

Literatură și minciună

Ce legătură este între literatură și minciună? Un scriitor contemporan își pune indirect întrebarea într-o nuvelă în care se vorbește despre un mitoman. Despre un bătrân, adică, a cărui supremă plăcere este să bâsnească. Lucrul cel mai interesant este că basnele bătrânului sunt prilejuite de o anchetă, în care a fost implicat din întâmplare, iar pentru anchetator imaginația reprezintă tocmai dovada vinovăției. El spune:

„Că ai inventat sau nu pe de-a-ntregul aventurile pe care le tot scrii și le povestești, mi-este cu totul indiferent. Dar se pune o mică problemă psihologică, și aș vrea să știu cum trebuie rezolvată. Se pune această problemă: de ce inventezi Dumneata lumea asta pe măsură ce-o povestești? O faci numai de frică, sperând că ai putea scăpa ușor? Dar atunci, nu înțeleg de ce ți-e frică...”

Vasăzică pentru anchetator a imagina înseamnă a ascunde ceva, a minți. Iată lectura lui: cine povestește este un mistificator prezumtiv, fie că vrea să ascundă un lucru, fie că-l ascunde fără să vrea. Într-un caz, povestitorul poate fi vinovatul sau complicele; în al doilea, martorul. Dar și într-un caz, și în altul, povestirii trebuie să i se smulgă secretul. Lectura anchetatorului are motivația și coerența ei specifică.

Dacă o examinăm mai îndeaproape, observăm că ține de un tip anumit de lectură, din care mai face parte, de exemplu, când are în vedere literatura, lectura filosofului, a sociologului sau a psihanalistului. Toți caută în limbajul povestitorului un secret. Pentru psihanalist, limbajul este cifrul unei realități subconștiente; pentru filosof, manifestarea unei suprastructuri de idei. Acest tip de lectură are comun următorul fapt: secretul literaturii e presupus a se găsi în afara literaturii. Iar literatura devine, în felul acesta, o formă de minciună.

Ceea ce nici psihanalistul, nici anchetatorul nu înțeleg este că secretul literaturii nu este transcendent, ci imanent; că literatura, spre deosebire de minciună, nu are nimic de ascuns din afara ei. Minciuna e o formă goală, un travesti, ea ascunde; literatura nu numai ascunde, ea și revelează. Minciuna se definește totdeauna prin raport cu un exterior, a cărui imagine infidelă este; literatura se definește în raport cu ea însăși, își este sieși fidelă.

În cele din urmă, minciuna se închide asupra unui secret străin; literatura, asupra propriului secret.

„Luceafărul”, 6 iunie 1970

Despre Esop

Esop, sclav fiind și trebuind odată să-și însoțească stăpânul într-o călătorie, se roagă să i se dea o povară mai ușoară. „Ia-ți ce ți-i voia”, zic ceilalți sclavi, știindu-l cam neajutorat. „Și văzu Esop o coșniță mare plină de pâine, gătită drumului merinde, care abia o pâine ridica un om. El zise să i-o ridice în spinare. Iară ceilalți robi râdeau de dânsul, zicând: — Nu va putea fi în lume om mai nebun decât acesta, căci iar acum el s-au apucat să ducă ce-i mai greu.” Și pleacă cu toții la drum, unul luând tacâmurile, altul așternuturile, iar Esop coșul cu pâine; și în timp ce pâinea se mănâncă și povara lui Esop scade, poverile celorlalți rămân neschimbate. „Vedeți, fraților (se plâng acum robii), că noi am ținut pe Esop nebun, iar el iaste mai cuminte decât noi toți.”¹ Cuminte nu înseamnă numaidecât înțelept, ci doar prevăzător sau: care vede mai departe decât alții. Iată și un al doilea exemplu: filosoful Xantos, al cărui rob ajunge Esop, se prinde, beat fiind, cu un alt filosof că va bea toată apa din mare. A doua zi îl roagă pe Esop să-l scoată din bucluc și Esop îl învață să zică astfel către cei adunați să vadă cum va câștiga rămășagul: „Oameni buni, lăcuiitori de Șam, ascultați-mă cuvântul meu: ape curgătoare dau în mare, iar eu m-am apucat să beau numai marea, iară nu și apele toate câte curg în mare, de adăogă din toate părțile. Acum dar trebuie acest filosof, ce are rămășag cu mine, să meargă să oprească toate apele curgătoare câte dau în mare, până ce voi bea eu marea.” Și în acest caz se observă că înțelept înseamnă de fapt iscusit, ingenios, și că înțelepciunea lui Esop este de natură practică. Esop nu este propriu-zis un gânditor, ci un om care știe să se descurce din situațiile cele mai grele. Îmi vine în minte o distincție a lui G. Călinescu: am putea spune că Esop nu este inteligent, ci deștept.

Legenda a făcut din Esop un rob, iar, mai târziu, un sfetnic de încredere al împăratului Licaron. Amândouă sunt condiții de dependență; Esop este un „filosof” de curte. Viața lui nici nu este viața unui adevărat înțelept, a unui Socrate, de exemplu, ci viața unui măscărici, spirit satiric și agil, de tipul Eulenspiegel.

Să remarcăm două lucruri. Întâi, urâciunea fără seamăn a chipului și a trupului lui Esop: „...era ghebănos și malecos, grumazii îi erau strâmbi și nasul îi era cărn și bocărn, negru la obraz și buzat, și umflat la pânțece”.

1. *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1963.

Ca la orice măscărici, diformitatea fizică vine în contrast cu agerimea minții și o face cu atât mai uimitoare cu cât nimeni nu se așteaptă la așa ceva. „Oh, filosoafe – exclamă Esop însuși –, nu ți se cade ție a căuta omului în față, ci să iscodești mintea lui.” Urâciunea trupească nu e semnul oamenilor superiori – Kesarion Breb al lui Sadoveanu e frumos ca un zeu –, ci al măscăricilor, care apar altfel decât sunt. Urâciunea, cocoșa sunt masca iscusinței. În al doilea rând, mijlocul de a se exprima al lui Esop îl reprezintă pilda sau fabula, așadar povestirea cu tâlc. Esop nu pune întrebări, el dă răspunsuri. Spre deosebire de Socrate, care răspundea la orice întrebare prin altă întrebare, Esop are totdeauna un răspuns bun pentru orice întrebare. Pentru a fi cu adevărat înțelept, Esop ar trebui să cunoască neliniștea și libertatea spiritului. Însă el e mai curând un profesor de înțelepciune, el vinde soluții în loc să le caute. Sclav al lui Xantos, Esop încearcă să-și „dovedească” stăpânul prin iscusința minții. Și izbutește, nu fiindcă ar fi mai adânc filosof, ci tocmai fiindcă este mai puțin adânc. El face din înțelepciune o competiție și unele din întrebările lui sunt pur formale. Pus de Xantos la ușă să primească niște oaspeți (însă nu „oameni proști [...], ci numai pe cei înțelepți și învățați”), Esop adresează tuturor întrebarea: „Cu ce mișcă căinele?” Firește, doar unul singur găsește răspunsul, de altfel foarte simplu: „Cu coada și urechile.” Întrebarea e o șaradă, o ghicitoare, a cărei explicație nu e adâncă, ci literală. Esop are o mare înclinație spre acest tip de interpretare literală care-l aseamănă cu Păcală: când Xantos li poruncește să pună la fierț o linte, Esop pune în oală o singură boabă, ca Păcală când trage ușa după sine, cum îi ziseseră frații. Astfel de interpretări stărnesc hazul și au un sens critic, adesea, dar rămân în fond regretabile facilități. Nu-i nicio filosofie în a dezlega o inscripție în trei feluri diferite (ține de genul detectivistic) sau în a face să pară adevărate două propoziții opuse (acelea cu „limbile”); este în schimb o mare abilitate practică.

De aceea Licaron îl folosește pe Esop ca pe un ministru de Externe; Esop trimite altor împărați scrisori cu pilde pe care aceștia, neputându-le dezlega, plătesc bir lui Licaron. Când, într-un rând, Esop cade în dizgrație, Licaron se află în situația de a fi biruit de dușmanii din afară. Esop e un meșter de cuvinte și un sofist, iar satira lui, demagogie curată. Adevăratul filosof nu-l slujește pe împărat; Esop e sclav prin structură intelectuală. El face politica stăpânului întorcând vorbele ca un avocat. Nu fără dreptate, Plutarh îl așază, la banchetul înțelepților, alături de Solon, legiuitorul; dar, firește, pe un scaun mai mic.

„Luceafărul”, 13 iunie 1970

Țestoasa zburătoare

Chiar de la început când Brâncuși sculptează câteva capete de copii, se poate observa că el urmărește din ce în ce mai puțin, pe măsură ce trece timpul, să redea trăsăturile obrazului, expresia gurii, a nasului sau a ochilor – între oricare *Cap de copil* din 1907 (și sunt mai multe) și *Muza adormită* din 1909 (înfățișând tot un cap) diferența este izbitoare; după cum *Somnul lui George* este, încă în 1906-1907, altceva decât capul unui copil care doarme. Brâncuși învață relativ repede nu numai să închidă trăsăturile obrazului într-un oval aproape desăvârșit, dar și să le subordoneze acestui oval; expresia psihologică, individuală, se subordonează formei plastice generale, își pierde individualitatea într-o idee.

Titlurile puse de artist câtorva din aceste capete sunt concludente: *Orgoliu*, *Supliciu*, *Muză adormită*, *Somnul lui George*, *Prometeu*. Ele ne conduc de fiecare dată către ceea ce Brâncuși ar voi să semnifice prin sculpturile sale; indiferent sau, uneori, împotriva a ceea ce sculpturile reprezintă. Nemulțumit de realismul unor obraze în marmură, sculptorul nu găsește deocamdată altă soluție decât alegoria. Fiindcă ori de câte ori reprezentarea și semnificația nu se suprapun, ori de câte ori materia, în loc să devină idee, se prelungește, doar, într-o idee, încă abstractă, avem de-a face cu alegorii.

Două sculpturi, una din 1923, cealaltă din 1924, ne ies neapărat în întâmpinare dacă urmărim drumul lui Brâncuși spre maturitate: *Portretul lui Eileen* și *Studiu pentru portretul d-nei Meyer*. În amândouă se vede limpede cum sculptorul a renunțat parcă să reprezinte până la capăt trăsăturile modelului: a rămas, într-un caz, în oval de marmură, cu o mică umflătură în partea superioară, în altul, un oval de lemn, amintind de un cap, din care se continuă gâtul, dar fără ca obrazul propriu-zis să mai fie figurat. De obicei se constată, din astfel de exemple, că Brâncuși a încercat să prindă „esențialul”, ignorând accesoriul. Variantele *Domnișoarei Pogany* ar putea fi și ele o dovadă, în 1913, că Brâncuși modelează un cap de femeie, ușor înclinat, sprijinit pe palmele, așternute una peste alta, ale mâinilor, un cap extraordinar mai ales prin răsucirea liniei gâtului; dar în rest, totul este la locul lui, ochii, nasul, părul, gura. După aproape două decenii, Brâncuși reia *Domnișoara Pogany* și simplifică trăsăturile, menține doar arcadele și linia nasului, ca și înclinația capului, dar fără să mai arate distinct mâinile care îl sprijină. Dar în aceasta nu este numai un proces de simplificare și de reducere la esențial, ci și unul mai adânc, de

modificare a raportului dintre formă și idee, dintre reprezentare și semnificație: marmura sau bronzul, ovalul feței, răsucirea gâtului nu mai sunt elementele unei expresii psihologice, individuale, ci sculptura însăși, cultivate pentru propria lor expresivitate; ele nu mai traduc un „portret”, un cap de femeie, ci sunt formă pură, expresivă în sine.

După 1910, Brâncuși face nenumărate ovoide și chiar un om simbolic numit *Începutul lumii*. În aproape toate, semnificația distruge reprezentarea, ideea, care și-a găsit forma ideală, desăvârșită, distruge de fapt forma. Un astfel de ovoid se numește *sculptură pentru orbi*; o sculptură care nu se mai adresează ochilor, ci degetelor, prin urmare celei mai pure imaginații.

Evoluția nu se încheia aici. Ideea a distrus forma; sculptorul va căuta, de acum înainte, să regăsească, dacă nu formele impure, care le reproduc pe cele reale, din primele lui „portrete”, în orice caz niște forme capabile să miște din nou privirea. Fiindcă semnificația care nu îngăduie nicio reprezentare este aproape tot așa de rece ca și reprezentarea care nu îngăduie nicio semnificație. Se poate spune că, după 1925-1930, Brâncuși este preocupat îndeosebi să redea ideilor sale o formă plastică variată și armonioasă. Un echilibru fusese rupt ca să elibereze ideea de formă brută; un alt echilibru se reconstituie pentru ca ideea să-și poată genera forma ei cea mai organică. Iată, pe scurt, sensul evoluției.

Anii de după Primul Război sunt presărați, în arta lui Brâncuși, de zeci de opere în care recunoaștem acest proces: *Vrăjitoarea*, *Adam și Eva*, *Măiastră*, *Tors de adolescent* ș.a. Ovoidul continuă să rămână, în multe, nucleul sau elementul ordonator; dar Brâncuși e în căutare de forme, de cât mai multe forme plastice. Treptat, echilibrul se reface. Să privim împreună *Cocoșul*. E ușor de constatat cum forma inițială, care reproducea modelul real, a fost înlocuită de o formă mai pură și mai semnificativă. De la *Măiastra* din 1912 la *Pasărea în spațiu* din 1925 este aceeași distanță dintre două feluri de forme. Nici *Cocoșul*, nici *Măiastra* nu mai țin ciocul deschis ca să cânte: *ele sunt cântec, rămânând, în același timp, păsări*. Mai evident încă e acest lucru în *Țestoasa zburătoare*, una din capodoperele lui Brâncuși: reprezentare și semnificație au devenit una. Ne aflăm înaintea unei figuri simbolice; dar nu abstracte, căci privirea noastră deslușește în simbol forma. O pasăre-batracian, o himeră, o ființă stranie de bestiar poetic încearcă să se târască și să zboare, sfidând legile pământului și ale cerului.

„Luceafărul”, 11 iulie 1970

Poezia recluziunii

Recitind *Pastelurile* lui Alecsandri, am găsit oarecare motive de îndoielă cu privire atât la „tehnica (predominant) picturală”, cât și la definirea lor de către G. Călinescu drept „un calendar al spațiului rural și al muncilor câmpenești”, în sensul virgilienelor *Georgice*. Mai degrabă, cum zice tot G. Călinescu: „*Pastelurile* reprezintă o lirică a liniștii și a fericirii rurale, un horațianism.” Dar cu aceasta n-am spus totul.

În *Serile la Mitrcești* (care inaugurează, în volum, *Pastelurile*), Alecsandri evocă, mai pe față ca oriunde, intimitatea domestică, euforia la gura sobei, meditația la masa de scris. Elemente ale liniștii și fericirii rurale? Desigur. Dar mai important mi se pare alt lucru, și anume sugerarea, de la început, a unei *rupturi* între spațiul naturii și spațiul imaginației, separarea unui „înăuntru” de un „afară”. Prima strofă a primei poezii din ciclu ne introduce, de fapt, într-un univers închis:

„Perdelele-s lăsate și lămpile aprinse
În sobă arde focul, tovarăș mângâios,
Și cadrele-aurite ce de pereți sunt prinse,
Sub palida lumină apar misterios.”

Pentru ca ultima strofă să ne lase să bănuim, odată cu declinul imaginației, sfârșitul acestui spațiu secret al poemului:

„Așa-n singurătate, pe când afară ninge,
Gândirea mea se primblă pe mândri curcubeii
Pân' ce se stinge focul și lămpa-n glob se stinge
Și saltă cățelușu-mi de pe genunchii mei.”

Iată o caracteristică oarecum neașteptată, fiind la mijloc o poezie pretins descriptivă: atitudinea lirică originală nu constă în contemplarea naturii, ci în *refugiul într-un spațiu închis și protector*. Acest spațiu este *camera*. Trăgând perdelele, aprinzând focul și lămpile, poetul marchează trecerea din natura propriu-zisă într-un loc unde intemperiiile nu pătrund și liniștea e deplină. Impresia de loc închis, izolat, se mărește prin zăgrăvirea iernii de „afară”:

„Așezat la gura sobei noaptea pe când viscolește...”

Nu întâmplător primele pasteluri vorbesc de iarnă, de viscol, de ger; primejdiile din exterior clarifică sentimentul de securitate din interior, care este tema latentă a tuturor poeziilor „despre natură” ale lui Alecsandri. Punctul lor de plecare nu trebuie căutat în descrierea naturii, ci în încercarea de a o aboli. Și, mai ales, nu teroarea de „boreal” (ca o însușire a firii poetului) explică această permanentă mișcare retractilă, reclusivă; din contră, mișcarea e aceea care se află la originea deselor metafore ale „miezului iernii”, ale gerului „aspru și sălbatic”, ale viscolului ce spulberă noianul de zăpadă. Căci mișcarea de reclusiune se observă și când obiectul aparent al pastelurilor este primăvara sau vara; „natura” lui Alecsandri este mereu proiecția unei imaginații care caută protecție. Poetul nu privește în „afară” decât spre a realiza mai complet satisfacția de a se găsi într-un loc ferit. Lirismul *Pastelurilor* provine din emoția reclusiunii, nicidecum din contemplația naturii.

Însă odată cu desăvârșirea închiderii, imaginația se poate redeschide spre cerul ei interior; după ce a abolit natura, care îi inspiră teamă, poetul o reinventează sub o înfățișare confortabilă. „Prin fumul țigaretei ce zboară în spirale”, el contemplă o natură care are aparența celei reale, deși nu este decât închipuire; în care ploaia nu udă, gerul nu mușcă, tunetul nu lovește. Suntem în cea mai pură convenție și plăcerea poetului constă mai puțin în a produce imagini veridice decât în a explora până la capăt certitudinile spațiului său închis.

Această natură confortabilă trebuie să fie numai decît și sistematică. Ceea ce G. Călinescu numește „calendarul spațiului rural” este, în fond, calendarul unei imaginații, ordinea prin care imaginația caută să repete natura. Alecsandri n-ar fi avut de ce să facă inventarul anotimpurilor dacă ar fi descris cu adevărat natura. Impresiile noastre sunt spontane. Imaginând însă o natură confortabilă, el procedează după un plan, își propune teme (cucoarele, Floriile, Paștele, secerișul etc.), asigurând o rotație fără greș a anotimpurilor și a activităților corespunzătoare, veghind să nu se strecoare nicio inadvertență. Imaginația este totdeauna mai sistematică decît natura.

„Luceafărul”, 1 august 1970

Adevărata morală a unei fabule

Saint-Simon povestește, în *Memoriile sale*, un caz de vanitate care s-a lecutit prin ridicol. Ceea ce nu înseamnă cătuși de puțin că, ridiculizată, orice vanitate se lecuiește; și, în afară de asta, nu sunt deloc sigur că scriitorul francez a tras, din fapte, morala cea mai potrivită.

Povestea este, pe scurt, următoarea: voind să se amuze pe seama extraordinarei vanități a unui înalt prelat, regele îl propune discret Academiei pentru un loc rămas vacant. În taină, suveranul sugerează tuturor persoanelor marcante din anturajul său să nu piardă ocazia de a asista la recepție. Coplesit, M. de Noyon (este numele vanitosului) n-are nici cea mai mică bănuială, nimic nu i se pare exagerat față de calitățile cu care se crede înzestrat, nici chiar faptul că tânărul abate de Caumartin, căruia îi revine obligația de a-i răspunde la discursul de recepție, se oferă cu prefăcută modestie să-i arate răspunsul înainte de a-l rosti și să-l supună judecării lui. Abatele de Caumartin a compus un discurs parodic, imitând stilul emfatic și confuz al prelatului și își ia, astfel, o măsură de precauție; spre bucuria lui, M. de Noyon nu numai că nu observă nimic, dar merge până acolo încât, măgulit ca pasărea din fabula lui la Fontaine, adaugă cu mâna lui „*quelques traits de sa propre louange*”. În ziua hotărâtă, M. de Noyon se infățișează la Academie însoțit de o numeroasă suită și-și declamă pompos cuvântul. Abatele de Caumartin răspunde, pe un ton măsurat și modest, subliniind doar prin ușoare inflexiuni ale vocii pasajele cele mai ridicole, laudele cele mai compromițătoare. Asistența râde pe furiș și aplaudă, înveselită de farsa ce se joacă sub ochii vanitosului; numai M. de Noyon continuă să nu priceapă nimic, răsfățându-se și căscând un mare cioc de mulțumire, ca să spună, apoi, în dreapta și-n stânga, ce efect nemaipomenit a produs persoana lui la Academie, ce vorbe de prețuire s-au auzit, ce emoție a cuprins pe toată lumea. Din aceste frumoase visuri e trezit nu peste mult timp prin grija unor prieteni care nu vor să-l lase să-și consume în tihnă satisfacția; ei îi strecoară în suflet îndoiala cu privire la onestitatea abatelui de Caumartin și reușesc să-l tulbure în cele din urmă.

„*L'excès de la colère et du dépit – scrie Saint-Simon – succéda à l'excès du ravissement. Dans cet état, il retourna chez lui, et alla le lendemain à Versailles où il fit au roi les plaintes les plus amères de l'abbé de Caumartin, dont il était devenu le jouet, et la risée de tout le monde.*”

Și Saint-Simon adaugă această încheiere, care constituie, în fond, morala „fabulei”: regele voise doar să se amuze („*mais qui voulait toujours*

Nicolae Manolescu

partout un certain ordre et une certaine bienséance") și, pe deasupra, se simțea cauza inocentă a întregii întâmplări, așa că hotărăște să-l pedepsească pe de Caumartin alungându-l la o mănăstire. Dar M. de Noyon, vindecat de vanitate, la apărarea abatelui și se face chiar, de aici înainte, protectorul lui. „*Ce trait* – mai zice Saint-Simon – *l'avait radicalement perdu dans l'esprit du roi et M. de Noyon n'en eut que le bien devant Dieu par cette grande action, et l'honneur devant le monde.*”

Morala e în acord cu spiritul creștinesc; nu știm însă și cât e de adevărată. Fiindcă vanitatea se vindecă rareori, iar M. de Noyon trebuie să fi fost grozav de puțin vanitos încât râsul colegilor de Academie să-l determine a se pocăi. În realitate, lucrurile se vor fi petrecut altfel decât și-a închipuit Saint-Simon, căruia, dacă nu i se poate reproșa necunoașterea faptelor, i se poate reproșa în schimb interpretarea lor. E probabil că M. de Noyon nici nu s-a plâns regelui de abatele de Caumartin și de farsa ce i s-a jucat; dar, pur și simplu, de zvonurile nerușinate, de insinuările prietenilor. Vanității lui (dacă era cu adevărat vanitos) îi stătea mai bine acest mod de a se plânge din care ieșea neștirbită. Căci nimic nu admite mai greu vanitosul decât că a fost luat în râs; el se înfurie de orice ironie, dar nu pentru că ar înțelege-o ca atare, ci tocmai că n-o poate înțelege. Însă cum regele nu-i putea pedepsi pe zvonisti, el se grăbi să-l scoată pe abatele de Caumartin țap ispășitor, socotind că-l va împăca pe M. de Noyon. Cum să-și imagineze regele că vanitatea acestuia respingea astfel de compromisiuri! Într-adevăr, M. de Noyon îi luă imediat partea lui de Caumartin, căci nu putea recunoaște în ruptul capului că tânărul său coleg ar fi greșit cu ceva; nu, totul nu era decât un zvon mizerabil. Vanitosul păru generos față de abate, menajându-se în fond pe sine. Regele se supără pe el și, astfel, vanitatea domnului Noyon ieși biruitoare, încă o dată, de data aceasta chiar împotriva celei mai înalte dizgrații.

Aceasta fiind încheierea, morala o ghicește oricine.

„Luceafărul”, 8 august 1970