

1 / 144

■ Ianuarie 2015  
■ Anul XII

# Cafeneaua literară



Kandinsky

supliment

## ARTE POETICE

Cum se fabrică o emoție sau  
Poezia în viziunea  
lui Alex. Ștefănescu

## Doar atât și-a amintit

Compozitorul **Horia Moculescu**, prezident al juriului celei de-a doua ediții a Festivalului de Muzică Ușoară *Vasile Veselovski*, se dovedește a fi un remarcabil povestitor, depozitar de bijuterii de amintire, cu acribie adunate în volumul **Doar atât mi-am amintit** (Editura Kullusys, 2011).

Lansarea acestui volum, organizată de Școala Populară de Arte și Meserii și de Biblioteca Județeană Argeș, s-a desfășurat în după-amiaza zilei de 20 noiembrie, la Teatrul *Alexandru Davila*, în deschiderea festivalului. Horia Moculescu, elegant, volubil, hâtru, a fost acompaniat de personaje de poveste ale muzicii noastre ușoare. Stela Enache, serafică, discretă, caldă ca o îmbrățișare. Corina Chiriac, ademenitoare, puternică și intempestivă. Adrian Daminescu, manierat, fermecător, deși ușor rezervat. Compozitorii Dumitru Lupu și Dan Dimitriu, curtenitori cu protagonistul. Valentin Veselovski, fiul legendarului Vasile Veselovski, de profesie inginer, devotat memoriei tatălui său și cavaler loial al artiștilor mai sus pomeniți, pe care-i cunoaște de când a deschis ochii.

Fiecare a avut ceva de împărtășit despre prietenul Horia. Și numai de bine. De la generozitatea care l-a vârât de multe ori în bucluc, până la distincția naturală, moștenire de familie. Familie de italieni, români, croați, arhitecți, antreprenori, nepoți ai Mitropolitului Transilvaniei, Andrei

Șaguna. Bunicul matern este cel care a ridicat din temelii jumătate din orașul Râmnicu Vâlcea. Clădirea Colegiului Național *Alexandru Lahovari* și cea a Colegiului Național *Mircea cel Bătrân* sunt menționate ca realizări-reper ale arhitectului-antreprenor Antonio Copetti.

Amintirile lui Horia Moculescu se ațin cuminte de albia timpului. Verva, pofta de viață, crema și spuma informației dau însă pe dinafară. Horia Moculescu ar fi putut să scrie la întâmplare, sărind dintr-o pătrățică de timp în alta, puterea de sugestie n-ar fi avut nimic de pierdut. Oameni feluriți, comportamente și contexte, trăsături de caracter, spectacole și premii, turnee în țară și peste hotare, atmosfera lor învăluind ca o iluzie, uriașă iluzie, cotidianul anodin al unei lumi fără culoare, farse și situații grave, complicate, hazard și drumuri înfundate, figura tatălui, erou decorat în război, de două ori închis în pușcăriile comuniste, repulsia scrâșnită față de orice atentat la libera ființare, tot și toate trăiesc în carte ca și cum s-ar fi petrecut ieri. Extrem de mobil, cu un simț al detaliului și cu o memorie demne de-un Hercule Poirot, ironic până la a șterge cu totul lacrima, indiferent de ce-ar fi adus-o în privire, Horia Moculescu scrie o carte extrem de personală. Ca periuța de dinți, ca lenjeria de corp, ca licărul inimitabil din ochii nici verzi, nici gri, nici maro.

**Denisa POPESCU**

## Scriitorul salvadorian André Cruchaga lansat în Spania de către o româncă...

Poezia scriitorului salvadorian **André Cruchaga** înfruntă granițele și imensitatea oceanului pentru a poposi ca invitat de onoare în Spania, tocmai în orașul natal al lui Cervantes, într-unul dintre cele mai emblematice edificii culturale, Universitatea din Alcalá, Facultatea de Filozofie și Litere, care a găzduit prezentarea cărții sale **Post scriptum**.

Evenimentul a fost organizat și prezentat de poeta și traducătoarea cărții Elisabeta Boțan și a început cu lectura a două scrisori: una foarte emoționantă primită de la autor, iar cealaltă semnată de unul dintre fondatorii „Suplimentului

Cultural TRESMIL”, al ziarului „Diario Co Latino” din Salvador, César Ramírez Caralvá, partener al evenimentului.

Prezentarea autorului și a traducătoarei cărții a fost făcută de Luis María Compés Rebato, fondatorul și președintele Asociației Scriitorilor din Madrid.

Cartea a fost prezentată de traducătoarea sa împreună cu scriitoarea spaniolă Olga del Carmen Becerra, licențiată în filologie hispanică, aparținând Institutului de Studiu Complutense, coordonatoare și moderatoare de radio a „Grupului PARNASO”.

Evenimentul a fost presărat cu momente muzicale susținute de câțiva artiști, care au delectat publicul cu vocea lor: argentinianul Juan Delgado, interpret de tango; tânăra artistă alcalaină Ester Lorente, interpretă de muzică pop; solista româncă a corului Harmoniae Sacrae din Madrid, soprana Luminița Soporan; acompaniament la chitară Raúl Chiochio.

Nu au lipsit nici momentele poetice. În limba spaniolă au recitat Olga del Carmen Becerra și Cristina Penalva Pastor, coordonator și moderator al programului de radio „Letra Pequeña” RUAH (Radioul Universității din Alcalá).

Din partea Institutului Cultural Român din Madrid a asistat doamna Ioana Alupoae, coordonator de evenimente culturale.

Reprezentantul mass-media a fost Alin Săcăcean, directorul ziarului „România Expres”, care se publică în Spania și Benelux. (C.L.)



# Conu' Leonida față cu literatura lui Matei Vișniec



În octombrie 1987, aflându-se la Paris, Matei Vișniec, pe atunci în vârstă de 31 de ani, cere azil politic, care i se acordă în luna noiembrie a aceluiași an. Locuiește o lună și jumătate într-un cămin de muncitori imigranți, apoi, șase luni, într-un cămin al unei organizații umanitare catolice – un fel de uzină de primit și integrat străini fără o situație, dar și francezi considerați „cazuri sociale”. Urmează cursuri intensive de limba franceză, frecventează teatrele pariziene, începe traducerea propriilor lui piese în franceză. Stabilește contacte cu Marie-France Ionescu, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Paul Goma, Alain Paruit, Nicolae Breban, Virgil Tănase, Damian Necula, Adina Keneres, Dan Culcer ș.a.

Din momentul stabilirii sale în Franța, Matei Vișniec s-a lăsat condus de deviza *totul pentru teatru, totul pentru victorie*. A fost o angajare totală – o angajare însă în stilul său, fără emfază, fără declarații zgomotoase, fără lamentații. Iar rezultatele n-au întârziat să apară. Dramaturgul român a devenit furnizorul de texte a numeroase teatre din Europa de Vest.

În anul 2000 are deja un palmares impresionant:

- piese de teatru jucate în peste 20 de țări (dintre care unele la mari teatre din Europa);
- aproximativ 10 piese publicate în Franța (dintre care unele la edituri prestigioase);
- în jur de 30 de piese montate în România, în teatre profesionale, la radio și la televiziune.

Iar după anul 2000 evoluția sa ca dramaturg este și mai impetuoasă.

Cum se explică acest remarcabil succes? Conu' Leonida, contaminat de stilul bombastic al unor critici literari, oferă o explicație din care nu se înțelege aproape nimic:

## CONU' LEONIDA:

„Universul pluridimensional al pieselor lui Matei Vișniec reprezintă realitatea ca într-o oglindă, dar această oglindă este deformată. Anume complexitatea relațiilor umane – cea dintre individ și societate, individ și lumea înconjurătoare se reflectă într-un mod grotesc, chiar ajungând până la absurd și prin aceasta ademenesc regizorii.”

„Astfel, regizorul modelează opera dramaturgului: o bulversează și o descompune până la cele mai mici fărâme ca apoi textul să reapară în fața spectatorilor în imagini și metafore plastice reconstituit, remontat, atribuindu-i cele mai bizare motive și forme, tot o dată dirijând mesajul în aria unor adânci subtilități psihologice din conștientul și subconștientul uman.”

(Violeta Tipa)

Piesele lui Matei Vișniec sunt bizare, inclasificabile, ca textele celor mai nonconformiști și sfidători scriitori (onirici, suprarealiști, adepți ai literaturii absurdului ș.a.m.d.). Și totuși, ele *nu* se înfățișează ca un act de nesupunere sau provocare. Se desfășoară în fața cititorilor calm, civilizată. Este ca și cum o muzică demonică ar fi interpretată la pian, într-un salon, de un muzician sobru și respectuos față de asistență, îmbrăcat în frac.

Teatrul lui Matei Vișniec, judecat ca text, s-a clasicizat surprinzător de rapid. El nu mai poate provoca un scandal artistic, de genul celui declanșat cândva de dramaturgia lui Ionescu sau a lui Beckett.

Atitudinea distinsă și ușor blazată poate fi considerată o marcă a postmodernismului, în măsura în care postmodernismul reprezintă o clasicizare (prin antologare, glosare, parafrizare) a literaturii moderne. Dar chiar dacă n-ar fi existat, postmodernismul ar fi fost inventat de Matei Vișniec, ca mijlocul lui de exprimare cel mai convenabil. Scriitorul este politic și distant față de viață, față de literatură și față de propriul său scris. El își cucerește cititorii printr-o retorică elegantă, practică cu sentimentul inutilității ei.

Unele dintre piesele lui Matei Vișniec sunt parabole. Altele însă nu semnifică ceva anume. Practic, ele nu au acțiune, dar personajele lor fac mereu ceva important. Discută cu gravitate, într-un stil ceremonios, chiar dacă discuția nu duce la nici o concluzie utilizabilă în viața de fiecare zi, frecventează instituții care inspiră respect, chiar dacă sunt fictive (fictive în spațiul ficțiunii), fac investigații meticuloase, chiar și fără să existe un obiect al investigațiilor. Este o lume textuală, o construcție de cuvinte, o parodie tactică a ritualului vieții zilnice.

Și este, în același timp, un bun pretext pentru conu' Leonida de a filosofa pe un ton sumbru:

## CONU' LEONIDA:

„Angoasa, anxietatea, spleenul, stressul au fost atașate omului modern ca stări care-l definesc. Amalgamul de pseudoacțiuni și pseudoidei ale personajelor lui Vișniec denotă modificări fundamentale survenite în mecanismul gândirii atunci când individul este supus unor condiții

## Eseu

extreme. În acest spațiu al incertitudinii se poate aluneca pe nesimțite în anxietate. Atunci când ești pus în fața faptului împlinit, când nu mai ai altă șansă, când nu ți se oferă alternativă, spaimetele îți dau târcoale, apoi te năpădesc.”

(Octavian Jighirgiu)



În toate piesele, fie ele parabole sau simple jocuri ale imaginației, găsim secvențe din ceea ce s-ar putea numi *o comedie a comportamentului ființei umane în societate*. Această comedie trebuie considerată adevărata substanță a dramaturgiei lui Matei Vișniec.

În *Caii de la fereastră*, de exemplu, dincolo sau, mai exact spus, dincoace de sensul profund al piesei (incapacitatea unei femei de a cuprinde cu mintea războiul în care pleacă fiul ei) se impune atenției *o comedie a sfaturilor materne*.

În mod similar, în *Omul care vorbește singur* se distinge *o comedie a confesiunilor pe teme amoroase* făcute de femei prietenelor lor și de bărbați prietenilor lor, în *Dinții – o comedie a onorabilității* (pe câmpul de luptă, un bărbat care fură dinți de aur din gurile morților respinge indignat ideea complicelui său de a-i căuta pe morți și prin buzunare: „Cum să-i cauți prin buzunare? Una e să-i cauți în gură și alta e să-i cauți prin buzunare. Eu n-am umblat niciodată prin buzunarele nimănui.”), în *Spectatorul condamnat la moarte – o comedie a acuzării furibunde*, fără argumente, în *Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă în actu’ întâi – o comedie a sporovăielii meseriașilor* în timp ce execută o lucrare etc.

Până și vorbirea trunchiată, din cauza suferinței atroce, a răstigniților pe cruce este parodiată, cu umor negru, în *Păianjenul în rană* (cu mențiunea că, în semn de respect față de Isus, numai celor doi tâlhari, din stânga și dreapta lui, le este atribuit acest mod de a vorbi).

Conu’ Leonida nu se mulțumește cu asemenea constatări și vrea neapărat să ne vorbească despre cauzalitate, interrelaționare și și ipostazele zoomorfe ale ființei umane:

### CONU’ LEONIDA:

„În ce privește construcția dramatică, în teatrul pseudoabsurd încep să se contureze o serie de intrigi și se reinstaurează cauzalitatea, reacțiile indivizilor fiind acum justificate. De asemenea, sunt redescoperite resursele limbajului, ce ajunge din nou să fie instrument al interrelaționării și își recapătă funcția metalingvistică... Mai mult, sunt valorificate valențe trecute până acum cu vederea, pentru că se ajunge la o comunicare superioară...”

O semnificație aparte au cele trei ipostaze zoomorfe ale ființei umane: *fluturele*, *calul* și *câinele*. Imaginea *fluturelui*, preluată din zona artelor plastice, trimite la dubla condiție a artistului, ființa obișnuită, condamnată la mediocritate, dar care poate cunoaște sublimul prin creație. Făpturi htoniene, *câinele* și *calul* au, atât în poezie cât și în teatru, culoare albă, reprezentând starea primară, neviciată, către care creatorul va căuta mereu calea de întoarcere.”

(Cătălina-Diana Popa)

Lumea este privită de Matei Vișniec de la mare distanță, așa cum era privită de George Bacovia. Ca și cum s-ar afla în vizită pe Pământ, dramaturgul înregistrează, mirat și ușor amuzat, automatismele din comportarea pământenilor.

O anumită mobilizare sufletească a sa poate fi sesizată în piesa *Țara lui Gufi*. „Țara lui Gufi” este o țară a orbilor, condusă de un văzător, Gufi, în preajma căruia se află un chior, Lulu, cu statut de clown. Supușii au fost *obligați* de suveran să nu vadă, acesta având intenția pretins nobilă de a-i feri de deziluzii. Pentru a constrânge populația țării la orbire, Gufi a desființat culorile, acoperind printre altele picturile murale din palat cu o tencuială pământie. În portretizarea regelui și a curtenilor, Matei Vișniec se lasă în voia spiritului ludic. Personajele „negative” par să fi rezultat din colaborarea lui Jarry cu Urmuz. În schimb Iola, fiica lui Gufi, și Robderouă, care o învață să vadă, formează un cuplu de îndrăgostiți desprins parcă din basmele populare românești. De altfel, în întreaga piesă, Matei Vișniec se folosește, cu irepresibila lui înclinație spre parodie, de o erudiție folclorică spectaculoasă, în tradiție rabelaisiană.

Piesa, reprezentare a unei dictaturi terifiante, pare scrisă, în mod paradoxal, într-o stare de prea-plin sufletec. Voioșia autorului face ca măștile grotești ale prostiei omenești să nu îngrozească. Ele creează mai curând o atmosferă de feerie lingvistică. Urmează știți dv. cine...

### CONU’ LEONIDA:

„De aici, din acest flux al comunicării dintre dictator și mulțime, se nasc și duplicitatea, și primejdia și despărțirea realității – un acvariu tulbure – de realul care devine coșmar, halucinație și – ce e mai grav – iluzie iresponsabilă: nu doar somnul rațiunii naște monștri – se

## Eseu

spune la un moment dat – ci, poate mai întâi, această iluzie, „datul” intelectualilor sub dictatură: se pun în funcțiune stimulatorii de realitate a căror manifestare stimulează senzația de absență a dimensiunii temporale.”

(Ioan Holban)

„În timp ce Becket se mișcă în interiorul perimetrului pe care singur și l-a impus, respectând o regulă a jocului pe care o consideră sacră, Vișniec dezvăluie formulele, desacralizându-le. Compatriotul nostru împinge mai departe această demantelare a tiparelor, creând un întreg eșafodaj de evadări din cadrul teatrului tradițional. Vișniec împinge actul artistic de pe scenă către sala de spectacol, oferindu-le și spectatorilor ocazia implicării fizice, efective în exercițiul metafizic pe care îl cultivă cu voluptate.”

(Octavian Jighirgiu)

Începând cu piesele *Teatru descompus sau Omul-ladă-de gunoi* și *Femeia ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii - câmp de luptă în războiul din Bosnia*, apărute în limba română în 1998, în scrisul lui Matei Vișniec se petrece o schimbare. În mod vizibil, dramaturgul face efortul de a-și învinge propria virtuozitate literară, de-a o transforma dintr-un scop într-un mijloc. El a devenit mai receptiv la drama lumii în care trăiește și și-a asumat riscul artistic de-a o reprezenta. Putea să piardă totul procedând la această cădere din atemporalitate în istorie, dar n-a pierdut nimic. Dimpotrivă, teatrul său a devenit acum mai ofensiv în cucerirea publicului, s-a transformat într-un mesaj imperativ, de care nu se mai poate face abstracție.

Vrea să se pronunțe în această chestiune și...

### CONU' LEONIDA:

„Evenimentele secolului douăzeci au adus omenirea în pragul unor crize nu numai sociale și politice, dar și a celei axiologice. Unul din aspectele acestei crize se extinde în condiția omului în societate, care se simte solitar, uitat, izolat. Ca niciodată ființa umană se află într-o singurătate specifică individului din metropolă caracterizată prin lipsă de comunicare. Azi în lume domină animozitatea: un impediment care-i face pe oameni să nu se mai audă unii pe alții și să nu se înțeleagă. Astfel, într-o lume plină de angoasă, de incertitudine, de diverse fobii viața se transformă într-o continuă așteptare.”

„Ființa umană devine prizonier al lumii contemporane în care predomină hiperinformatizarea societății care are ca scop spălarea minților umane, căutările și meditațiile filosofice pe tema vieții și morții sunt deșertăciune, la fel cum este fără sens fuga prin viață care tot pe loc rămâne.”

(Violeta Tipa)

Întregul arsenal al seducției literare de care dispune dramaturgul este folosit nu pentru a obține aplauze, ci pentru a ajunge la conștiința cititorului și a-i comunica situații de un răscolitor dramatism. Personajul care îl obsedează pe dramaturg este *omul de azi*, incapabil, cu toată măreția lui de cuceritor al planetei și, în perspectivă, al cosmosului să-și găsească liniștea sufletească, măcar așa cum și-o găsea pe vremuri un țăran, integrat armonios în colectivitatea lui sătească. În era telecomunicațiilor, ființa omenească nu-și mai dorește decât să nu comunice cu semenii săi.

Aceasta este însă numai una dintre ipostazele nefericirii. Mai există omul tratat de cei din jur ca o ladă de gunoi, omul care își face o profesie din întreținerea mașinilor utilizate pentru recoltarea cadavrelor de pe câmpurile de luptă, omul care propovăduiește, în stilul reclamelor de la TV, spălarea creierelor, omul care suportă insistența absurdă a unor anchetatori și așa mai departe.

Regăsim chiar și în cele mai răvășitoare piese eleganța stilistică binecunoscută a poeziei lui Matei Vișniec, o eleganță firească, englezească. Născut la Rădăuți și stabilit la Paris, Matei Vișniec este un englez al literaturii noastre.

Teatrul lui Matei Vișniec este mai mult literatură decât teatru. În principiu, orice spectacol cu o piesă de-a sa (oricât de bun ar fi regizorul) dezamăgește. Actorii care, cu greutatea corpului lor, fac să troznească dușumeaua scenei și ale căror voci izvorăsc din adâncurile umede ale gurilor au o concretețe brutală, incompatibilă cu frumusețea abstractă a acestei creații dramaturgice. Replicile din care se compune ea încântă mai mult dacă sunt auzite în imaginație decât dacă sunt auzite cu adevărat.

Alex. ȘTEFĂNESCU



# Dispoziția critică e constrângere



■ Dispoziția critică e constrângere, generozitatea e libertate.

■ Una din cele mai frumoase definiții ale adolescenței, la Maurice Barrès: „timpul în care admirăm și ne umilim”. Treptat însă ne dăm seama că orice admirație, la orice vîrstă, are o notă de umilință. Una visătoare, împietrită, aidoma unei păsări cu aripile strînse.

■ Strecurîndu-se exact acolo unde nu te aștepți, dejucînd vigilența noastră oricît de încordată, întîmplările neplăcute s-ar zice că au perfidia unei conștiințe omenești.

■ Meritul capital al întunericului nocturn: acela că, oricum, vestește lumina.

■ Melancolia comparării lucrurilor care nu sînt cu cele ce ar putea fi, a lucrurilor care ar putea fi cu cele ce n-ar putea fi.

■ Dificultate suplimentară: pentru Dumnezeu, zilele creației au fost șase, pentru un artist sînt nenumărate.

■ Epigonism: a simți precum Cioran e una, a te rosti precum Cioran, e, *hélas*, alta.

■ „A trecut prin iad – a spus. L-am văzut străbătîndu-l într-o limuzină” (Stanislaw Jerzy Lec).

■ Nu poți sări peste umbra ta. Peste umbra altora, cît te țin puterile.

■ Se uzează pînă și Neantul.

■ Incerta adresă a eternității, precum a unei femei iubite despre care nu știi dacă mai locuiește acolo unde știai și nici măcar dacă se mai află în viață.

■ Jocul Erosului: iluzia care devine instantaneu real, realul care devine instantaneu iluzie.

■ Oglinda poate emite profeții, dacă știi să privești într-însa.

■ „Ceea ce este regretabil în ziua de azi este faptul că nici o metodă nu poate distinge între un om onest și un borfaș” (Jaroslav Hasek).

■ În momentele dificile, reavoința dușmanilor e mai demnă de încredere decît bunăvoința amicilor.

■ Să fie libertatea, așa cum credea Baudelaire, „o anumită elasticitate a fatalității”? Fatalitatea are oare puterea de-a ceda, rămînînd ea însăși?

■ „Geniile sînt niște monștri, la fel ca și idioții” (Nicholas Catanoy). Cu deosebirea că, se cuvine precizat, geniile pot conștientiza monstruoșitatea ce le e hărăzită.

■ Inadaptarea: o impostură obiectivă.

■ Blaga definește aforismul drept „o ezitare între formulă și aluzie”. Adică, s-ar putea completa, între fixarea care e „formula” și mobilitatea care e „aluzia”.

■ Vanitatea unui medic față de pacienții săi poate fi egalată doar de cea a unui prelat față de cei ce i se spovedesc.

■ *Ars poetica*: pentru a fi tu însuși, trebuie să-ți pui o mască elaborată cu mare ingeniozitate.

■ Libertatea e în sine o autenticitate.

## Gheorghe GRIGURCU

## Dileme de azi

Sau „Lumea în prezent”. Văzută, dezbătută de un psiholog experimentat: Aurora Lițeanu. Om cu carte, clar. Și cu niște cărți semnate deja. Și domnia sa prezentă-n Pitești. La Biblioteca „Dinicu Golescu”, recent. Într-o conferință binevenită și cert nimerită, de actualitate stringentă. Despre viața lumii de-acu’, cu schimbările ei evidente, bizare ades. Cu tarele varii tot mai numeroase și periculoase. Cu devianța-i tot mai pregnantă. Cu alienarea vădită și inevitabilă...

## Despre Crăciun...

...și „lucruri mai puțin știute” de noi despre el a dizertat avizat Cristian Bădiliță. Sosit anume-n Pitești. Prelegerea fiind însoțită și de lansarea tomului său mai recent „Teme, personaje, sărbători creștine și tradiționale românești”. Căci omu-i specialist în domeniu, deja renumit. Alăturat lui Eliade și Culianu justificat. Și, ca atare, de ascultat. Fapt ce s-a-ntâmpat și ne-a adunat în număr bogat la bibliotecă. Binevenit, potrivit, reușit...

Fișec, Aurora cunoaște problemele astea-ndestul. Le spune subtil, cu tâlc și umor. Având, de aceea, audiență bogată și impact deplin. Mi-a făcut plăcere s-o ascult atent și cu interes. Întrebând-o la fine când ne va vorbi despre Nucșoara și rezistența din munți (subiect predilect într-un op al său). Meritându-se neîndoelnic și așa ceva, spre-a nu se uita rănile istoriei noastre neferice atât. Ar fi, cu siguranță, alt eveniment cultural pe aci...

A. S.

Despre invitat și lucrarea lui grăit-au pe larg directoru’ gazdă, șefa de la Muzeul Golești și vicele de la județ. Iar „împricinatul”, astfel stimulat, a oferit nimerit detalii în plus menite-a-ndemna pe oricine să umble îndat’ cu ochii prin cartea-i. Crăciunu’, de veacuri, fiind anual, o sărbătoare creștină-nsoțită de brad și moșu’ cu daruri iubit de copii. Cristi e volubil, știe carte multă din aia de soi, timpul a trecut chiar pe nesimțite ș-așa ne-am ales cu încă ceva demn de neuitat, la ceas adecvat...

Adrian SIMEANU



e o toamnă de pâslă, care ține în frig  
oasele cenușii, ochii adânciți în orbite  
cine mai cântă în ploaie? – gura e plină  
de rugină, de-atâta metal respirat  
tu te faci că mă cauți, că mă strigi, că mă vezi,  
eu mă fac că sunt vie,  
dar e toamna bătrână, a văzut, ca și mine,  
multe mii de cețuri și îngeri trădători.

## (jertfă)

în sfârșit, uite zăpada, cu fulgii ei legați  
ca literele într-un cuvânt prea lung  
uneori uit să citesc,  
paginile căderii sunt greoaie

în orașul cu inimi în sicrie de plastic  
am murit cu toții acum un secol,  
secerăți de ciurma roșie  
aici, sub fulgii care cad ca niște litere  
se mișcă doar umbrele noastre,  
scoase la aer din temelia  
bibliotecilor și-a bisericilor cu geamuri sparte  
trec prin ele sutane purtate de vânt,  
croncănind a viscol;  
nu-i nimeni sub cerul curgând sub formă de cuvinte  
crengi-răvașe de sticlă le mână galopul  
dintr-o parte într-alta.

**Valeria MANTA TĂICUȚU**

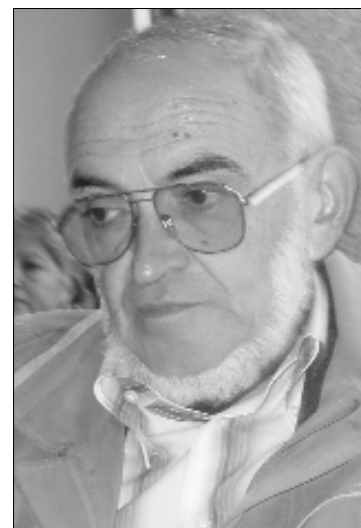
# Alexandru Ivăsiuc – un prozator uitat?

(Urmare din nr. trecut)

Și *Racul*, ultimul său roman (1976), recunoscut, curios, de Al. George drept „capodopera” lui Ivăsiuc, cumulând „toate defectele calităților sale” (3, 246), discută despre avalanșa puterii și a violenței, fiind „curat politic” (1, 1141), sub scutul parabolei. El este o sinteză a temelor și obsesiilor scriitorului, abordând – în spatele unui roman exotic, fără culoare locală – problemele veacului. Ivăsiuc, cel atât de preocupat de destinul lumii este implicat cu gravitate în problemele ce tensionează viața planetei: lupta dintre rațional și irațional în această lume a puterii, ofensiva iraționalului, eficientizarea terorii. Aici, puterea se rezumă la a fi o tehnică; ea nu e justiție, ci măsură preventivă, numind teroarea o înflorire glorioasă și frica – o pace publică. Arbitrară și misterioasă, puterea rămâne pentru Don Athanasios un joc al exercitării liberului arbitru, împins până la desființarea individului, încât „nimeni nu se va simți la adăpost”. Golit de viață personală, individul e strivit de mecanismul pe care-l slujește; libertatea „programată” și moartea morală premere și anunță moartea propriu-zisă, fie ea întâmplătoare.

S-a spus cu justețe că Alexandru Ivăsiuc nu e un stilist sau un decorativ. Fraza sa riguros simetrică impune prin densitatea reflecției; satisfacția lecturii este, în primul rând, una intelectuală. În privința acestui ultim titlu, criticii au incriminat formula scrierii (ambiguă, nota D. Micu, considerând că eposul ca atare prezintă puțin interes), dar au subliniat în unanimitate înaltele cote ale dezbaterii.

De o impresionantă vitalitate spirituală, ostil ornamentelor, verbiajului grandilocvent și digresiunilor, respingând ceea ce apărea ca inert sub raportul



semnificațiilor, în permanentă căutare a „pericolului” și conflictului, cultivând cu frenezie înfruntările la înalt voltaj, preocupat de relevarea adevărului, *marxistul* (declarat) Alexandru Ivăsiuc a fost – prin intensitatea inteligenței – un continuu generator de idei. O lectură tehnică a textelor sale ar facilita sesizarea neîmplinirilor estetice, inventariind paginile debile, „anemizate”. Dar inconfundabilele romane ale lui Ivăsiuc sunt nu doar ficțiune epică, ci, mai ales, dezbateri etice, o meditație responsabilă și gravă asupra marilor probleme existențiale sau a dramelor intime, proiectate pe ecranul epocii.

În prozele lui Ivăsiuc, contaminantă e „patima ideilor”, dirijând o neînduplecată ofensivă a rațiunii și raționalului; scriitorul s-a vrut antipitoresc. Scriind „cărți de probleme”, autorul și-a dorit nu numai să încante (sub un unghi riguros estetic) ci să și modifice; o artă sănătoasă – se pronunța cu fermitate Ivăsiuc – este o artă ofensivă și, sub acest imperativ, scriitorul și-a construit opera, consecvent crezului său literar. Ivăsiuc însuși mărturisea (vezi *Rațiune și afecte*, în *Contemporanul*, nr. 6/1977) că preferă munților de retorică și festivism, deviind în autoîncântare, „uscăciunea” (și, implicit, precizia).



## Profil

Se poate admite observația că producția sa romanesă poate fi „pătrunsă” prin utilizarea unor concepte-chei. Se poate spune că *puterea* ar fi obsesia prozatorului, după cum problematica libertății și necesității (revenind mereu, sub alte fațete și la diverse niveluri) ar susține tentația filosofării. Dar filosofia lui Alexandru Ivasiuc, subtil dialectician, este o filosofie a transformărilor necesare, pentru prozator omul fiind, prin excelență, un *zoon politikon*. Ivasiuc refuză evaziunea sau receptarea pasivă, el trăia în istorie angajat și iubea arena politică, dorea conflictul (prin surprinderea și „iluminarea” revelațiilor interioare în evoluția unor conștiințe clătinate, în criză, lipsite de perspectiva tranziției line, dar în devenire), modul existenței lui fiind acțiunea. Ivasiuc, aproape neîncercător în vocația scriitoricească, a început târziu. Construit din contradicții, el vrea să îmbine rigoarea și pasiunea. Spiritul de sistem, raționalitatea lumii intră în conflict, inevitabil, cu fascinația devenirii. Tandemul Ilie Chindriș-Olga din *Interval*, romanul său preferat, îi definește tocmai personalitatea, o inteligență speculativă mulată pe tentația geometrizării; controversalele dintre cei doi foști logodnici impun drept concluzie teza care domină suveran universul său romanesă: legitatea ignoră dramele individuale, îndoielile, dezvăluirile, abuzurile etc. produc *crize de conștiință* (precum lui Ion Marina din *Cunoaștere de noapte*), dar „schema” funcționează fără a gripa mecanismul politic (implacabil). Necesitatea își taie vad, empireul ideilor pare a accepta doar adevăruri univoce, nicidecum interpretabile. Dizertativ, dialectician, de extracție sartriană, cu lecturi filosofice (citând cu fervoare din tânărul Marx, cu deosebire), Ivasiuc eșuează, curios, în schematism. Slăbiciunile prozei sale deranjează mai puțin în *Racul*, ultimul său roman (un roman-manual), tocmai fiindcă acolo personajele, ca instrumente ale Necesității, ilustrează explicit schema, pregătind „edificiul verbal” al Utopiei (negative). Chiar propria-i detenție, transmutată romanesă, capătă o ciudată „justificare” prin lucrarea Istoriei, fatal agent al tăvălugului necesității.

Conținând elemente de roman-parabolă, *Racul* era în fapt o parabolă despre mecanismul puterii. I s-a reproșat că romanul nu privește realitățile românești. Într-adevăr, într-un secol agitat, „populat” cu evenimente precipitate, demitizând și spulberând iluzii (în care vechile tehnici ale puterii nu mai puteau contracara forțele tectonice ale libertății), Ivasiuc demonstra, prin acest roman politic, o exemplară solidaritate cu lumea, o accentuată deschidere față de istorie, o profundă înțelegere a epocii. Ivasiuc surprinde constrastele unei lumi deabusolate, în stare de dezagregare, în care lupta pentru putere (degenerând în violență, fanatism, crime oribile și masacre inutile) macerează scrupulele morale. Destinul lui Miguel, singurul erou interesant al cărții, se derulează implacabil până la, aparent, accidentală sa moarte. Fiindcă, libertatea lui Don Miguel era „controlată”, levantinul Don Athanasios (inspiratorul și artizanul din umbră al puciului fascist) inițiindu-l în „tainele fricii” și programându-i criza de conștiință. Despărțit de foștii comilitoni (Miguel evoluând – involuând, de fapt – din stânga eșichierului politic spre

extrema dreaptă), el nu mai este crezut de aceștia și, în consecință, nu mai poate ajuta pe nimeni, devenind *un rac*: adică un „om nou” apărând vechile privilegii, cerându-i-se nu devotament sincer, ci supunere necondiționată. În acest roman dialectica necesității și libertății ne urmărește continuu; pentru Alexandru Ivasiuc nu e posibil liberul arbitru deoarece „pentru a înțelege necesitatea trebuie s-o gândești liber” (în sensul unei libertăți în afirmarea ei concretă, pentru toți). Necesitatea este, așadar, înțeleasă ca opțiune și nu supunere (dar în sensul necesității istorice reale, împotrivindu-se falsei necesități, denunțând „necesitatea aparentă”). Astfel, abulicul Don Miguel – într-o lume opacă, manipulată de aventurieri – intuiește că preconizatul plan din noaptea carnagiului „nu e numai criminal, dar și cu desăvârșire inutil”. Iar cazuistica politică probantă confirmă din plin că în acest „proces al inteligenței”, nebunia surclasează logica.

Roman demonstrativ, *Racul* are ca subiect haosul. Miguel, omul-anexă, încearcă a se sustrage planului care „va lovi la întâmplare”, zdruncinând credința în ordine și rațiune, plan minuțios, pus la punct de Don Athanasios, cel care știe totul. „Emanatul” Don Athanasios reprezintă teroarea, nu personificată, ci dematerializată, infiltrată peste tot. Miguel nu va putea depăși „zbaterea în nemișcare”. Compus din simetrii clare, romanul lui Ivasiuc aduce în scenă pe terorista Tahereh, unind – fără a împăca – fatalismul oriental cu fanatismul politic.

Febrilitatea intelectuală sigilează paginile lui Alexandru Ivasiuc. Sub jetul ideilor, descifrăm spiritul raționalist, subjugat de tirania Ordinii. Rațiunea asigură ordinea; ieșirea din ordine înseamnă moarte. Legea, ne reamintește Ivasiuc, își taie drum prin noianul faptelor particulare. Eseist pofitor de speculații, pentru care visele înseși se desfășoară ca un sever raționament, Ivasiuc a scris sub refuzul metaforei, amânând revanșa epicului. Eroi săi se desentimentalizează, tocmai pentru a domina. Deși trăiește eclipsată de patima ideilor, mișcarea epicului nu e de ignorat; Ivasiuc comentează existența în tipar geometric. El pornește de la idee spre viața concretă, „procustizând-o”. Ceea ce a întreținut o lungă suspiciune, necurmată, privind talentul său prozastic. Alex Ștefănescu rămâne ferm: lipsit de talent literar, Ivasiuc nu poate fi acreditat ca prozator. Eseistica sa (energică, febrilă, pasională), comunicată sub regimul urgenței, propunea un fascinant spectacol de idei; cu interesante observații sociologice, pledând constatativ, de pildă, pentru emulativa explozie „de grup”, regândind chestiuni controversate pe agenda dezbaterilor sau enunțând idei „neîndoelnice”, ciudate. Cum ar fi prezumția, ambalată apodictic, că valoarea estetică depinde de radicalitate (din fericire, nerespectată). Azi, fostul deținut politic, funcționar o vreme la Ambasada SUA, apoi director al unei Case de film și dispărut, la cutremurul din 1977, sub ruinele blocului *Scala* pare, într-adevăr, uitat. Cota sa a coborât vertiginos, însoțind un dezinteres flagrant pentru operă. „Țâșnind din necunoscut”, el devenise pentru I.B. Lefter (în 1986) *o figură exponențială*. Dar tot atunci criticul era obligat să recunoască că Al. Ivasiuc, o vedetă a

## Profil

deceniului anterior, nu-și adjudecase un loc cert pe harta prozei noastre.

Categoric, Al. Ivasiuc n-a fost un prozator de finețe analitică. Iar analiza, câtă e, pare „câlțoasă” (M. Ungheanu), de regulă, și cade în retrospectivă. De unde insuficiența epicii, comentariile excesive, eseismul digresiv. Cărțile sale dezbat febril problematica puterii; protagoniștii încearcă a fi liberi fără a se sustrage necesității și își oferă, astfel, o existență falsă, conștientizând criza. Totuși, conchide N. Manolescu, ele (cărțile) sunt „cât se poate de realiste”, trăgând „spuza ideilor pe turta realității”, impunând binomul *criză / iluminare*. De vocație constructivă, dezvoltând o viziune deterministă, încorporând idei și vădind o declarată adeziune la problematica prezentului, scrisul lui Ivasiuc, „acut intelectual” (cf. Al. Piru), nu poate evita schematismul. Cum „marii neliniștiți” sunt purtătorii radicalității, prozatorul e convins că punctele de vedere radicale „fac cu adevărat Istoria”. Încât, și contribuțiile sale eseistice (vezi rubrica *Pro domo* în *Contemporanul*, apoi în *România literară*) respectă, mai apăsător chiar, „ingineria mentală” denunțată de C. Regman. Prețuit de unele voci ca „ideolog” al generației, Ivasiuc respingea ferm noianul de cuvinte, metaforita, „docta înșiruire de fraze”, invitând, dimpotrivă, la „dezghiocarea” realității. Și înțelegând că, angajat în *căutarea prezentului*, are obligația de a edifica, alături de congeneri, un *supra-ego colectiv*, implicat o nouă față a literaturii în vremuri „ideologice”. Așa-numita proză „de curaj”, de tip justițiar, epidemia romanului „obsedantist” aduceau la lumină, se știe, adevăruri convenabile regimului, în funcție de fluctuantele directive politice și, desigur, de prefacerea contextelor. Virusată ideologic, supus presiunilor unui sistem opresiv, organismul literaturii își deregla mecanismele de valorizare. Încât problema literalității se eclipsase, trecând în prim plan problema adevărului (literatura ca reflectare), propunând – paradoxal – pagini mincinoase.

Așadar, procesul „comunismului literar”, în desfășurare, pleacă de la o premisă indiscutabilă: *sub comunism*, vorba lui Eugen Negrici, literatura nu s-a bucurat de o evoluție normală. Scăpând de coșmarul realismului socialist, tiranic în anii incipienți, ea nu a scăpat de bruiajul ideologic și umbra amenințătoare a Cenzurii. Cum poezia, respectiv proza au avut „viteze diferite” (observa Daniel Cristea-Enache), cum intervalul comunizant trebuie, la rândul-i, cercetat etapizat, radiografia epocii presupune un lung travaliu, întregistrând spectaculoase schimbări de climat și deconcertante variații de apreciere. Bineînțeles, și ierarhizări fluctuante, sub semnul revizuirilor critice, inevitabile, probând un metabolism cultural normal. Dureros, cazul lui Ivasiuc dovedește că faima, câștigată trudnic, doar pe lungimea unui deceniu, se pierde ușor. Și că prozatorul, însoțit de propoziții superlative (ofilite acum), de mare ecou în epocă, nu avea *vocația ficțiunii*, cum remarcase Eugen Negrici, ci doar pe aceea a *problematizării*. Bântuit de un productiv frison recuperator, fostul deținut politic va livra ritmic o „rafală

de cărți” (4, 196), cu un „entuziasm ostentativ” (5), „ștergând linia de demarcație” dintre *limbajul supunerii* și cel *critic*, observa Sanda Cordoș, făcând loc „ideologiei supunerii” (6, 12). Convingerile marxiste (asumate), răspicat enunțate, așezate pe „terenul relațiilor de putere”, laudând *doctrina forței modelată de acțiune* ar explica, probabil, tăcerea compactă care îi înconjoară acum opera. La care s-ar putea adăuga și alte observații (valide), privind insatisfacțiile legate de precaritatea epică (Al. Piru), tezism, expansivitatea eseistică (G. Dimisianu), „meditația abstractă” (A. Marino), aducând în scenă *personaje-idee*, simplificând și sterilizând psihologiile. Animate, totuși, sub stindardul revoluției permanente, de „glasul conflictului dialectic”. Deloc întâmplător, primul său monografist (I. Vitner, 1980) își botezase opus-ul „înfuntarea contrariilor”. Iar eroii săi, „ideologizați”, exersând dialectica, dincolo de șirul de dezvoltări (frica, suspiciunea, abuzuri, crime), confirmă că pentru febrilul Alexandru Ivasiuc cea „meditație politică în planul indivizilor” se rezumă la a înțelege / accepta necesitatea istorică, justificând cauza (*adevărul adevărat*) în numele legității, sacrificând individul. Totuși, este excesiv și nedrept a conchide, precum o face bonomul Alex Ștefănescu (7, 630), că Alexandru Ivasiuc, un ideolog al epocii lui, „nu se acreditează ca prozator”, evoluând pe linia minimalismului epic.

**Adrian Dinu RACHIERU**

### NOTE:

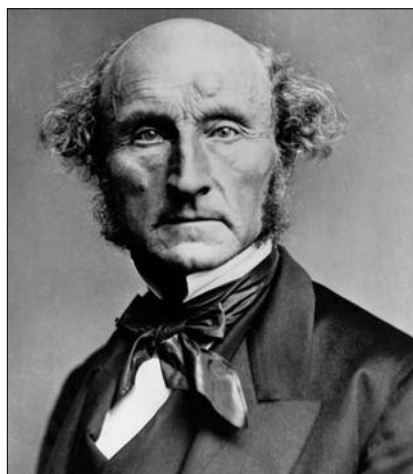
3. Alexandru George, *Gânduri despre Alexandru Ivasiuc*, în *La sfârșitul lecturii, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1993.
4. Viorel Nistor, *Pactul ficțional și Istoria. Repere ale romanului politic românesc postbelic*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012.
5. Alex Ștefănescu, *La o nouă lectură: Alexandru Ivasiuc*, în *România literară*, nr. 28/2003.
6. Sanda Cordoș, *Alexandru Ivasiuc*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Brașov, 2001.
7. Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Mașina de scris, București, 2005.

# John Stuart MILL

## [Ce e poezia?]\*

S-a pus de multe ori întrebarea: ce este poezia? Iar răspunsurile care au fost date sunt multe și felurite. Cel mai obișnuit dintre toate – unul cu care nu se poate vreodată mulțumi o persoană ce posedă facultățile cărora li se adresează poezia – este acela care ia poezia drept compoziție metrică; cu toate acestea, mulți au fost nevoiți să apeleze la această jalnică mascaradă de definiție din pricină că au eșuat în încercările lor de a găsi o alta care să poată distinge între ceea ce au fost obișnuiți să numească poezie și multe alte texte pe care le-au cunoscut doar sub alte nume.

Cu toate acestea, faptul că termenul de „poezie” semnaleză prin natura lui ceva destul de specific, ceva ce poate exista atât în ceea ce se numește proză, cât și în versuri, ceva ce nici măcar nu necesită cuvintele ca instrument, dar poate vorbi prin celelalte simboluri acustice, numite sunete muzicale, și chiar prin cele vizibile care sunt limbajul sculpturii, picturii și arhitecturii – toate acestea, credem, sunt și trebuie simțite, deși poate că într-un mod nedeslușit, de către toți cei asupra cărora poezia, în oricare dintre formele ei, produce orice altă impresie dincolo de aceea a gădilatului urechii. Distincția dintre poezie și ceea ce



John Stuart Mill

nu este poezie, explicată sau nu, este percepută ca fiind fundamentală; iar acolo unde toți percep o diferență, trebuie să existe o diferență. Toate celelalte aparențe pot fi false; dar aparența unei diferențe este o diferență reală. Aparențele, la fel ca celelalte lucruri, trebuie să aibă și ele o cauză; iar ceea ce poate cauza ceva, chiar și o iluzie, trebuie să existe o realitate. Astfel, în timp ce jumătate din filozofie disprețuiește clasificările și distincțiile arătate de limba comună, filozofia ajunsă în punctul ei cel mai înalt construiește altele noi, dar foarte rar renunță la cele vechi, mulțumită doar să le corecteze și să le ordoneze. Ea sapă canale proaspete pentru gândire, dar nu umple ceea ce găsește gata făcut: din contra, le urmărește mai adânc, mai



cuprinzător și mai distinct pe cele în care torentul a curs în mod spontan.

Să încercăm atunci, printr-o cercetare modestă, să nu constrângem sau să prindem Natura în limitele unei definiții arbitrare, ci mai degrabă să găsim hotarele pe care ea însăși le-a stabilit și să ridicăm o barieră în jurul lor; nu să cerem oamenilor să dea socoteală pentru că au folosit greșit cuvântul „poezie”, ci să încercăm să clarificăm concepția pe care ei o asociază deja cu el și să punem în evidență ca pe un principiu distinct ceea ce, ca simțământ vag, i-a condus în realitate să folosească acest termen.

Ținta mărturisită a poeziei este de a acționa asupra emoțiilor; - și prin asta se distinge poezia în mod suficient de ceea ce afirmă Wordsworth că este opusul ei logic – și anume, nu proza, ci materia faptului sau știința. Una se adresează credinței; cealaltă, sentimentelor. Una își atinge scopul convingând și persuadând; cealaltă, mișcând. Una acționează prezentând înțelegerii o aserțiune; cealaltă, oferind obiecte interesante de contemplație sensibilităților.

Totuși, suntem departe de o definiție a poeziei. Cele spuse mai sus o disting de un lucru; dar noi trebuie să o distingem de orice alt lucru. A aduce înaintea minții gânduri sau imagini pentru scopul de a influența emoțiile nu îi este propriu doar poeziei. Este, în egală măsură, și domeniul (spre exemplu) al romancierului; și totuși, aptitudinea poetului și cea a romancierului sunt la fel de diferite una față de cealaltă ca oricare alte două aptitudini distincte; ca aceea a romancierului față de a oratorului sau a poetului față de a metafizicianului. Cele două naturi pot să fie unite, cum se poate întâmpla cu naturi care sunt foarte diferite una față de alta; dar ele nu pot avea o legătură naturală.

Multe din cele mai bune poeme iau forma unor narațiuni ficționale; și în aproape toate ficțiunile serioase și bune există poezie adevărată. Dar e o diferență radicală între interesul pe care te face o povestire ca atare să-l simți și interesul stârnit de poezie; pentru că primul derivă din intrigă, iar al doilea din reprezentarea sentimentului. Într-un caz, sursa emoției stârnite este manifestarea uneia sau unor stări ale sensibilității umane; în celălalt caz, a unei serii de stări ale unor circumstanțe pur exterioare. Sigur, toate mințile sunt capabile a fi afectate mai mult sau mai puțin de reprezentări ale acestora din urmă și toate, sau aproape toate, de reprezentări ale celor de mai înainte; totuși, cele două surse de interes corespund cu două naturi diferite ale minții care se exclud reciproc (în gradul lor maxim de dezvoltare).

## Traduceri

La ce vârstă este pasiunea pentru poveste, pentru orice fel de poveste, doar ca poveste, cea mai intensă? În copilărie. Dar aceea este și vârsta la care poezia, chiar în forma ei cea mai simplă, este cel mai puțin savurată și înțeleasă; pentru că sentimentele în care ea este în mod deosebit specializată sunt încă nedezvoltate și, având în vedere că nu au fost deloc experimentate, nu pot crea empatie. Iarși, în ce stadiu al societății este actul povestirii mai prețuit, iar povestitorul, cât se poate de căutat și respectat? Într-un stadiu rudimentar ca acela al tătarilor sau al arabilor din zilele noastre sau ca al aproape tuturor națiilor din epocile cele mai timpurii. Însă, în acel stadiu al societății, aproape că nu există poezie în afara baladelor, care sunt mai mult narative – adică povestiri, în mod esențial – și al căror interes principal derivă din întâmplări. Privite ca poezie, ele se află pe treapta ei cea mai joasă și mai elementară: sentimentele descrise, sau mai degrabă indicate, sunt dintre cele mai simple ale naturii noastre; [sunt] bucuriile și suferințele pe care presiunea imediată a vreunui eveniment exterior le provoacă în mințile rudimentare, care trăiesc complet scufundate în lucrurile exterioare și nu s-au îndreptat niciodată, fie prin alegere, fie datorită unei forțe irezistibile, către contemplarea lumii interioare. Trecând acum de la copilărie, și de la copilăria societății, la femeile și bărbații adulți ai acestei epoci cât se poate de maturizate și de necopilăroase, mințile și inimile cu cel mai mare grad de profunzime și elevare sunt în mod obișnuit cele care găsesc cea mai mare desfătare în poezie: de cealaltă parte, cele mai superficiale și mai goale minți nu sunt în niciun caz cele mai puțin pasionate de citirea romanelor. Acest lucru concordă, de asemenea, cu orice altă experiență analogă a naturii umane. Genul de persoane pe care, nu numai în cărți, dar și în viața reală, le vedem preocupate să vâneze emoția exterioară sunt, în mod invariabil, cele care nu posedă, fie din punctul de vedere al vigoriei puterilor lor intelectuale, fie din acela al profunzimii sentimentelor, ceea ce i-ar face capabili să găsească emoția care se află mai în interior. Persoanelor celor mai leneșe și mai frivole le place narațiunea ficțională în mod natural: emoția pe care le-o procură este de genul celor care vin din exterior. Asemenea persoane sunt foarte rar iubitoare de poezie, deși ele pot să-și închipuie că sunt astfel, dat fiind că savurează romane în versuri. Dar poezia, care delimitează felurile cele mai adânci și mai tainice ale emoției umane, este interesantă doar pentru aceia cărora ea le reamintește ce au simțit sau a căror imaginație le-o stârnește pentru a concepe ceea ce ar putea simți sau ar fi putut fi capabili să simtă, dacă circumstanțele lor exterioare ar fi fost diferite.

Poezia, atunci când este într-adevăr astfel, este adevăr; și proza, dacă e bună de ceva, e adevăr: sunt însă adevăruri diferite. Adevărul poeziei este să picteze sufletul omenesc cu adevărat; adevărul prozei este să facă un portret adevărat vieții. Cele două tipuri de cunoaștere sunt diferite și vin pe căi diferite, către persoane diferite, în cele mai multe cazuri. Marii poeți sunt proverbial ignoranți în ce privește viața. Ceea ce știu ei vine din observarea lor însile: ei au găsit înăuntrul lor un specimen extrem de delicat și sensibil al naturii umane, în care legile emoției sunt scrise cu litere mari, astfel încât pot fi citite fără prea mult efort. Cunoașterea de alt fel a omenirii, care le vine oamenilor de

lume din experiența exterioară, nu le este indispensabilă lor, ca poeți; dar, pentru romancier, o astfel de cunoaștere este totul; el trebuie să descrie lucruri exterioare, nu omul interior; acțiuni și evenimente, nu sentimente; și nu e bine ca el să se numere printre aceia care, așa cum spunea Madame Roland despre Brissot, cunosc omul, dar nu *oamenii*.

Toate acestea nu anulează posibilitatea combinării celor două elemente, poezia și narațiunea sau intriga, în aceeași lucrare, care poate fi numită fie roman, fie poezie; dar la fel de bine se pot combina roșul și albul în aceeași trăsături umane sau pe aceeași pânză. Există o ordine a compoziției care cere unirea poeziei și a intrigii, fiecare în forma sa cea mai înaltă, genul dramatic. Chiar și acolo, cele două elemente pot fi diferențiate perfect și pot exista inegal calitativ și în proporții dintre cele mai variate. Întâmplările dintr-un poem dramatic pot fi puține și inefficiente, deși zugrăvirea pasiunii și a personajelor pot fi la cel mai înalt nivel, ca în admirabilul *Torquato Tasso* al lui Goethe; sau, încă odată, povestirea ca povestire poate fi bine realizată ca efect, ca în cazul unora dintre cele mai slabe producții ale Editurii Minerva: ea poate chiar să fie, ceea ce acelea nu sunt, o serie coerentă și probabilă de evenimente, chiar dacă cu greu s-ar putea găsi în ea un sentiment care să nu fie reprezentat în mod fals ori într-o manieră absolut banală. Combinația celor două feluri de excelență este ceea ce îl face pe Shakespeare atât de general acceptat, fiecare tip de cititori găsiind în el ceea ce se potrivește cu propensiunile lor. Pentru cei mulți, el este un mare povestitor; pentru cei puțini, un mare poet.

Prin limitarea poeziei la înfățișarea stărilor emoționale și refuzul de a numi poezie ceea ce nu înfățișează decât obiecte exterioare, se poate crede că am făcut ceea ce am promis să evităm – că, în loc să găsim o definiție, am făcut una opusă uzului limbii, având în vedere că este de comun acord stabilit că există o poezie descriptivă. Respingem această acuzație. Descrierea nu este poezie pentru că există poezie descriptivă, la fel cum știința nu e poezie pentru că există ceva care se numește poem didactic. Dar un obiect care se lasă descris sau un adevăr care poate ocupa un loc într-un tratat științific poate de asemenea să constituie o ocazie pentru crearea de poezie, pe care atunci alegem să o denumim descriptivă sau didactică. Poezia nu se află în obiectul însuși, nici în adevărul științific în sine, ci în starea mintală în care unul sau celălalt pot fi contemplate. Simpla înfățișare a dimensiunilor și culorilor obiectelor exterioare nu este poezie, la fel cum planul de teren al catedralei St. Peter sau al catedralei Westminster Abbey nu sunt picturi. Poezia descriptivă constă, fără îndoială, în descriere, dar în descrierea lucrurilor așa cum apar, nu cum sunt; și ea le pictează nu în contururile lor goale și naturale, ci văzute și îmbrăcate în culori prin intermediul imaginației pusă în acțiune de sentimente. Dacă un poet descrie un leu, el nu îl descrie așa cum ar face-o un naturalist sau un călător, a cărui intenție ar fi să stabilească adevărul, adevărul întreg și numai adevărul. El îl descrie în imagini, adică sugerând cele mai izbitoare asemănări și contraste care ar putea să-i apară unei minți care contemplă un leu, în starea de groază, de uimire sau de teroare pe care acest spectacol o trezește în mod natural sau pe care se presupune că o trezește într-o

## Traduceri

astfel de circumstanță. Aceasta este în aparență descrierea leului, dar de fapt ea este starea emoțională a spectatorului. Leul poate fi descris în mod fals ori exagerat, iar poezia să fie cu atât mai bună: dar dacă emoția umană nu este înfățișată cu adevăr scrupulos, poezia este o poezie proastă; adică nu e deloc poezie, ci un eșec.

Până acum, așadar, drumul nostru către o viziune clară a trăsăturilor esențiale ale poeziei ne-a adus foarte aproape de ultimele două încercări de definire a poeziei pe care ni s-a întâmplat să le vedem tipărite, ambele fiind produse de poeți și oameni de geniu. Unul dintre aceștia este Ebezener Elliott, autorul *Versurilor legii porumbului* [*Corn-law Rhymes*] și al altor poeme încă și mai valoroase. „Poezia”, spune el, „este adevăr pasionat”. Cealaltă definiție aparține unui autor din *Blackwood's Magazine* și ajunge, credem, și mai aproape de țintă. El definește poezia ca fiind „gândurile omului nuanțate de sentimentele lui”. În fiecare dintre cele două definiții există o aproximare a ceea ce căutăm. Orice adevăr pe care îl poate enunța o ființă umană, orice gând, chiar și orice impresie exterioară care poate intra în conștiința sa pot deveni poezie atunci când sunt prezentate printr-un mediu pasionat; când sunt investite cu nuanțele bucuriei sau ale suferinței sau ale milei sau ale afecțiunii sau ale admirației ori respectului, ale spaimei sau chiar ale urii și ale terorii; și orice nu este nuanțat în acest fel nu poate fi poezie, oricât ar fi de interesant. Dar aceste două definiții nu reușesc să facă diferența dintre poezie și elocință. Elocința, la fel ca poezia, e adevăr pasionat; elocința, la fel ca poezia, înseamnă gânduri colorate de sentimente. Totuși, atât concepția obișnuită, cât și critica filozofică recunosc o distincție între cele două: există multe texte pe care toți le-ar recunoaște drept elocință, dar pe care nimeni nu s-ar gândi să le clasifice drept poezie. Câteodată apare întrebarea dacă un anume autor este poet; iar cei care susțin contrariul admit de obicei că, deși nu este poet, el este un scriitor plin de elocință. Distincția dintre poezie și elocință ne apare la fel de fundamentală ca distincția dintre poezie și narațiune sau dintre poezie și descriere, dar ea continuă să fie mult mai puțin clarificată în mod satisfăcător decât oricare dintre celelalte două.

Poezia și elocința sunt amândouă expresia ori rostirea sentimentului: dar, dacă putem să ne îngăduim antiteza, ar trebui să spunem că elocința este *auzită*; poezia este *auzită din întâmplare*. Elocința presupune un public. Specificul poeziei ne apare a consta în faptul că poetul nu este deloc conștient de prezența unui ascultător. Poezia este sentimentul care se destăinuie lui însuși în momente de solitudine și care se întrupează în simboluri ce sunt reprezentările cele mai fidele posibil ale sentimentului în exact acea stare în care există el în mintea poetului. Elocința este sentimentul ce se revarsă către alte minți, atrăgându-le empatia ori străduindu-se să le influențeze convingerile ori să le miște înspre pasiune sau acțiune.

Toată poezia este de aceeași natură cu solilocviul. Se poate spune că poezia care este tipărită pe hârtie presată la cald și vândută la librărie este un solilocviu costumat complet și urcat pe scenă. Așa este; dar nu e nimic absurd în ideea unui astfel de mod de a face solilocvii. Ceea ce ne-am spus nouă înșine putem să spunem după aceea și altora; putem reproduce de bunăvoie ceea ce am spus ori făcut în

singurătate, atunci când știm că ne privesc alți ochi. Dar în operă nu trebuie să fie vizibilă nicio urmă a conștiinței că s-ar uita niște ochi la noi. Actorul știe că este prezent un public; dar dacă joacă de parcă ar ști acest lucru, joacă prost. Un poet poate scrie poezie nu numai cu intenția de a o tipări, ci și cu scopul precis de a fi plătit pentru asta. E mai puțin probabil ca o poezie scrisă în astfel de circumstanțe să fie poezie, totuși nu e imposibil; dar nu e posibil în niciun fel dacă el nu reușește să excludă din textul lui orice vestigiu al acestor ieșiri în exterior, în lumea de zi cu zi, și dacă nu poate să-și exprime emoțiile exact așa cum le-a simțit în singurătate sau așa cum este conștient că ar trebui să le simtă, chiar de-ar fi să rămână nerostite pentru totdeauna, sau (în cel mai rău caz) așa cum știe că le simt ceilalți în condiții similare de singurătate. Dar atunci când se întoarce și se adresează unei alte persoane, atunci când actul rostirii nu este un scop în sine, ci un mijloc de a atinge un scop – adică, prin sentimentele pe care le exprimă, să influențeze sentimentele sau convingerile sau voința altuia, atunci când exprimarea emoțiilor ori gândurilor nuanțate de emoții este nuanțată și de scopul, de dorința de a face impresie într-o altă minte – atunci ea încetează să fie poezie și devine elocință.

Prin urmare, poezia este fructul natural al solitudinii și meditației; elocința, al interacțiunii cu lumea. Persoanele care au multă emoție proprie, dacă o cultură intelectuală le-a dat o limbă în care s-o exprime, au facultatea cea mai înaltă a poeziei; cei care înțeleg cel mai bine sentimentele altora au cea mai mare elocință. Persoanele și națiunile care excelează de obicei în poezie sunt cele ale căror caracter și gusturi le fac cel mai puțin dependente de aplauzele sau de compasiunea sau de concursul lumii în general. Cele pentru care acele aplauze, acea compasiune, acea conlucrare sunt foarte necesare excelează de obicei în elocință. Și de aici, probabil, rezultă că francezii, care sunt națiunea cea mai puțin poetică dintre toate națiunile mari și intelectuale, sunt printre cei mai elocvenți; ei fiind, de asemenea, și cei mai sociabili, mai vanitoși și mai puțin independenți.

Dacă cele de mai sus sunt, așa cum credem noi, adevărata teorie a distincției admise de obicei între poezie și elocință, și chiar dacă nu ar fi așa, totuși, dacă distincția făcută mai sus poate fi neîndoielnică considerată o distincție *bona-fide* cu adevărat, se va dovedi că e valabilă, nu numai în limbajul cuvintelor, ci și în oricare alt limbaj, și că ea se intersectează cu întregul domeniu al artei.

Să luăm, de exemplu, muzica. Vom găsi în această artă, care e atât de specific o expresie a pasiunii, două stiluri perfect distincte – unul dintre ele putând fi numit poezia muzicii, iar celălalt, oratoria ei. Această diferență, odată percepută, ar pune capăt sectarismului muzical în bună parte. S-a dezbătut mult dacă muzica școlii italiene moderne, cea a lui Rossini și a urmașilor săi, este pasionată sau nu. Fără nicio îndoială, pasiunea pe care o exprimă ea nu este tandrețea meditativă, visătoare, sau patosul ori suferința lui Mozart sau ale lui Beethoven; totuși, este pasiune, dar o pasiune limbută – e pasiunea care se revarsă în alte urechi și care e astfel mai bine calculată în ce privește efectul dramatic, fiind natural adaptată pentru dialog. Mozart este și el foarte bun la oratoria muzicală; dar compozițiile lui cele mai emoționante sunt cele în stilul opus

## Traduceri

– cel al solilocviului. Cine ar putea să-și imagineze că „Dove sono” este *auzit*? Ni-l imaginăm ca fiind *auzit din întâmplare*.

Muzica pur patetică e, în mod obișnuit, strâns legată de solilocviu. Sufletul este absorbit în nefericirea lui; și, chiar de-ar fi spectatori în jur, nu se gândește la ei. Când mintea se uită înăuntru și nu înafară, starea ei nu variază des, nici rapid; de aici, fluxul neîntrerupt, echilibrat, aproape dând în monotonie, în care un bun cititor sau un bun cântăreț își va înscrie cuvintele sau muzica unui rol meditativ sau melancolic. Dar suferința, luând forma unei rugăciuni sau a unei plângeri, devine oratorică: încetând să fie potolită, echilibrată și supusă, ea își asumă un ritm mai emfatic, un accent cu reveniri mai rapide; în locul unor note puține, încete, egale, care se urmează una pe alta la intervale egale, ea aglomerează notă peste notă și își asumă adesea graba și forfota bucuriei. Cei care sunt familiarizați cu unele dintre cele mai bune dintre compozițiile serioase ale lui Rossini, cum este aria „Tu che i miseri conforti”, din opera *Tancredi*, sau „Ebben per mia memoria”, din *La Gazza Ladra*, vor înțelege și vor simți imediat ce vrem să spunem. Ambele sunt foarte tragice și pasionate: pasiunea amândurora este cea a elocinței, nu a poeziei. Același lucru se poate spune despre acea invocație atât de emoționantă din *Fidelio* a lui Beethoven –

„Komm, Hoffnung, lass das letzte Stern Der Müde nicht erbleichen” –

pentru care Madame Schroder Devrient a arătat puteri atât de desăvârșite de expresie patetică. Cât de diferită este de frumosul *Paga fui* al lui Winter, sufletul însuși al melancoliei ieșind la iveală în singurătate, mai plin de sens, și, de aceea, mai profund poetic decât cuvintele pentru care a fost compus; pentru că pare să exprime nu simpla melancolie, ci melancolia remușcării. Dacă trecem acum de la muzica vocală la cea instrumentală, putem găsi un specimen de oratorie muzicală în orice simfonie sau marș militar de calitate, în timp ce poezia muzicii pare să-și fi atins desăvârșirea în *Uvertura la Egmont* a lui Beethoven, atât de minunată în expresia ei de grandoare și melancolie amestecate.

În artele care se adresează ochiului, aceleași distincții se vor dovedi valabile, nu numai între poezie și oratorie, ci și între poezie, oratorie, narațiune și simpla imitație sau descriere.

Descrierea pură este exemplificată de un simplu portret sau peisaj, producții de artă, e adevărat, dar care țin mai degrabă de domeniul artelor mecanice, decât de al celor adevărate; ele fiind lucrări de simplă imitație, nu de creație. Spunem doar un portret sau doar un peisaj pentru că un portret sau un peisaj, fără a înceta să fie astfel, pot să fie și pictură, așa cum sunt peisajele lui Turner și marile portrete ale lui Tițian sau ale lui Vandyke.

Orice exprimă, în pictură sau sculptură, sentimentele umane – sau caracterul, care este doar o anumită stare afectivă devenită obișnuință – poate fi numit, în funcție de circumstanțe, fie poezia, fie elocința artei pictorului sau a sculptorului: poezie, dacă sentimentul se declară prin semne care ne scapă atunci când nu suntem conștienți că suntem văzuți; oratorie, dacă semnele sunt cele pe care le folosim cu scopul comunicării voluntare.

Stilul narativ corespunde cu ceea ce se numește pictură istorică, pe care cunoscătorii o tratează, conform modei, ca pe cea mai înaltă culme a artei pictoriale. Că ea este cea mai dificilă ramură a acestei arte, nu ne îndoim, pentru că, în perfecțiunea ei, ea include perfecțiunea tuturor celorlalte ramuri; așa cum, în mod similar, un poem epic, deși nu este deloc poezie, dat fiind că este epic (adică narativ), este totuși considerat a fi realizarea cea mai înaltă a geniului poetic, pentru că nu există nimic care să țină de poezie care să nu-și găsească adecvat locul în ea. Dar o pictură istorică în sine, adică o reprezentare a unei întâmplări, ni se pare a fi în mod necesar săracă și inefficientă. Puterile narrative ale picturii sunt extrem de limitate. O pictură sau o serie de picturi, oricare ar fi ele, cu greu pot să-și spună povestea fără ajutorul unui interpret. Dar portretele individuale sunt, pentru noi, farmecul suprem al unei picturi, chiar și al uneia istorice. În acestea se vede cu adevărat puterea artei. În încercarea de a nara, semnele vizibile și permanente rămân prea mult în urma celor auditorii, fugitive, ce își urmează atât de rapid unul altuia; în timp ce fețele și personajele dintr-o pictură narativă, chiar și dacă sunt făcute de Tițian, stau pe loc. Cine nu ar prefera *Fecioara și pruncul* de Rafael tuturor picturilor pe care le-a pictat vreodată Rubens, cu siluetele lor venusiene grase și neîngrijite? – deși Rubens, dincolo de faptul că îi depășește aproape pe toți prin măiestria părților mecanice ale artei sale, dovedește adesea un adevărat geniu în gruparea personajelor sale, problema caracteristică a picturii istorice. Și totuși, cine, cu excepția unui simplu student al desenului sau culorilor, s-a uitat a doua oară la oricare dintre personajele însele? Puterea picturii stă în poezie, pe care Rubens nu o are absolut deloc, și nu în narațiune, în care el se poate să fi excelat.

Figurile individuale dintr-o pictură istorică sunt, totuși, mai degrabă elocința, decât poezia picturii. Ele (dacă nu sunt complet nepotrivite în tablou) exprimă mai mult sentimentele unei persoane, așa cum sunt ele modificate de prezența celorlalți. Astfel, mințile înclinate mai mult spre elocință decât spre poezie se reped să facă picturi istorice. Pictorii francezi, de pildă, pentru că nu le înțelege deloc, rareori încearcă figuri individuale, ca acelea pline de glorie ale maeștrilor italieni cu care s-ar putea hrăni ei înșiși zi de zi în propriul lor Luvru. Ei trebuie să fie toți istorici; și sunt, aproape până la ultimul, cabotini. Dacă ar fi să îi oferim unui tânăr artist, oricare ar fi el, avertizarea cea mai eficientă pe care ar putea imaginația noastră să o producă împotriva acestui fel de viciu din arta pictorială care corespunde vorbăriei goale din arta histrionică, l-am sfătui să facă dus-întors prin galeria Luxemburg. Fiecare figură din pictura sau sculptura franceză pare că se dă în spectacol în fața privitorilor. Ele nu sunt poetice, dar sunt făcute în cel mai prost stil al elocinței corupte.

### Traducere de Elena CIOBANU

\* Textul reprezintă prima parte a eseului „Gânduri despre poezie și felurile ei”, publicat pentru prima dată în revista britanică „The Monthly Repository”, în numărul din ianuarie 1833. Traducerea s-a făcut după textul publicat în volumul J. S. Mill, „Dissertations and Discussions”, editat de Henry Holt la New York, în 1882.

# ARTE POETICE

■ Nr. 11

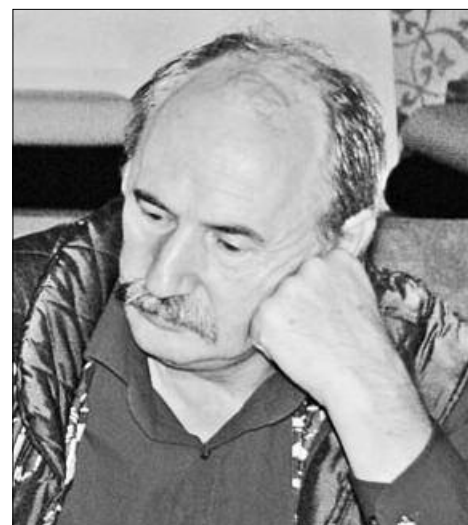
■ Ianuarie 2015

**Cafeneaua  
literară**

## Cum se fabrică o emoție sau Poezia în viziunea lui Alex. Ștefănescu\*

„Literatura nu furnizează informații, ci emoții.  
Este un adevăr elementar, citat de aproape toată  
lumea.”

**Alex. ȘTEFĂNESCU**



După mai multe cărți de critică literară și, firește, după impunătoarea *Istorie a literaturii române contemporane. 1941-2000*, apărută în 2005 și răsplătită cu Premiul Uniunii Scriitorilor și Premiul Academiei, Alex. Ștefănescu editează volumul de teorie literară *Cum se fabrică o emoție* (1). Un volum oarecum curios în ceea ce privește formula stilistică aleasă, pentru că întregul discurs se desfășoară sub forma unui dialog între un *maestru* în probleme de literatură și *învățăcelul* său, dialog care îi permite maestrului să răspundă la întrebările celui aflat în căutarea înțeleșului literaturii și a obiectivelor ei.

Voi prezenta mai jos modul în care maestrul înțelege literatura, mai precis principiile estetice în temeiul cărora literatura/poezia modernă se constituie. În acest fel, voi căuta să întruchipez o artă literară/poetică modernă, pe cât posibil articulată în elementele ce o compun.

### 1. Principiul emoției.

#### **Literatura este un mecanism de producere a emoțiilor**

Demersul critic-teoretic al maestrului pornește de la constatarea că „mulți dintre cei care totuși deschid câte o carte de beletristică o citesc greșit, inadecvat, așteptând de la ea altceva decât le oferă și crezând, din cauza aceasta, că nu le oferă nimic.” (ib., p. 5). Dar ce le oferă, în fond, literatura cititorilor ei? La ce trebuie să ne așteptăm atunci când citim o carte?

„Literatura nu furnizează informații, ci emoții.  
Este un adevăr elementar, citat de aproape toată  
lumea” (ib., p. 6),

spune criticul. Firește că literatura ne furnizează și informații, așadar idei din afara literaturii, însă scriitorul prelucrează aceste informații în așa fel încât ele să ne emoționeze. Literatura este un construct semantic-vizionar tensionat, încărcat de electricitate. „Literatura o citim nu ca să aflăm, ci ca să simțim” (ib., p. 113), spune Alex. Ștefănescu. „Ca să înțelegem dinamica corpurilor cerești apelăm la un curs de astronomie și nu la poemul *Luceafărul*”, îi mărturisește maestrul învățăcelului. Și tot așa, spun eu, versurile

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

nu mă interesează, ca lector, atât de mult pentru că exprimă teoria relativității, după cum, savant, s-a comentat, ci pentru că versurile în cauză mă emoționează poetic chiar prin paradoxul pe care mi-l comunică.

Prin poezie, poetul urmărește să producă „maximum de efect”, spune criticul. (ib., p. 114). Iar acest efect trebuie să fie emoția. Poezia trebuie să declanșeze „în conștiința cititorului o anumită stare afectivă.” (ib., p. 57). Literatura este un mecanism lingvistic de producere a emoțiilor.

### 2. Principiul imitației inventive.

#### **Literatura este o „imitație inventivă”**

Literatura imită, într-un anume fel, realitatea. Opera literară (literatura) este o „imitație inventivă” (ib., p. 13) a

realității, spune Alex. Ștefănescu, iar imitația inventivă este „esența artei” (ib., p. 44). Arta care „imită” realitatea prin viziune, prin imaginație, nu îmi oferă o imagine fidelă a realității, ci doar o *iluzie* a realității, doar „iluzia unei realități” (ib., p. 13), spune criticul.

Dar se pare că nici „iluzia realității” nu trebuie să-l ispitească prea mult pe lector, ci *arta* imitației, arta cu care a fost imitată realitatea: „Eu urmăresc doar să-ți creez pentru o clipă iluzia unei realități, tu să o recunoști și apoi să nu rămâi cu gândul la ea, ci să admiri „arta” cu care ți-am evocat-o” (ib., p. 19), caută maestrul să-și convingă partenerul de dialog.

Însă cum vom recepta noi, ca lectori, mai degrabă arta poetică a evocării realității decât realitatea evocată, decât iluzia realității evocate, când literatura ne oferă arta literară (estetica literară) și „iluzia realității” *împreună*, într-o compoziție în care nici realitatea, nici arta poetică nu se diferențiază una de alta? Receptarea „în sine” a *artei* prin care este evocată realitatea este posibilă mai degrabă în cazul picturii și tocmai de aceea criticul ne dă drept exemplu pictura, afirmând că eu, ca privitor, trebuie să admir nu *mărul* pictat, ci *modul artistic* în care mărul a fost pictat; eu trebuie să apreciez calitatea imitației, măiestria, *arta picturală*, precizează criticul. În acest sens, pot aminti aici observația lui Schönberg: „Pictez totuși un tablou, nu un scaun”.

### 3. Principiul actualității. Opera literară majoră are vocația prezentului

Alex. Ștefănescu ne vorbește la un moment dat despre *degradarea* în timp a operelor. Vezi cel puțin literatura clasică, pe care lectorul modern nu o mai gustă, aproape abandonând-o. Dar lectorul își pierde adesea interesul chiar și pentru operele mai noi, cele produse în epoca modernă...

Pierderea interesului lectorului față de literatură e determinat de faptul că literatura nu reflectă realitatea de azi, actualitatea, ne face să înțelegem criticul. Remarcând „pierderea treptată a *actualității* unei opere literare” (ib., p. 62), criticul afirmă că această pierdere este cauzată de evoluția limbii și a „căderii în desuetudine a realității istorice din care a fost luată «materia primă» necesară constituirii realității artistice.”

Dar scriitorul poate opri perimarea în timp a operei „mutând accentul de la decor la mișcările sufletești care nu se modifică atât de repede” (ib., p. 62) și față de care lectorul își păstrează viu interesul. Așadar, „centrul de interes trebuie mutat spre dimensiunile fundamentale ale ființei noastre” (ib., p. 63), pentru că tocmai aceste dimensiuni umane fundamentale țin trează atenția lectorului. Aceasta ar fi, desigur, soluția tematică împotriva degradării în timp a operei literare. Vizavi de această idee a lui Alex. Ștefănescu, observ că dintre toate genurile literare poezia pare să își mențină cel mai mult actualitatea, tocmai pentru faptul că ea surprinde mai mult mișcările și tulburările sufletului decât schimbătoarea viață exterioară.

Dar poezia nu își face întotdeauna obiect din mișcările sufletești. Mai cu seamă poetul postmodernist al acestui veac renunță la valorile și problematizările interioare, la victoriile și înfrângerile lăuntrice și își concepe poezia din poezia

predecesoare... El reciclează, de regulă ironic, poezia trecutului. Actualitatea poeziei lui M.C. este astfel cea de ieri. Dar are această poezie capacitatea de a reține atenția cuiva?

„În secolul douăzeci și unu niciun cercetător nu se va arăta interesat de acea parte din poezia de azi care pastîșează creația lirică din veacul al nouăsprezecelea” (ib., p. 64),

spune Alex. Ștefănescu. Criticul face aluzie aici la poeții optzeciști ai veacului 20-21 și mai cu seamă la Cărtărescu Mircea, care în lungul poem *O seară la Operă* și în epopeea eroicomică *Levantul* (1989) „pastîșează”/reciclează poezia românească a secolului al 19-lea. Poezia veacului 20 pastîșează, așadar, „creația lirică din veacul al nouăsprezecelea”. Spiritul poetic al sfârșitului de veac 20 constă în pastîșirea poeziei veacului al 19-lea. Cel puțin poezia postmodernistă a lui M.C. este o poezie de acest fel – *pastîșantă retro*.

### 4. Principiul imprevizibilității. Poezia este o „strategie a imprevizibilității”

Criticul Alex. Ștefănescu detectează în spațiul poetic românesc trei principii producătoare de poezie, trei poetici: *poetica imprevizibilității*, *poetica aluziei* și *poetica parodic-persiflantă*. Să le urmărim și să vedem despre ce este vorba.

Poemele lui Nichita Stănescu sunt generate, observă criticul, de un anumit principiu, și anume de principiul *imprevizibilității*. La Nichita Stănescu „Fiecare vers evocă un mod cunoscut de a scrie poezie, dar versul următor îl contrazice prompt, comutând receptarea pe alt registru.” Și criticul ne oferă drept exemplu poezia *Emoție de toamnă*:

„*A venit toamna*» – iată un început de poem care creștă o atmosferă de romanță. Dar imediat după aceea monologul este deviat spre o radicalitate a viziunii, specifică expresionismului: «*acoperă-mi inima cu ceva*». Urmează, tot pe neașteptate, o alunecare în străvezimi angelice, prerafaelite: «*cu umbra unui copac sau mai bine cu umbra ta*». Tot poemul se derulează astfel.” (ib., p. 35).

„Strategia imprevizibilității” ideatice (A.Ș., *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, p. 391) este vizibilă mai cu seamă în versuri „separate”, așadar în versuri rupte din contextul poeziilor:

„Tristețea mea aude nenăscuții câini  
pe nenăscuții oameni cum îi latră.”  
„Săgetarea unui leu în cușcă:  
iată vânătoarea regală.”  
„Șuier luna și o răsăr și o preface  
într-o dragoste mare.”  
„Leoaică tânără, iubirea  
mi-a sărit în față.”

Nichita Stănescu caută să evite orice „traseu liric prestabilit” (ib., p. 38), să impună „un limbaj poetic diferit de cele precedente și, totodată, un limbaj poetic care reprezintă o sinteză a celor precedente” (id.). În privința imprevizibilității versurilor, a caracterului *insolit* al acestora, Alex. Ștefănescu are, desigur, dreptate. Nichita Stănescu a dorit întotdeauna să iasă din rând, să fie *altfel*. Să fie *original*. Poetul a vrut fără nicio îndoială să ne atragă atenția asupra sa, să ne *uimească*, să ne *surprindă*, însă el nu a reușit întotdeauna să ne surprindă *poetic*. Pentru că