem vorbi mai degrabă de material. Cînd ideea este însă împrumutată din altă operă literară, atunci avem mai degrabă de-a face cu o *influență*. În *Mureșan* de Eminescu găsim și material și influențe. Materialicește ideea centrală este schopenhaueriană, literalicește ea este goetheană. Să examinăm puțin compunerea. Despre ce este vorba acolo ?

Mureșan, care este probabil poetul transilvan luat într-un aspect simbolic, se întreabă dacă idealul politic, fericirea umană se pot vreodată atinge. Concluziile sînt pesimiste. Poetul invectivează pe Dumnezeu care răspunde doar cu nori și fulgere. Mureșan s-ar sinucide dacă nu și-ar da seama că este inutil, întrucît viața în totalitatea ei este eternă. Deci se îndreaptă spre mare, unde îl întîmpină divinitățile acvatice, Ondinele, care încearcă

să-l atragă în mediul lor. Apare și Somnul, care face propria lui teorie. Apoi îl vedem pe Mureșan devenit eremit, privind la marginea mării spre niște ruine, spre o fantasmă misterioasă spre care merg toate aspirațiunile lui. În scurt, sensul acestor viziuni este următorul: Viața nu e decît înfăptuirea eternă și fenomenală a voinței oarbe de a trăi. Istoria este desfășurarea răului. Singurul mod de a ne sustrage acestui rău este de a dormi, de a visa. Un chip mai adânc de micșorare a intensității vieții și inclusiv a răului din ea este ascetismul, eremitismul. Sinuciderea este inutilă, fiindcă vom renaște iarăși la viață, îndărătul existenței noastre fenomenale stînd un individ absolut. Dar trăind putem anula răul prin impersonalizare și aceasta se obține în contemplația artistică. Artă dezvăluie chiar ideile eterne care stau la baza istoriei și prin asta ne eliberează de voința însăși de a trăi în secol. Deci fantasma pe care printre ruine o contemplă eremitul Mureșan este opera de artă, poezia. Toate aceste idei înfățișează pe scurt filosofia lui Schopenhauer. Dar eroul care monologhează asupra sensului vieții, care trece din experiență în experiență, care pășește din prezent în trecut și din relativ în absolut nu e decît un frate mai mic al lui Faust. Prin urmare Eminescu este influențat de Goethe.

Adesea izvorul cărturăresc este așa de apropiat de obiectul nostru de studiu, încît el ia numele de *imitație*. Iar de la imitație mulți trec la bănuiala de *plagiat*. Adeverul este că înainte se imita foarte mult și așa de servil încît te poți întreba în ce constă invenția scriitorului. Clasicii francezi, îndeosebi dramaturgii, imită cu pasiune. Cînd izvorul e o operă de un alt gen, atunci imitația poate fi socotită o simplă sursă materială de inspirație. Așa de pildă Shakespeare și-a luat materia din *Romeo și Julieta* dintr-o nuvelă italiană de Da Porto povestită și de Bandello. Dar Molière împrumută din piese azi obscure scene întregi, abia prefăcîndu-le. La noi d. Ch. Drouhet a dovedit că foarte multe din vodevilurile, pîrînd așa de originale, ale lui Vasile Alecsandri sînt imitate după piese franceze boulevardiere, imitate pînă la localizare. Fără îndoială, aceste descoperiri nu sînt cu totul fără im-

portanță. Dacă am afla acum că *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ar fi o imitație strânsă a unei alte piese, n-am înceta să prețuim pe Caragiale. Dar am ajunge poate la încheierea că a imita așa de fructuos nu e o vină, ba chiar e recomandabil. Dacă însă opera e slabă și trăiește numai din stima pentru culturalitate, atunci descoperirea unui model de aceeași calitate ne duce la rectificarea valorilor. Iată un caz cunoscut. *Veneția* lui Eminescu e aproape o traducere după un sonet al unui obscur poet austriac, Caetano Cerri. Ne întrebăm: putem vorbi de o poezie originală sau de o simplă traducere? Chestiunea e complexă, avînd în vedere că traducерile înseși se socotesc ca opere de interpretare, de re-creație. Totul rămîne dar la aprecierea criticului de valori.

Același Rudler mai clasifică izvoarele după orientarea lor în : 1) *negative*, 2) *pozitive*.

Izvor pozitiv ar fi acela pe care îl urmezi în linie dreaptă, izvor negativ acela pe care îl folosești prin contrazicere. O pildă de informație negativă o poate constitui la noi traducerea *Odiseii* de către d. E. Lovinescu. După o atentă observare ajungi la încheierea că traducătorul a avut mereu înaintea cealaltă tălmăcire a d-lui G. Murnu, pe care a folosit-o contrazicînd-o mereu chiar cu riscul de a merge pe căi mai încălcite, nu fără a sucomba uneori înrîuririi pozitive.

Căutarea de izvoare a devenit o nevoie pentru unii cercetători, o pasiune și o trebuință practică universitară. Dar uneori, cu toatele asemănările, este greu să dovedești că între două opere este o legătură directă de filiațiune. Atunci s-a recurs la altă teorie, în virtutea căreia se împart izvoarele în 1) *conștiente* și 2) *inconștiente*. E cu putință adică să fii înrîurit de o operă fără să știi, prin memoria care funcționează latent. Lucrul acesta nu e lipsit firește de adevăr. În genere un scriitor, mai ales în tinerețe este tiranizat de un autor preferat, chiar cînd nu-l mai citește. Taine a început să scrie un roman autobiografic, dar a renunțat repede fiindcă a observat că fără să vrea imita pe Stendhal.

Sînt mulți poeți, la noi mai cu seamă, la care remarcî note irecuzabile de înrîurire străină, uneori chiar urme de atitudine teoretică complicată. Rămii mirat să constată însă că poetul nu are nici cultura corespunzătoare și nici lectura bănuită. El a prins din aer, cu urechea, și a depozitat în subconștient.

Să spunem acum cîteva cuvinte despre critica *genetică*. Și aceasta pornește din prezumția științifică cum că totul trebuie explicat. Criticul nu e mulțumit cu judecata de valoare, ci vrea să știe cum s-a născut opera, mergînd uneori pînă la anchetă. Cu alte cuvinte este încercarea de a introduce și în literatură laboratorul. Critica genetică are în scurt două momente: determinarea traiectului de la prima idee pînă la forma ultimă și stabilirea elementelor din care este formată opera. Geneticii fac caz mare de prima parte a operațiunii, recurgînd la anchete, la cercetarea manuscriselor. De pildă *Egiptul* lui Eminescu și *Sărmanul Dionis*, oricît ar părea de curios, sînt înrudite genetic. Eminescu s-a gîndit la început să facă o narațiune bizuită pe metempsihoză. Un faraon Tlă și cu soția lui mor și după aceea se reîncarnează peste cîteva mii de ani în Spania și apoi în Franța. Ni se descrie Nilul și intrarea faraonului în piramidă. Mai apoi, înrîurit de Victor Hugo și anume *La légende des siècles*, Eminescu se gîndește să facă un tablou imens, de astă dată în versuri, al umanității, începînd din preistorie și sfîrșind cu epoca lui Napoleon al III-lea. Acum trage episodul Egiptului în acest lung poem intitulat *Memento mori*. Apoi renunță și la acest poem, dar publică separat *Egiptul* și apoi reface partea modernă în *Împărat și proletar*. În sfîrșit, nu părăsește ideea metempsihozei, dar o tratează într-un spirit filosofic mai subtil în *Sărmanul Dionis*. Geneticii vor striga: Minunat! Am pătruns în tainele creațiunii. Însă credința e puerilă, căci n-am aflat decît ceea ce este principal presupus despre orice creațiune, că anume de la ideea inițială pînă la forma ultimă sînt multe trepte. Și poeții răi și

marii poeți lucrează la fel. Cît despre critica genetică de conținut, ea constă într-un fel de inventar strîns al 1) senzațiilor, 2) sentimentelor și 3) ideilor dintr-o compunere, adică al fondului psihologic. De pildă, să analizăm o strofă de Eminescu :

Cu geana ta m-atinge pe pleope,
Să simt fiorii strîngerii în brațe,
Pe veci pierdute, vecinic adorato !

Senzorial, poetul este un tactil. În privința sentimentului e mai mult un senzual. Dar absența sentimentului erotic propriu-zis e compensată printr-o mare frenezie pasională și prin adaosul unei idei generale. Ideologic, Eminescu e un absolutist. Iubirea el o concepe într-un plan etern, în afară de contingente. Iată o mică analiză așadar. Ce rezultă din ea ? Mai nimic. Aceleași observații le putem face fără pedanterie, fără metode, fără fișe ordonate cum recomandă Rudler. Cu pedanteria înjosim această materie delicată care este poezia, pentru care critica trebuie să fie mai mult o artă decît o știință.

Metodele acestea „exacte“ sînt ieșite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică. Ei vor să găsească în metodă un succedaneu al gustului. Și e chiar interesant de văzut că critici în aparență impresioniști, ca d. E. Lovinescu, se refugiază în dogmatism ca să se afle pe un teren solid. Ce este teoria sincronismului și a diferențierii decît metoda izvoristă transformată în principiu de valorificare ? În orice poet se răsfrîng valurile culturii contemporane, deci izvorul oricărei poezii este în ceilalți poeți. Dacă în afară de elementele comune poetul mai aduce și ceva nou, personal (acesta e izvorul biografic), atunci el se diferențiază. Și ceea ce este diferențiat este valoros. Teoria însă este complet eronată, fiindcă nu prin materie ne diferențiem de alții, ci prin totalitatea procesului structural.

De la Molière încoace Aristotel* e luat cam în rîs în lumea literelor, deşi toată critica şcolară îşi are obîrşia în el. A imita realitatea, adică „a reda“ natura „aşa cum este ea“ e un principiu pretins aristotelic. Regulile unităţii în tragedie se ştiu. S-a dovedit (şi textul e clar) că filosoful antic face numai constatări fără a emite nişte reguli, care sînt opera comentatorilor din Renaştere. Şi ideea unei limbi literare e aparent aristoteliciană. Totuşi Aristot e foarte interesant şi modern în gîndire. Întîi „imitarea“ este „artificiul“ esteticei de azi. Frumosul nu e în natură ci în opera omului. Apoi imitaţia e de fapt capacitatea omului de a crea lumi fictive, posibile, cu o ordine proprie. Poetul imită nu numai lucrurile „cum se crede că ar fi“, adică produsele imaginaţiei poporului, miturile, dar şi ceea ce ar trebui să fie. Prin urmare poetul creează în pură fantezie, dînd însă iluzie de existent. Distincţia între istorie (care e proză) şi poezie nu mai lasă îndoială asupra interpretării. Istoria reţine particularul, poezia universalul, deci semnificativul, ceea ce nu s-ar putea dacă scopul artei ar fi reproducerea întocmai a unui original.

Poezia în genere imită prin limbaj ritmat, măsurat şi prin urmare ea e înrudită cu elocvenţa. (Compară cu Alain). În tragedie oamenii vorbesc, deci arta poetică respectivă este oratoria.

Poezia nu este vorbirea în linie dreaptă ci aceea exotică, metaforică, adică prin sinuozitate. (Iată ideea lui Valéry). Poetul vorbeşte un limbaj propriu închis. De aci a ieşit prejudecata limbii literare „frumoase în sine“. Dar noi trebuie să reţinem atît : că poetul îşi creează în limitele creaţiei limbajul lui ocult.

* Vezi şi *Din opera lui Aristotel* în „Jurnalul literar“, I, 48 din 26 noiembrie 1939 (fragment din *Poetica*, versiunea italiană a lui M. Valgimigli, în traducerea lui G. Călinescu).

Abatele Batteux este acela care a răspândit în Europa din secolul XVIII ideea aristotelică a artei ca imitație, ba el este chiar autorul inocent al expresiei : *redare a naturii* care bîntuie cu furie în școala noastră. Cei mai mulți spun azi că Alecsandri, „*redă Siretul așa cum este el*“, că Gh. Coșbuc „*redă țăranul ardelean așa cum este el*“, că Eminescu „*redă sufletul românesc așa cum este el*“. Cu alte cuvinte, estetul școlar consideră arta ca o reproducere a particularului celui mai strict.

Nici Batteux și cu atît mai puțin Aristot, n-au profesat asemenea erezie, ba dimpotrivă Aristot a afirmat că poezia tinde să reprezinte universalul față de istorie ca descripție a particularului. Dacă prin universalitate nu se înțelege abstracție, evident Aristot are deplină dreptate, căci ce valoare ar avea o poezie care „redă“ numai Siretul, fără să deștepte percepția generală a rîului de munte ?

Cu totul altul este sensul imitației la Aristot și la Batteux. Acesta din urmă împarte artele, în ultima analiză, în două categorii : întâia este a artelor avînd ca obiect utilitatea ; a doua a artelor avînd drept obiect plăcerea. Înlăturăm pentru simplificarea discuției o a treia categorie a artelor de compromis între util și plăcut (elocvența, arhitectura).

Prin plăcere este clar că abatele înțelege ceea ce azi numim gratuitate, insistînd asupra faptului că artele respective (poezie, pictură etc.) se ivesc în mijlocul abundenței și al tihnei.

Dar totodată înțelege factorul irațional, fundamental liric, din orice operă de artă care scapă inteligibilității.

Scopul operei este „de remuer, de toucher“. Critica însăși nu e un proces cerebral, ci unul emotiv. „Le Goût est dans les Arts ce que l'intelligence est dans les Sciences. Le goût est donc, un sentiment.“

În ce raport stau acum cele două categorii de arte față de natură ?

Artele utile „redau“ natura „telle qu'elle est“. Artele frumoase, adică gratuite, însă nu redau natura „așa cum este ea ci o imită“. Lumea a înțeles greșit termenul de imitație la Aristot și la Batteux. Nicidecum nu e vorba de a reproduce întocmai realul, din moment ce imitația e chiar zona irealului. Și întâi de toate Batteux spune un lucru foarte curent în estetică: sentimentul de frumos îl avem nu din contactul direct cu natura, ci prin contrafacerea ei. Poezia este, de exemplu, ficțiune, are rostul de „peindre“, „ou plutôt contrefaire!“ („On peut former par l'esprit des êtres qui n'existent pas et qui cependant soient naturelle“).

„De tout ce que nous venons de dire, il résulte que la Poésie ne subsiste que par l'imitation. Il en est de même de la Peinture, de la Danse, de la Musique: rien n'est réel dans leurs ouvrages; tout y est imaginé, peint, copié, artificiel. C'est ce qui fait leur caractère essentiel par opposition à la Nature.“

Și fiindcă zisese „contrafacere“, Batteux relevind „opozitia“, nu era departe de expresia *contra-natură*. Paul Valéry nu va vorbi altfel. Poezia este industrie pe un substrat irațional. „Natura“ lui Batteux ca și a lui Aristot este „le vraisemblable“ nicidecum „le vrai“. Abatele distinge lumea actuală, lumea istorică, lumea fabuloasă și lumea „ideală sau posibilă“. Într-un cuvânt a ficțiunii. „Le génie ne doit point imiter la nature telle qu'elle est“¹.

Pentru a demonstra universalitatea în sens ireal a artei, Batteux atrage atenția cum și-a extras Zeuxis pictorul o „idée factice“ de frumusețe prin sinteza unor note scoase din frumuseți existente. Lumea aceasta platonică a frumuseților *contra-naturale*, Batteux o numește „la belle Nature“. E de prisos a polemiza cu el pe chestiuni de nuanțe, esențial este că a intuit dreptul omului de a inventa universuri.

Batteux pare a pune mare temei pe reguli pe care încearcă a le scoate cartezian dintr-o idee „nette et précise“. În realitate, legile lui sînt niște propoziții foarte

¹ *Principes de la littérature* par M. l'Abbé Batteux, quinquième édition, I—IV, A Paris, 1774. (Ediția I din 1746, n.e.).

generale, fără vreun raport la execuția operei de artă. Astfel formulînd ca prima lege a gustului „îmiter la belle Nature“ vrea să spună (invers de ceea ce mulți ar înțelege, că arta trebuie să fie ficțiune; azi am zice „creație“. Aplicînd la poezie acest principiu, asta va să zică cum că nu ne interesează sentimentul nud ci sentimentul contrafăcut, căpătat pe cale industrială. (Așa zice și Paul Valéry).

Deși admite „entuziasmul“ ca fond al artei, se vede că vorbește de entuziasmul de a inventa prin imitație. Chiar muzica, unde totul e liric, nu conține „des passions réelles“ ci „des passions imitées“.

Este interesant și relativismul lui Batteux care deși presupune un bun gust în general, consimte că el are multe variante.

Un model așezat într-o sală de desen poate fi văzut într-un număr infinit de poziții. Muzica franceză și muzica italiană sînt amîndouă posibile fără a atinge ideea generală de gust. Abatele vorbește chiar de geniul particular al popoarelor, după climat, precum și de geniul feluritelor limbi.

(„Națiunea“ din 3 februarie 1947)

ABATELE DUBOS

În linii fundamentale cu mai multă experiență de arte, abatele Dubos¹ stă pe poziția abatelui Batteux. Artă este imitație a iraționalului. Omul are atracție pentru pasiuni, altfel se plictisește. Apatia prin urmare nu-i condiția artei și înclinarea pentru luptele de gladiatori la antici își găsește explicație. Individul caută mai mult „mîhnirea“ decît rîsul. „L'art de la Poésie et l'art de la Peinture ne

¹ *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture*. I—II. Paris, 1770 (n.c.).

sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger". Suferința are „farmec". (Abatele merge cu pași vertiginosi spre Romantism).

Se înțelege însă că în artă nu ne atrage mîhnirea reală ci imitarea ei. „Les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles". Artă cultivă „la vraisemblance".

Plăcerea noastră față de emoțiile imitate nu e afectată de nici un neajuns personal, fiindcă nu e provocată de „émotions sérieuses". Este un „plaisir pur". Și nici nu se urmărește iluzia realității, pentru că noi știm foarte bine cînd ne ducem la teatru că avem de a face cu imitații. „L'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des copies de Chimène et de Phèdre".

De aici ar rezulta că emoția însăși rezidă în invenția artistică. Abatele însă apelează la valoarea emotivă a modelului imitat. Sînt subiecte „interessante".

„L'imitation ne sauroit donc nous émouvoir, quand la chose imitée n'est point capable de la faire".

Astfel văzută chestiunea e foarte discutabilă. Dar Dubos are în minte altceva. Scopul artei este „toucher". În măsura în care acest scop este atins, „mecanica" artei cade pe planul al doilea. Asta nu-l împiedică pe abate care prevede obiecția, să facă alte erori din punctul nostru de vedere. Dar ele sînt secundare.

În privința criticii, Dubos, este consecvent, un „impressionist". Criticii se slujesc de discuție și analiză, cînd de fapt e nevoie de sensibilitate. Însă „la sensibilité des gens du métier est usée"; „....Le véritable moyen de connaître le mérite d'un poème sera toujours de consulter l'impression qu'il fait".

Abatele pune mai mult temei pe părerea publicului, decît pe aceea a specialistului și rîde de criticul care pretinde că nu poți gusta un menuet dacă nu cunoști muzica.

Problema e discutabilă și pot avea dreptate și criticii și Dubos. Dezbaterea ei trebuie să pornească de la întrebarea dacă există un individ absolut profan în tehnica artelor.

„Ut pictura poesis" este propoziția pe care o comentează opera lui Dubos. Lessing a pornit de aci. Într-o mă-

sură abatele susține și el ideea marginilor artelor. Pictorul nu poate exprima gândurile ascunse: „la pensée... ne donne point de prise au pinceau“. În esență însă Dubos asimilează poezia picturii bazat pe observarea că, metaforic vorbind, „l'oeil est plus près de l'âme, que l'oreille“.

Țipetele unui om rănit nu impresionează așa de tare ca vederea singelui.

Abatele Dubos e unul din promotorii principiului că rostul poeziei este „peindre“. Aceasta a fost înțeles în sens descriptiv, plastic-pictural. Ideea abatelui nu-i aceasta. El repudiază mecanica poeziei, care își propune a face doar versuri armonioase pentru a place urechii, combătând astfel didacticismul justificat pe suficiența versificării. Deasupra poeziei mecanice stă „la Poésie du style“. „Le but que se propose la Poésie du style est de faire des images et de plaire à l'imagination“. Poetul de stil inventează metafore. „Bien des métaphores qui passeroient pour de figures trop hardies dans le style oratoire le plus élevé sont requés en Poésie“. Cum descripția nu e niciodată „îndrăzneată“ ci numai conformă cu modelul, este învederat că Dubos proclamă necesitatea imaginii ca simbol al sentimentului în spiritul lui Jean Paul.

Lessing nu atingea fondul esteticii lui Dubos.

Printre multele idei interesante ale abatelui sînt unele de ordin sociologic, preîntîmpinînd relativismul unui Taine.

Cele trei reflecții ale lui pot fi discutate, nu sînt totuși lipsite de justete: sînt climate în care nu înfloresc artele, excelența artelor într-o țară are cîteodată un caracter brusc; marii pictori sînt mereu contemporani cu marii poeți.

Să ne oprim la „paradoxul“ propus de Dubos al înfrîurii „aerului“ ca o emanație a solului. Avem de a face cu moderna influență a mediului. Prin ea abatele respinge și nu fără justete primatul rasei. Catalanii descind din goți, firea lor e asemănătoare cu a vechilor iberi. Francezii sînt germanici, au însă toate caracterele galilor.

„Les Anglois d'aujourd'hui ne descendent pas généralement parlant des Bretons qui habitaient l'Angleterre. quand les Romains la conquièrent. Néanmoins les trois dont César et Tacite se servent pour caractériser les Bretons, conviennent aux Anglois“.

Discriminațiile de calitate a „cerurilor“ pe baza diferenței de aer sînt foarte fine. Culoarea crepusculară a „vagului aerului“ în Italia este de un albastru verzui, norii la orizont fiind galben și roșu profund. În Țările de jos aerul e albastru pal, iar norii sînt albicioși.

(„Națiunea“, nr. 265 din 10 febr. 1947)

HEGEL ESTETICIAN

Estetica lui Hegel este sau neglijată ca pură speculație sau interpretată cu o terminologie care o desface de orice contract cu preocupările noastre. Cu toate acestea Hegel nu spune mai puțin decît oricare alt estetician și ideile lui rămîn actuale. Vom folosi un limbaj mai modern, de altfel scos în cea mai mare parte din Hegel însuși.

Universul este Spiritul absolut devenit concret printr-o explicație istorică de formă dialectică. Ce înseamnă însă *Spirit*? Nota esențială, unica în sens absolut, e aceea de a fi un subiect, de a se simți și declara Eu. Modul de *Existență al Spiritului* este deci liric. Nu-i posibil însă un lirism, fără desfășurări epice. Cînd zic, fie și mental, *Eu*, am și luat cunoștință de un eveniment interior acustic. Revenirea la spiritul absolut printr-o concordie a spiritelor umane, care ar putea fiecare zice Eu în numele Divinității este o utopie metafizică. Îndată, ca să existe, acel moment static ar da naștere unei diferențe în sînul său și istoria ar începe din nou. Prin urmare lirismul se realizează epic, subiectul se afirmă printr-un obiect. Fenomenologia Spiritului absolut are două traiecte: natura și comunitatea subiecte-

lor umane. Eul individului este un moment din psihologia absolutismului, un concret în cuprinsul subiectului divin. Ideea este concept ca instrument de cunoaștere, un discret, însă totdeauna un concret, fenomen spiritual. Toate aspectele psihice sînt reductibile la spirit (ca lirism). Simțirea, de pildă, „ist die unbestimmte dumpfe Region des Geistes“. Natura însăși, firește, este spiritul căzut în regiunea cea mai inertă, în obiect. Nu trebuie trecut cu vederea la Hegel că fenomenul cel mai apropiat de Spirit este ideea, adică în fond gîndirea logică. Oricît ar insista, în artă, Hegel asupra concreteței, este evident că orice manifestare naturală ori artistică trebuie să sugereze lirismul absolut prin sensibilizări ale ordinei abstracte, deși nu pe calea propriuzisă a reflecțiunii.

Hegel nu scrie o „Calistică“, fiindcă excludea principal „das Naturschöne“ ci o „Philosophie der schönen Kunst“. Frumosul artistic fiind un produs al spiritului liber este mai semnificativ decît frumosul natural și se poate zice că Dumnezeu e mai onorat de ceea ce face spiritul uman, decît de zămislirile și chipurile Naturii (dass Gott mehr Ehre von dem habe, was der Geist macht, als von den Erzeugnissen und Gebilden der Natur). Scopul artei este reprezentarea sensibilă a absolutului și frumosul se determină ca aparență sensibilă a Ideei (Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee). În fond deci religie, artă, filosofie au același obiect: adevărul ca concept al spiritului absolut. Însă în măsura în care conceptul se încorporează în lumea sensibilă el devine idee. Așadar, ideea este unitatea concretă a conceptului cu obiectul, spiritul devenit real. Frumosul în natură e idee, realitate ideală spunînd plastic despre spirit. În artă frumosul apare ca o idee mai determinată și se cheamă ideal. Spiritul nu se exprimă direct în natură ci prin mijlocirea unor determinatii subiective ale sale, adică a reprezentărilor pe care oamenii și le fac despre frumos și care sînt variabile geografic și istoric. Citind atent pe Hegel constatăm că el face un mic pas către teoria intuiționistă a lui Croce, după care arta este mai întîi expresie interioară,

realitate unică în care fond și formă sînt numai abstracții ale analizei iar transportarea în afară un act secundar. Într-adevăr, ce este idealul? Spiritul însuși în abstracțiune nu, căci e o determinatie, un produs al fanteziei creatoare oricît de tematic și de schematic. Noțiunea canonică de *Zeus* este o imagine. Idealul ar fi dat concretețea subiectivă a ideii de frumos (die ideale Kust-gestalt) iar opera de artă însăși concretețea obiectivă a idealului (abstracțiune doar în raport la obiectul sensibil). Precum vedem, frumosul rezultă dintr-o negație, căci el răsare din anularea absolutului în obiect, din care apoi iese o nouă afirmație a Divinului, în chipul creației naturale ori artistice.

Întrucît frumosul în natură se exprimă direct, fără mijlocirea idealului, el n-atinge perfecțiunea. Ca revelație a spiritului, el trebuie să se caracterizeze prin subiectivitate. Unde în natură întîlnim o pseudo-rațiune interioară, un *Fürsichsein*, ca în viața spirituală, un „suflet“, putem vorbi de frumos. Astfel soarele cu planetele constituie un sistem și soarele ar părea a fi rațiunea lor interioară. De fapt el rămîne un element exterior. Viața organismelor sugerează mai mult decît sistemul planetar dependența subiectivă. Întrucît dăm de un exterior care exprimă un interior. La om, ochii sînt simbolurile organice ale spiritului. Mișcarea animalelor trădează finalitatea. Este totuși o mișcare arbitrară a instinctului, nu ritmica logică, plină de semnificație, a muzicii și a dansului. Cristalul natural posedă și el subiectul său în sensul că forma lui regulată nu este efectul contingentelor ci al unei rațiuni intrinseci.

Constatăm că Hegel caută în lirismul naturii, nu dezordinea emotivă, ci caractere logice: regularitatea, ordinea legală, simetria. Avem doi ochi, două brațe, două picioare. Așadar nu ideea propriu-zisă de propulsivitate subiectivă interesează în funcția brațelor, cît aceea de simetrie. Organismul om este un obiect simetric, și prin asta o imagine a subiectului absolut. Deficiența frumosului natural nu-i atît imperfecțiunea, cît faptul că nu e un produs al omului. În artă prețuim spiritul ca factor activ, bucuria de a recrea universul. „Ernst ist das

Leben, leiter ist die Kunst“, cum zice Schiller. Jubilația facerii, chiar sub forma fericirii în durere și a voluptății în suferință este totul. Natura e proză, arta e poezie, iar poezia este „ein Gemachtes“, caracterizată prin „das Energische“. Vasăzică și Hegel afirmă ca și P. Valéry că arta e industrie, dînd sentimentul de univers. Rațiunea ei este efortul lucid. Vorba : „Maestrul Arouet zice : plîng și Shakespeare plînge“, dacă ar fi luată în serios, ar însemna că Shakespeare e un rău poet. Căci ficțiunea plînsului constituie esența artei, care e faptă ideală.

Idealul se determină prin anume elemente (Hegel are obsesia triadelor !). Întîi este condiția cosmică generală. Astfel, în timpul mitic al eroilor individul acționează ca un vîrf concret al totului, prin rațiuni particulare. Ei nu sînt morali ci virtuoși. Răzbunarea lui Orest contrazice rațiunea și dreptul, are totuși o motivare personală. În condițiile moderne desfășurarea subiectului unui monarh ori unui general e cu totul îngrădită de factori obiectivi. Azi fiecare individ este responsabil de greșelile sale, în timpul ideal eroic individul e inclus în colectivitate și vina strămoșului cade și asupra sa. Vine apoi situația. Întîi este „die Situation der Situationslosigkeit“, situația lipsei de situație. Hegel se referă la liniștea rigidă a statuilor egiptene și grecești din epoca arhaică. la seriozitatea nemișcată și grandioasă a acestora. Se gîndește la ceea ce azi numim hieratism atrăgînd seama asupra unei arte care întoarce ochii de la efemer. Altă situație este aceea „inofensivă“ a artei grecești (Apollo de Belvedere bunăoară) care ia o poziție însă fără coborîre în real. Ar fi poziția abstractă a statuariei eline. În fine vine „coliziunea“, poziția ofensivă, dînd naștere unei disonanțe. Este situația dramatică prin excelență, căreia îi dau naștere condiții curat fizice ori spirituale. Între altele ura între frați, diferențele de naștere (sclavie, rasă), pretenția la prerogative, deosebirea de temperament (gelozia lui Othello). Întrucît e vorba de împrejurările fatale, Hegel nu-i de părere a li se da excesivă importanță. Omul rațional dispre-

tuiește nedreptatea și-și recapătă astfel libertatea morală. În general Hegel cere coliziunii să fie inteligibilă, să nu se coboare la bizarerie.

Pentru Hegel pasiunea rămâne o formă joasă și obscură a spiritului și de aceea în locul expresiei „Leidenchaft“ cere folosirea în sens grec a termenului *pathos*. Arta e patetică fiindcă numai oamenii au pathos, o tensiune rațională (nu însă reflexivă) a sufletului. De aceea pathosul nu trebuie să degenereze în slăbiciune organică, nici în furie sau în marottă. Timon Athenianul a devenit mizantrop. Lucrul este explicabil, pathosul său nu-i însă rezonabil. Ar urma că după Hegel maniacalul e neliterar ca și iraționalul în genere.

Până aci determinația a fost de ordin interior. Hegel studiază și determinarea exterioară a idealului. Aci trebuie să reținem că individul trăiește într-un „Lokal“ care poate să fie „die äussere Natur“, dar totdeodată patul, scaunele, ceea ce azi numim interior.

Opera se scrie apoi pentru un public cu particularitățile lui de către un autor care este produsul vremii lor. Oricât de universală, o operă are nevoie de un comentariu istoric, geografic. Trecutul însuși nu ne aparține decât cînd este al națiunii noastre „oder wenn wir die Gegenwart überhaupt als eine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können“, ceea ce e tot una a spune că trecutul trebuie adus la prezentul nostru.

Opera e produsă de un artist. Întrucît e „poezie“ facultatea respectivă este fantasia. Geniul înseamnă energia subiectivă de a produce, talentul ar fi dexteritatea de a transcrie. Dacă geniul este înăscut se pot admite și înclinări deosebite ale popoarelor (Grecii pentru epică, Italienii pentru muzică). Hegel vorbește și despre inspirație. Atenția lui cade mereu asupra factorului rațional. Original nu este excentricul ci acela care a exprimat complet subiectul în obiect. Condamnă pe Jean Paul, precum și „die Poesie der Poesie“, poezia care în loc să exprime subiectul liric, vorbește despre actul însuși al poeziei, degenerînd în cea mai plată proză.

Apoi Hegel trece la formele speciale de frumos artistic care sînt după el : arta simbolică, arta clasică și arta romantică.

Simbolică este arta în care conceptul n-a fost cu totul absorbit în obiect, rămînînd încă abstract și doar figurat printr-un semn. Artă simbolică se semnalează prin două planuri, prin ambiguitate, și avînd la bază un universal neredus în obiect care reclamă interpretarea. Mitologia este o astfel de artă. Hegel distinge o simbolică înconștientă și una conștientă. Cea dintîi e profesată îndeosebi de mitologiile religioase. Adesea, simbolică ia un caracter fantastic, grotesc. Colosalitatea simulacrelor indică, monstruoșitatea lor, e un mijloc înconștient de a traduce noțiunea de universalitate. Sublimul însuși ar intra în artă simbolică și ar fi chipul de a intui în negația particulară a Totului — Divinul însuși ca substanță. Panteismul ar fi un mod al sublimului.

În simbolică conștientă, Hegel enumeră formele de artă analogică : Fabulă, Parabolă, Proverb, Apolog, Ghicitoare, Alegorie, Metaforă Poezia didactică și descriptivă etc. Într-un fel, aci intră didacticul ca rațional simbolizat, fără a fi propriu-zis încorporat. Cum simbolismul modern nu ar ieși din definiția lui Hegel, intrucît și el folosește metoda celor două planuri, ar părea curios ca o artă aproape hermetică cum e cea buddistă și simbolistă să stea alături cu fabula didactică. Totuși Hegel are dreptate. Simbolismul este și el didactic, în sens larg, fiindcă stîrnește un chin rațional care se satisface exegetic. O singură eroare face Hegel. El exclude tactul, mirosul, dintre simțurile artistice, reținînd numai văzul și auzul ca singurele în stare să aibă vreun raport cu ideea. În felul acesta ignorează inefabilul simțurilor minore și funcția lor metafizică, prin care didacticul se sublimază în cunoaștere lirică.

Artă clasică se caracterizează prin aceea că îndeplinește întocmai idealul artistic, absorbînd complet absolutul în obiect. Și fiindcă forma umană apare ca cea mai potrivită întrupare naturală a Spiritului, clasicismul cultivă omenescul, *das Menschliche*. Deși fizionomia omului e mate-

rială, ea oglindește spre deosebire de animal, Spiritul. „*Durch das Auge sieht man den Menschen in die Seele*“ și în fine prin toată corporalitatea umană se exprimă caracterul spiritual. Acesta devine clar. Animalicul care constituia unul din elementele artei simbolice se degradează. Acea căutare monstruoasă și grotescă de forme zoologice spre a sugera conceptul spiritului devine inutilă și animalicul rămîne acum să exprime nu absolutul, ci naturalul, imperfectul, nespirtualitatea. Lupta zeilor noi împotriva celor vechi, căderea Titanilor, simbolizează tocmai înlocuirea forțelor naturale și abstracte de către cele spirituale exprimate concret. Zeii elini nu mai sînt alegorii ale naturii (zei ai soarelui, ai mării) ci individualități reprezentînd universalul, logos-ul. Dar fiind individualități nu sînt Unul și Unicul ci fiecare cîte o divinitate particulară cu varietatea de însușiri a concretului.

Aci stă și insuficiența mitologiei grece, care e un produs al artei precum și al clasicismului îndeobște. Clasicismul nu atinge „*die Tiefen des Geistes*“. Esteticeste, am traduce situația așa : că după Hegel clasicismul face artă pentru artă, oprindu-se în stadiul finitului. Însă arta nu-i decît o treaptă în mergerea spre absolut și chiar ca artă ea are un scop superior artisticului pur. Clasicismul n-a rezolvat contradicția de la baza absolutului, subiectivitate infinită și existență, el a uitat că spiritul e proces și s-a oprit la o linie artificială, suprimînd problematica, căzînd într-o anume indiferență.

Știm că în ordinea spirituală Hegel e socialist. Spiritul absolut se realizează în mediu etic, în comunitatea subiectelor umane. Politeismul elin duce la individualism, la o existență anecdotică a zeilor, într-o izolare egoistă, lipsită de viață, apoi fatal la o anume trăsătură de „jale“ („*Trauer*“) care vine din aceea că zeii artistici ai clasicismului bănuiesc că un destin superior plutește peste placiditatea lor. Zeii greci sînt antropomorfi, de formă omenească, nu viața însăși. Noul zeu, Isus, se naște nu din artă ci din proză, adică din viață, el se întrupează în carne, suferă, moare și înviază, arătînd o nouă etapă a încorporării spiritului prin om. În scurt, Hegel vrea să spună, din punctul nostru de vedere, următoarele : excesul de artă

dăunează artei. Poezia nu trebuie să ignoreze proza care răsare ca o contradicție inerentă a convenției. Artă nu se poate abstrage vieții, ca rupere continuă a oricărei fixități.

Dizolvarea clasicismului a făcut-o lumea romană prin satiră. Romanii, refractari frumosului și individualismului, exaltau eticul și socialul, statul, deocamdată doar în formă abstractă.

De aci se vede că, după Hegel, stilurile sînt istorice și sîrșesc toate printr-o „Auflösung“ cum se va întîmpla desigur și cu arta. Viziunea anti-individualistă a imperiului roman e o condiție dialectică a apariției romanticismului creștin. Conținutul acestuia este subiectivitatea spirituală, conștiința identității spiritului prin toate formele contradictorii ale naturii. În termeni mai moderni, romanticul iese din izolare, toate glasurile lumii se interiorizează și mărturisesc un unic subiect. Romanticul redevine liric peste momentul prea epic al clasicismului, un subiectiv în funcție universală. Perspectiva se schimbă. Moartea, care la greci era o negație a vieții, apare la romantic o afirmare a Spiritului. Romanticul posedă deci sensul morții.

Isus s-a revelat om, ca și zeii clasici de altfel, însă pe de o parte un om adevărat, plin de contradicții și pasibil de moarte iar pe de alta un om exprimînd comunitatea spirituală a umanității. Iubirea religioasă, spiritul de comunitate, acestea sînt notele romanticismului creștin. Cum pînă la realizarea spiritului absolut toate etapele rămîn niște abstracțiuni, este evident că nici un om nu poate experimenta afirmarea absolutului în umanitate prin sacrificiu și martiriu. Recurgem încă la procedee artistice și narăm „die Geschichte Christi“.

Spiritul creștin se continuă însă în ordinea profană prin cavalerism. Acesta afirmă cu putere ascendența comunității asupra individualului, consacînd anume sentimente: onoarea, iubirea, credința. Grecii cunoșteau mînia lui Ahile, ușor de potolit. Onoarea nu e în funcție de atîngerea valorilor materiale ci a acelor sociale. Atingînd onoarea unui individ întuneci o imagine colectivă a personalității. Căci: „Der Maasstab der Ehre geht... nicht auf das, was das Subjekt, wirklich ist, sondern auf das, was in dieser Vorstellung ist“. Deasemeni, iubirea e o

afirmare a unei identități, o formă de dăruire și un prilej de ridicare de la individual la comunitatea spirituală. Hegel dă, firește, drept exemplu iubirea mistică a lui Dante pentru Beatrice. Credința e o iubire în ierarhie, afirmare și ea a eticului statal.

Caracterele romantice sînt deosebite de cele clasice. Ele nu pot fi niște „măști“, abstracțiuni fixe. Infinitatea subiectivă a omului conduce la caractere fluente, explicîndu-se pe o coordonată. Dimpotrivă caracterele clasice se lăsau lovite de destin, fără esențiale modificări interioare, rămînînd la sfîrșit ceea ce erau la început. Deci Hegel respinge, ca romantic, caracterologia invariabilă, admițînd personalitatea contradictorie și evolutivă.

Prin raport la situație, romanticul cultivă aventura. Aceasta e o expresie voluntară fără scop a spiritului, afirmîndu-se pe sine. Natura a fost des-divinizată, în ea nu este sens posibil. Tot sensul este în interiorul subiectivității. Orice întîmplare este dar o cauzalitate curată, orice faptă epică o aventură gratuită. Cruciații înșiși, întrucît urmăreau un scop practic, salvarea Mormîntului, erau în plină aventură. Don Quijote, ca exemplificare, a romanțiosului, se mișcă într-o lume ireală, cău-tînd valori acolo unde nu mai pot fi.

Fatal, romantismul degenerază și el. Cău-tînd spiri-tul peste tot, în măreț, sau în meschin, în fenomenali-tatea prozaică a vieții, el ajunge să piardă din vedere obiectul superior care e subiectivitatea absolută și să cadă în contemplarea fenomenului însuși. Reapare o nouă imitație a naturii (neidealizată de astă dată), aplicată în contingente. Pictura cultivă portretul și *die Genremalerei*, literatura viața filistină, latura burgheză, indivi-dualistă, a societății. Cădem în realism. Se naște spiritul critic și humorul (altă etapă a satirei) care semnalează discrepanța dintre spirit și obiect.

În sistemul artelor, Hegel aplică același principiu al evoluției ei ca și în stiluri. Produsele artelor fiind opere ale spiritului — zice el — nu sînt lucruri nemijlocit isprăvite ci momente ale unei creșteri, înfloriri și dege-nerări. Frumosul e mai mult un rezultat decît un ele-ment simplu și a trecut prin complicațiile diversului, mul-

ticolorului, rigidului. Ideea evoluției genurilor a lui Brunetiére se cuprinde embrionar aci. Prin excluderea tactului, gustului și mirosului, Hegel împarte artele în plastice (Arhitectură, sculptură, pictură), sonice (Muzica) și verbale (Poezia), însă adevărata diviziune se face în sensul evoluției stilurilor : întâi arhitectura, ca artă abstractă ; apoi sculptura ca artă clasică, apoi pictura, muzica, poezia, ca arte subiective. Chiar cînd va vorbi de arhitectura feluritelor stiluri (simbolic, clasic, romantic) rămîne clar că prin rigiditatea materialului arhitectura exprimă spiritul hieroglific, oricît în arhitectura romantică monumentul ar căpăta o semnificație în sine, prin individualizare. Principal, sculptura are drept conținut „*die geistige Individualität als das Klassische Ideal*“. Temeiul ei este figura umană. Cu pictura și celelalte arte ne îndreptăm spre lirism, spre clar-obscurul vieții interioare infinite și contradictorii. Prin urmare, după Hegel, sînt de fapt două grupuri de arte : finite și infinite.

Expresia culminantă a subiectivului ni s-ar părea a fi muzica. Asta e părerea lui Schopenhauer, după care muzica are punctul de plecare în voința însăși. Misticismul acesta biologic nu-i pe placul lui Hegel. Spiritul se manifestă logic prin idei, așadar arta cuvîntului e superioară muzicii pure, ea e arta totală, participînd și de la pictură și de la muzică.

În rezumat, trecînd peste analizele parțiale, Hegel respinge didacticul sinonim cu hieraticul, nu-i satisfăcut cu finitul artei clasice, socotește ca o culme a stadiului artistic poezia (expresie a finitului romantic, contradictoriu, infinit atent asupra subiectivului), n-are sensul sugestivului și inefabilului, însă prin chiar aceasta, cerînd artei să lase deschise problemele, acuză o saturație de poezie, o concepție a mutației valorilor, și se îndreaptă spre lirismul speculației filosofice.

(„Națiunea“ nr. 348 din 26 mai 1947
și nr. 354 din 2 iunie 1947)

Fragmentul publicat în nr. 41 din *Traité de Narcisse** poate sluji foarte bine pentru fixarea câtorva puncte din estetica lui Gide, despre care se vorbește des, dar fără suficientă documentare. Despre aplicațiunile la „romanul pur“ se vor găsi idei în chiar romanele scriitorului, în *Les Faux monnayeurs* îndeosebi :

1) Artă urmărește cunoașterea, instruirea de esențe, pătrunderea prin rețeaua hieroglifelor în sensul intim al universului. Între artă (poezie în speță) și știință e numai o deosebire de metodă. Poezia instruieste mitologic, știința comunică și divulgă relații superficiale.

2) Știința constată relații, Poezia ghicește Ideea prin simboluri. Simbol și reprezentare însă e unul și același lucru. O reprezentare devine simbol când, depășind rolul de determinare a aparenței instruieste despre sensurile transcendente. Când — exemplul e al nostru — punând mâna pe puls ai sentimentul existenței unui întreg sistem circulator, pulsul e simbol al acestui sistem. Dacă imaginea spune despre tot, atunci ea e simbol.

3) Scopul ultim fiind pătrunderea în Sensul ultim, cunoașterea, un artist e cu atât mai adânc cu cât pune mai multe probleme. Aceste probleme nu sînt însă propoziții pentru rațiune, discutabile, ci trăiri, experiențe. Problema morală este capitală în cadrul destinului nostru, deci trebuie pusă ca experiență morală, nu luînd atitudine, ci trăind răul și binele. De aci imoralismul lui Gide (care e o față a preocupării morale), simpatia pentru opera lui Dostoiewski și Wilde.

4) Adevărul fiind în fond scopul ultim și al artei, scriitorul nu trebuie să se prefere. Stilul, „expresia artistică“ rămîn fără interes. Scriitorul caută autenticul.

(„Jurnalul literar“, I, 45 din 5 noiembrie 1939)

* Din opera lui André Gide în „Jurnalul literar“, I, 41 din 8 octombrie 1939 (fragment din *Traité de Narcisse — Théorie du symbole*, 1891, tradus de G. Călinescu).

Din fragmentul publicat în nr. trecut* s-a putut vedea că *Arta poetică* a lui Claudel nu e propriu-zis o estetică, ci un sistem filosofic, în stil mai mult literar decât sistematic. Este totuși și o estetică, indirect. În multe privințe (analiza noțiunii de timp, interpretarea cunoașterii cauzale ca o limitare practică). Claudel e un bergsonian. Determinarea subiectului prin întâlnirea unei rezistențe în obiect amintește Eul și Non-Eul idealiștilor germani. În fond Claudel e un catolic și thomist. Teologia lui Dante e și a sa. Dumnezeu este exterior lumii și formează un Eden de spirite pure existente coral, în elogiul Divinității. Omul e un spirit căzut prin păcatul originar, în afara Empireului, cu care păstrează însă legături prin sentimentul religios și în care se va întoarce după moarte. În universul de jos, rezultat al păcatului, omul păstrează privilegiile spiritului, acela în deosebi de a se constitui ca un centru, ca un punct de vedere ce dă sens lumii. Terestrul există în măsura în care un spirit informează materia și o readuce la unitate. Omul e un centru de vibrații care atrage spre sine (și indirect spre Dumnezeu al cărui plenipotențiar este) toate aspectele, pe raze mai scurte ori mai lungi. El există în măsura în care reflectează lucrurile în el ca spre un sens iar aceste lucruri se nasc în măsura în care se cunosc. Sunt două feluri de cunoaștere: una superficială, științifică, stabilirea de raporturi între fenomene imediate, și alta profundă, luminând pulberea în realitate eterogenă dintr-o rază și convertind-o spre un centru. Cu cât mai multe obiecte îndepărtate intră în vibrația omului, descoperind dimensiunile lumii ca degradare a Spiritului cu atât cunoașterea e mai adâncă. Aceasta e cunoașterea poetică, prin creație continuă, prin aducere la un sens și instrumentul e

* Din opera lui Paul Claudel în „Jurnalul literar“, nr. 46 din 12 noiembrie 1939 (fragment din *Art poétique*, 1907, tradus de G. Călinescu).

metafora, suprapunerea de obiecte disparate, în aparență, spre a se descoperi sensul. Poezia e dar cunoaștere, rețea de metafore aducînd totul în raza spiritului și prin el, dincolo de lume, în Dumnezeu.

(„Jurnalul literar“, I, 47 din 19 noiembrie 1939)

ALAIN

Fragmentul din *Système des beaux-arts* al lui Alain (v. nr. 47)* revelă un estetician uimitor de învechit în aparență și aproape aristotelician. De altfel profund francez. De observat, ca la atîția alții, că și la Alain emoția artistică e „o recompensă“, o judecată de gust nedemonstrabilă și irevocabilă. Critica, estetica sînt doar momente secunde. Alain poate fi pus în parte în acord cu estetica modernă. Și pentru el, în fundament, poezia n-are alt conținut decît al științelor. Ideile nu sînt izgonite. Poezia nu este însă un har, o comunicare a individului cu absolutul, ci o tehnică de a stîrni în ascultători pasiuni. Poetul nu stă singur și poezia trebuie spusă. Elocvență și poezie sînt aproape unul și același lucru (prima improvizată, a doua fixată). Instrumentul e vorbirea măsurată, justă. Ceva din riguroasa tehnică a lui Valéry e aci, precum e și ideea că pasiunile nu se trezesc prin sinceritatea informă, ci prin artificiu. Realitatea pasiunilor nici nu e obligatorie și propriu-zis se înțelege că nici nu-i necesară. Poezia e o vorbire în care pasiunile au fost înlănțuite, prefăcute în tonuri juste, o politeță. Indirect, ne gîndim la Aristot pentru care tragedia cu eroi elocvenți se confundă cu adevărata poezie. Măsura reprezintă rațiunea pe care o introducem în informitatea și vulgaritatea pasiunilor. Un bun vers împiedică strecurarea eterogenului, întărește gîndirea. După Alain poezia ca

* Din opera lui Alain în „Jurnalul literar“, nr. 47 din 19 noiembrie 1939 (fragment din *Système des beaux-arts*, 1920, tradus de G. Călinescu).

mnemotehnie e posibilă și cu asta poezia didactică, poezia retorică, pura versificație sînt reabilitate. E o slăbiciune aceasta a geniului francez. Prin justetea tonului, prin politeță, poezia devine o artă a bunei-cuviințe, a inteligibilului, un produs cu totul ferit de dezordinea imaginației, obiectiv : „un fou n'est nullement artiste“. Su-prarealiștii și mulți alții susțin contrariul.

(„Jurnalul literar“, I, 48 din 26 noiembrie 1939)

POETICA LUI PAUL VALÉRY

Ideile estetice ale lui Valéry sînt risipite în multe volume în nuanțe și complexități. Conferința din care am dat extrase în nr. 45*, mai simplă, poate sluji pentru determinarea elementelor :

1) Laolaltă cu toți esteticienii moderni, excluzînd natura dintre obiectele simțului estetic, Valéry face din artă o *industrie* al cărei scop e de a reconstitui emoțiile pe cale artificială așa cum chimia industrială reface parfumurile sintetic. Sensul intim al lui Valéry e însă că aceste emoții nu sînt o replică a emoțiilor psihologice, ci aparțin unei psihologii transcendente, autonome.

2) Caracterul esențial al artei este organicitatea tehnică, senzația de univers, de exactitate simfonică. Ideala poeziei ar fi precizia, măsurabilă, a muzicii. Cînd se vorbește de muzică nu se face aluzie la melodie (vers melodios etc.) ci la abstracțiunea artei muzicale, care poate să miște fără a folosi vreun element scos din contingent, abstrăgîndu-se de la orice utilitate.

3) Neavînd nici un scop informatic ori emotiv (în sens practic), poezia cultivă sinuozitatea, evitînd linia dreaptă.

* Din opera lui Paul Valéry în „Jurnalul literar“, nr. 45 din 5 noiembrie 1939 (*La poésie* în „Conferencia“ din 5 noiembrie 1928, fragment tradus de G. Călinescu).

4) Nu inspirația decide structura unui poem, ci tehnica, adică efortul de a descoperi tot simfonicul întrevăzut.

5) Totuși în clipe de absență un fel de har aruncă niște acorduri pe care nici o deliberație nu le-ar putea găsi. Se subînțelege (spirit catolic) că harul vizitează pe marele tehnician.

6) Harul e scurt. Prin urmare Valéry e în fond un „fragmentarist“.

(„Jurnalul literar“, I, 46 din 12 noiembrie 1939)

POETICA LUI PANAIT CERNA

Panait Cerna este un poet conceptual, al cărui merit s-a exagerat, dar care totuși place încă multora, fie pentru concentrația sufletească pe care o pune în meditația erotică, fie pentru aspectul reflexiv al liricii lui. Preocupările sale de dreptate socială ar putea să-l reactualizeze.

Aplicațiile și inaptitudinile l-au împins pe Cerna să lucreze sub călăuzirea lui Volkelt o teză de doctorat intitulată *Die Gedankenlyrik*. Lucrarea e conștiincioasă, onest informată și clară și consultă timid și *Estetica* lui Croce. Preocupările în jurul poeziei de idei, curente în vremea când studia Cerna, s-au depreciat în ultimele decenii, dar azi pot să redevină actuale, după experiența lui Paul Valéry și în clipa când poezia începe a deveni ostentativ programatică și oratorică.

Ideile lui Cerna sînt rezonabile, în general juste. Azi problema ar fi ușor deplasată în altă lumină și s-ar rezolva cu o terminologie înnoită. Cerna, care citează prea des pe Guyau, pe Sully-Prudhomme și alți poeți de stil discursiv, vede în lirica de gândire mai ales o poezie a dizertației, cu toate că estetica lui teoretic capătă pentru noi o semnificație mai adîncă.

Opera de artă își trage rădăcinile, după Cerna, într-un instinct plastic, propriu într-o măsură oricărui individ,

dar capabil de mari mijloace de expresie numai prin geniu. Estetica lui Cerna este tradițional dualistă: un conținut sufletesc devine sensibil printr-un material concret care în poezie este limbajul.

Aici se spune un lucru totuși relevabil. Limba nu este în poezie un simplu vehicul al ideii, ea are funcția ei proprie, un farmec specific. Așadar limbajul e în parte conținutul însuși al poeziei. Ori de câte ori din vorbire rezultă o atmosferă delicată (noi am spune: inefabilă) sîntem afară din proză. Fiecare poezie revelă „ein Mehr“ un plus peste suma gîndirilor implicate.

Azi, teoriile asupra expresivității și a valorii stilistice a limbajului au dezvoltat (și într-un chip și caricaturizat) niște observări ce erau atunci în faza embrionară.

Poetul adaugă că cuvîntul și semnificația lui deși, analitic, două lucruri deosebite, sînt în cuprinsul limbii naționale, inseparabile, cuvîntul fiind nu un simplu semn, ci lucrul însuși, un ce afectiv, viu. (Studierea într-o limbă a cuvintelor laolaltă cu lucrurile a devenit mai tîrziu obiectul unei adevărate școli).

Cerna e nevoit a admite că poetul gînditor este esențial un filosof, însă mai întîi de toate poet. Cunoașterea, cauzalitatea, inteligibilitatea încetează de a fi scopuri în sine. Gîndirea este mai ales de imagini, fără claritate, fără deducție riguroasă (însă nu se respinge nici sentința, nici chiar „das Raisonement“). Ideile n-au scopul de a îmbogăți intelectul, ci de a semna la încordarea problematică a sufletului, ele se exală din operă ca mi-reasma florilor. Așadar, accentul în poezia filosofică nu cade pe ideile în sine ci pe turburarea pe care trăirea lor a trezit-o în poet. Aș exprima teoria lui Cerna în sensul că, în desfășurarea ideilor, poetic este „gestul patetic“ de a gîndi. El însuși, de altfel, insistă asupra subiectivității gîndirii liricii, asupra primatului afectivității și spune un lucru foarte fin, fiind chestiunea de o poezie a raționalului, că în chiar această poezie personalul și iraționalul (das Irrationale) joacă rolul de căpetenie.

Evident nici abatele Brémond nici Paul Valéry n-ar fi avut nimic de obiectat. Căci rugăciunea celui dintîi e toc-mai acel „nu știu ce“, acel „plus“ inefabil ce se exală ca

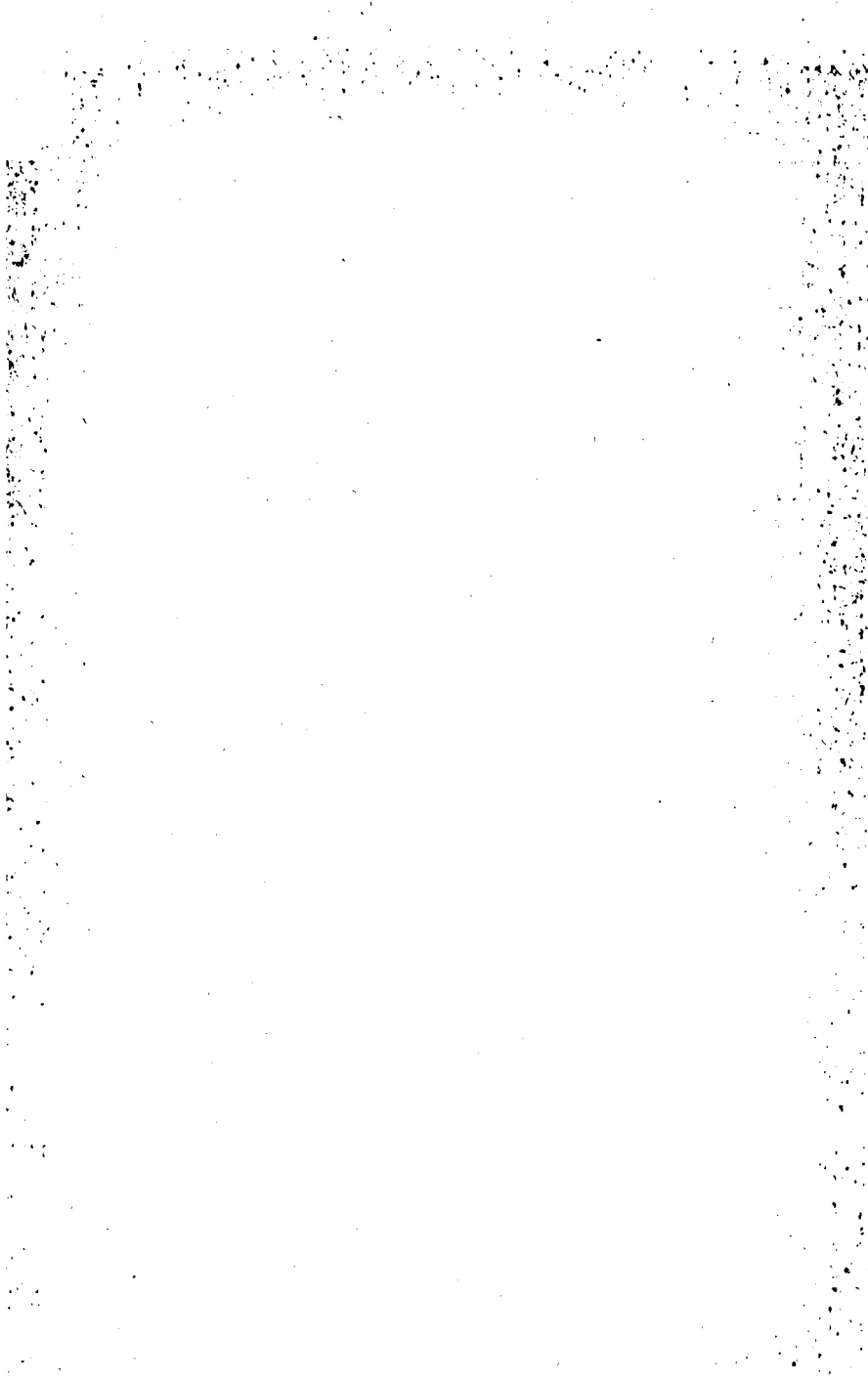
și parfumul florilor (după vorba lui Cerna) din fraza aparent discursivă. Cît despre poezia celui de al doilea, ea este un intelectualism rigid și prestigiul ei rezultă din stingerea prin hermetizare a clarității și prin accentuarea prozodică a coeficientului personal. Paul Valéry crede ca adevărat clasic în norocul tehnic, în valoarea versificației stricte.

Asupra prozodiei însă apasă cu deosebire Cerna. Cu toate că admite împreună cu Meumann un ritm psihic, interior, în virtutea căruia chiar o operă curat rațională ca aceea a lui Platon ori a lui Giordano Bruno poate intra în sfera, larg concepută, a poeziei, printr-o anume ritmică melodică, este de părere că poetul trebuie să-și culce inspirația de-a dreptul în versuri, versul constituind mijlocul de căpetenie de a subiectiva reflecția.

Este foarte interesant că Cerna, om cu aparatul sensorial lipsit de acuitate, subestimează gustul, pipăitul, mirosul, ca fiind de puțină importanță pentru poezie.

Aici stă eroarea lui capitală. El nu citează pe Baudelaire și pe nici unul din marii poeți în lirica lui, care au contemplat direct, prin simțuri, spectacolul universului. Pentru Jacopone da Todi mizeria lumii se traduce în senzația nauseabundă de duhoare. Paradisul lui Dante stă sub emblema trandafirului. Acestea sînt adevăratele simboluri, concrete, semnificative (Bedeutungsvorstellungen) pe care Cerna le reclama, după Volkelt, fără a le întui însuși.

(„Lumea“, nr. 20 din 10 februarie 1946)



CUPRINS

Introducere de Al. Piru V

Curs de poezie 1

Universul poeziei 77

- I. Simbolurile 77
- II. Focul 81
- III. Apa 85
- IV. Regnul animal 90
- V. Regnul vegetal 96
- VI. Himerele 101
- VII. Anatomia îngerilor 104
- VIII. Anatomie umană 107
- IX. Alimentele 112
- X. Mașinile 115
- XI. Mobilele 120
- XII. Instrumentele muzicale 125
- XIII. Trucuri poetice 129
- XIV. Concluzie 133

Tehnica criticii și a istoriei literare 134

Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică 153

Addenda

Tehnica criticii și a istoriei literare, III 191

Aristot 201

Abatele Batteux 202

Abatele Dubos 204

Hegel estetician 207

André Gide ca estetician 217

Paul Claudel estetician 218

Alain 219

Poetica lui Valéry 220

Poetica lui Panait Cerna 221

Redactor : Marcela Radu
Tehnoredactor : Ion Stancu-Zane

Tiraj : 7 540. Broșate 7 400+140.
Bun de tipar : 13.V.1974
Coli de tipar : 15,5
Craiova, 1974

I. P. „Oltenia“ Craiova
Str. Mihai Viteazul nr. 4
Comanda nr. 144

