

ALEX. ȘTEFĂNESCU

# DESPRE IMPURITATEA LITERATURII

**CORINT**  
BOOKS

## Imitația inventivă

*Succesul literaturii aluzive • Austeritate sau luxurianță lexicală • Artistul face altceva decât un duplicat al obiectului care îl inspiră • Dacă sunt bine scrise, versurile despre dorința de moarte transmit dorința de a trăi • Componenta cognitivă a creației • Sub zodia lui ca și cum • Emoția și emoția estetică*

Ce anume ne place când cineva ne vorbește cu subînțelesuri? Ne fletează, fără îndoială, încrederea pe care ne-o arată vorbitorul. Faptul că se rezumă să schițeze o idee, să o sugereze constituie cea mai bună dovadă că ne consideră destul de inteligenți ca să completăm singuri mesajul. Ne simțim astfel admiși – ca parteneri cu drepturi egale – într-o complicitate electivă, într-un fel de confrerie a înțelegătorilor (eterna nostalgie a elitei). Dacă, dimpotrivă, se grăbește să explice sensul ascuns, avem sentimentul unei frustrări sau chiar ne simțim ofenșați: de ce ni s-a retras încrederea?

Așa se explică succesul literaturii aluzive.

Succesul este și mai sigur dacă scriitorul se referă la teme de mare interes: *sexualitatea și puterea*. În secolul al nouăsprezecelea obsesiile principale erau *dragostea și*

*averea*. Ele s-au metamorfozat între timp, s-au radicalizat, dar în esența lor au rămas aceleași. Le regăsim în operele scriitorilor de pe întreaga planetă.

\*

Un șahist are dreptul să recurgă la orice metodă pentru a câștiga o partidă, însă numai în limitele regulilor jocului. El nu are, de exemplu, dreptul să-i distragă adversarului atenția cu petarde și artificii. În mod similar, scriitorul poate recurge la procedee oricât de inventive în scopul de-a obține succes de public, dar aceasta numai cu condiția ca procedeele acelea să rămână literare. El încalcă, de pildă, convenția dacă pune bancnote între paginile cărților sale pentru a le face mai atractive.

Ca artist mă înființez în fața ta, iubitorule de artă, și, înainte de a-mi începe *show*-ul (imitarea – inventivă – a realității), îți fac cunoscute mijloacele de care dispun și te asigur că nu voi recurge la nici o altă recuzită. Procedez ca un scamator care flutură în văzul tuturor eșarfa neagră pentru a demonstra că nu este decât o eșarfă și că „miracolele” care vor urma se explică exclusiv prin iscusința lui. Dacă sunt scriitor, îți „prezint” cele o sută de mii de cuvinte din limba în care mă exprim. Dacă sunt balerin te fac să înțelegi că nu voi uza decât de propriul meu corp. Dacă sunt pictor, îmi etalez pensula, culorile, pânza. Și așa mai departe. În general, cu cât mijloacele sunt mai sumare și mai precis delimitate, cu atât crește impresia de *performanță*. Se știe că Niccolo Paganini interpreta uneori concerte întregi pe o singură coardă a viorii, tocmai pentru a uimi lumea cu ce poate

obține el dintr-un instrument redus drastic. În fiecare domeniu artistic apar asemenea limitări deliberate și demonstrative. Poetul își asumă restricțiile severe ale prozodiei sonetului și dovedește că și într-un cadru atât de rigid se manifestă nuanțat, imprevizibil. Sculptorul se limitează la lumea formelor, fără să recurgă, de exemplu, la culori. Arhitectul își impune să țină seama de funcția clădirii pe care o proiectează. Bineînțeles că lucrurile nu sunt chiar așa de simple cum le enunț eu acum. Vine, de pildă, vremea când sonetul nu mai este resimțit ca o restricție voluntar acceptată, ci, dimpotrivă, ca un tipar favorizant pentru că de-a lungul timpului a acumulat prestigiu literar și simpla lui utilizare declanșează în cititor o emoție estetică; drept urmare, *renunțarea* la forma sonetului echivalează la un moment dat cu o mărire de bună voie a dificultății creației.

Vorbim despre această austeritate programatică, despre un fel de atitudine de fachir a artistului, dar să nu uităm că mulți creatori, și încă dintre cei mai mari, s-au remarcat, dimpotrivă, tocmai prin bogăția mijloacelor și adeseori prin capacitatea de a extinde, mai mult decât au visat vreodată predecesorii lor, aria din care și-au recoltat elementele necesare exprimării. Paul Valéry sau Mihai Eminescu au folosit, într-adevăr, relativ puține cuvinte, stârnind admirația prin arta cu care le-au așezat în noi și noi contexte pentru a revela nuanțe semantice nebănuite, dar François Rabelais sau Tudor Arghezi au adunat, cu aspiratorul uriaș al vervei lor, tot ce-au găsit pitoresc în limbă, inclusiv la periferia ei. Să ne mai gândim la James Joyce, Pablo Picasso, Karlheinz Stockhausen...

Trebuie spus că *în general* se etalează mijloace cât mai sumare pentru a produce impresia de rezolvare

spectaculoasă, de virtuozitate. Însă uneori, într-adevăr, artiștii ni se prezintă, ca niște nababi, cu o nemaivăzută bogăție de mijloace. Aceste cazuri nu contravin, totuși, regulii. Folosindu-se de un asemenea arsenal ultra-sofisticat, autorii respectivi vor să sugereze tot ideea de dificultate și, în consecință, să creeze tot senzația de performanță. Scamatorul ne uimește și cu simplitatea eșarfei de mătase, din care scoate iepuri sau porumbei, dar ne uimește și cu numărul mare de cărți de joc pe care le menține în aer în același timp, de parcă și-ar înzeci mâinile ori și-ar însuti degetele. Violonistul care folosește o singură coardă de la vioară sau omul-orchestră care cântă la toate instrumentele dintr-odată *enuunță* și unul, și altul niște dificultăți pe care apoi le depășesc într-un mod aproape de neînțeles pentru noi, ca și cum ar fi înzestrați cu puteri supranaturale. Ceea ce contează cu adevărat este, deci, nu neapărat sărăcia mijloacelor, ci asumarea până la capăt a dificultății respective. Dacă mi-am propus să imit cu ajutorul unei frunze trilul privighetoarei, nu am dreptul să trișez și să mă folosesc pe ascuns de alte instrumente sau, cine știe, să țin în buzunar o privighetoare adevărată.

Mă aflu, deci, iubitorule de artă, în fața ta și îți fac cunoscute într-un fel sau altul – explicit sau implicit, la început sau pe parcurs – mijloacele de care dispun și dificultățile pe care mi le asum. Apoi („apoi” nu neapărat în sens temporal, ci categorial) începe actul propriu-zis al imitației. Scopul meu este să te determin să recunoști realitatea imitată și pentru aceasta, de obicei, nu o reproduc în detaliu, ci recurg la câteva elemente evocatoare. O reproducere fidelă, de altfel, nici nu este posibilă deoarece ar presupune, pur și

simplic, o reînființare a obiectului respectiv, o creație demiurgică. Și, după cum știm, nici Dumnezeu, cu tot supranumele său pompos de „atotputernicul”, nu poate face două lucruri identice. În univers, se presupune, nu există două realități exact la fel.

\*

Numim „artă” și succesiunea de poliedre romboidale din *Coloana infinitului* a lui Constantin Brâncuși, și dialogul absurd din *Căldură mare* de I. L. Caragiale, și apariția unui ceas fără limbi în filmul *Fragii sălbatici* al lui Ingmar Bergman. Ce anume unește aceste manifestări incongruente?

Răspunsul constă, poate, în scopul tuturor acestor manifestări: *imitarea inventivă a realității*. Face artistul un duplicat al obiectului care îl inspiră?

Obiectul în cauză oricum nu poate fi reconstituit cu deplină fidelitate, după cum am mai explicat. Și, ca artist, nici nu-mi propun asta. Mobilul meu nu este să multiplic pâinea sau peștele ca să-ți ofer ție, celui care mă privești sau ascuți, ceva de mâncare. 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. Dacă sunt, de exemplu, actor și vreau să-l imit pe un copil, n-am să des-cresc cu adevărat și n-am să-mi netezesc o parte din circumvoluțiuni, ci am să merg sărind când pe un picior, când pe altul, am să mă mânjesc la gură cu marmeladă, am să pronunț cuvintele trunchiat și nazal, adică am să-ți înfățișez acele câteva aspecte suficiente pentru a aduce în mintea ta imaginea copilului. Iar tu, la rândul

tău, n-ai să-mi pretinzi să te fac să crezi că ai în față chiar un copil, ci, știind că totul este o convenție, un joc, ai să te declari mulțumit în momentul în care vei constata că a reușit *evocarea*. Raționamentul tău ar trebui să fie următorul: îmi dau seama că am în față doar o iluzie, dar mă comport ca și cum aș avea în față o realitate, pentru a omagia în felul acesta iscusința artistului. Chiar și oamenii lipsiți de educație estetică înțeleg această regulă. Spectatorul – fie și complet neinstruit – dintr-un cinematograful nu se repede să aprindă lumina și nu strigă în gura mare că totul este o mistificare; stă cuminte în scaunul lui și privește atent ecranul *ca și cum* ar asista la scene de viață reale.

Plăcerea consumatorului de artă constă în a admira ingeniozitatea cu care artistul creează impresia de realitate (selectând anumite elemente evocatoare, folosind inventiv mijloacele de exprimare stabilite de la început etc.)

Teoretic, plăcerea constă în a vedea că un semen de-al tău, o ființă omenească a depășit anumite limite. Orice creație artistică reușită îți confirmă superioritatea oamenilor asupra lumii înconjurătoare, constituie un triumf al speciei. Din acest punct de vedere se poate spune că o operă de artă de valoare, indiferent de ceea ce reprezintă, are un sens fundamental optimist, în timp ce o operă de artă eșuată, indiferent de ceea ce reprezintă, este întristătoare. Când citesc poemele lui Mihai Eminescu despre dorința de moarte, scrise cu atâta farmec, simt o mare dorință de a trăi pentru că mi se transmite o frenezie a creației și implicit o încredere în posibilitățile nelimitate ale omului. În schimb, versificările bărbătești și pline de vitalitate ale lui Cezar Bolliac, cu stângăciile lor flagrante, mă descurajează, mă

fac să mă gândesc la precaritatea existenței. Mă abțin să dau exemple și din literatura română contemporană...

\*

Evit retorica proslăvirii artei, la care se recurge de atâtea ori în articole care nu conțin decât o ceremonie goală a prețuirii actului de creație. Nu trebuie să ne îmbătăm cu iluzia că prin artă descifrăm misterul universului, că ne salvăm, că obținem o cunoaștere luciferică și așa mai departe. Acestea sunt propuneri de mituri făcute, desigur, tot de artiști, dar luate în serios de esteticieni, care, în loc să rămână în regimul lui *ca și cum*, și-au notat expresiile respective în carnete, cu conștiinciozitatea unor naturaliști, și le-au integrat apoi în doctrine solide. Componenta cognitivă a artei este mai limitată decât se afirmă, dar aceasta trebuie să ne bucure, deoarece înseamnă că nu este fantomatică. Actul de cunoaștere se realizează în momentul în care artistul analizează realitatea și încearcă să identifice elementele evocatoare, ca și în momentul în care reflectează asupra vieții sufletești a celor ce compun publicul său și se străduiește să înțeleagă cum anume funcționează această viață sufletească ca să-și dea seama cum o poate influența. Când a avut de executat statuia unui cal, Leonardo da Vinci nu a studiat numai anatomia animalului, pentru a descifra principalii mușchi, modul de dispunere a oaselor sau harta venelor, ci s-a gândit, în mod sigur, și la viitorii privitori ai statuii, întrebându-se prin ce poziție a calului le poate sugera *lor* impresia de măreție, care este, în conformitate cu experiența *lor*, cea mai expresivă



imagine a dinamismului, cât de mare să fie statuia ca să poată fi cuprinsă din perspectiva *lor* etc.

Artiștii știu multe despre sufletul omenesc. Nu despre sufletul omenesc în general, ci despre starea de spirit, experiența culturală, moravurile, aspirațiile, așteptările contemporanilor lor. Având totdeauna în minte un „celălalt”, artistul trebuie să știe exact pe ce butoane ale sensibilității lui trebuie să apese ca să obțină un anumit efect. Uneori se bazează pe intuiție, alteori pe ce a învățat din practică. Și mai are un mijloc de a afla cum pot fi declanșate și controlate în conștiința interlocutorului diferite procese: autoexaminarea. În fond, și el este un om al timpului său, un posibil component al publicului, astfel încât, studiindu-și propriile reacții în fața operei de artă, poate prevedea cum vor reacționa ceilalți. Fiind vorba chiar de opera lui, experimentul se dovedește dificil, pentru că nu-i vine ușor să-și închipuie cum vede opera respectivă cineva care nu cunoaște nimic despre procesul de elaborare. Trebuie să facă un mare efort de detașare, să uite pentru moment ce a investit în creația artistică (să-și ignore, deci, intențiile) și să adopte neutralitatea afectivă a cuiva care vede pentru prima dată lucrarea.

În actul de cunoaștere este angajat doar artistul? Și artistul, și consumatorul de artă. Acesta din urmă, contemplant imitația, reconstituie operația de selecție pe care a făcut-o creatorul atunci când, din infinitatea de elemente ale unei realități, a reținut cu discernământ doar elementele evocatoare și în felul acesta aprofundează realitatea respectivă, îi înțelege modul de funcționare și de afirmare. În același timp, observând ce tehnică aplică artistul pentru a-i manipula viața sufletească, află mai multe despre sine.

\*

În artă totul se petrece sub zodia lui *ca și cum*. Cel care receptează arta se prefacă că se lasă manipulat de cel care o emite. Asistând, de exemplu, la o tragedie, plânge cu lacrimi imaginare, așa cum imaginare sunt și întâmplările de pe scenă. De-a lungul istoriei, forța de persuasiune a artei a fost folosită și pentru a-i manipula pe oameni cu adevărat. Dar ce mijloc n-a fost folosit? Deocamdată să subliniem că autentica relație dintre artist și public este de esență ludică, presupune un contract liber acceptat și spirit democratic.

...Spuneam, deci, că un consumator de artă, observând ce tehnică aplică artistul pentru a-l emoționa, află mai multe despre sine. Înțelege cum anume percepe el realitatea. Dacă, de pildă, pentru a-i sugera ideea de feminitate, un poet îi descrie diferite dantele, și dacă aceste dantele chiar îi evocă o prezență feminină, va avea prilejul să-și dea seama că în mintea sa femeia se asociază cu materiile imaculate, vapoase, delicate; va continua, poate, să se întrebe dacă această reprezentare a preluat-o de la alții sau dacă s-a constituit în urma unei experiențe personale; va încerca să afle ce alte elemente îi sugerează lui ideea de feminitate. Se realizează astfel un proces de conștientizare. De fapt, valoarea cognitivă a artei constă, mai mult chiar decât în adevărurile concrete pe care le află un om despre realitatea înconjurătoare și despre sine, în această intensificare a lucidității. Artă activează permanent conștiința, întreține claritatea gândirii.

Mi s-ar putea răspunde:

Asemenea teorii sunt bune pentru orele de dirigenție. În realitate, arta nu stimulează deloc luciditatea, ci,

dimpotrivă, reveria. Are chiar o componentă orgiastică. Thomas Mann a vorbit de un fel de „amnezie ideologică” pe care o provoacă muzica. Nu i-am văzut pe spectatorii de film ieșind din întunericul sălii de cinematograf afară, în plin soare? Nu le-am remarcat expresia somnambulică? Și nu ținem minte cum reacționăm când ascultăm o poezie? Ne simțim transportați, uneori chiar închidem ochii, ca sub efectul hipnozei...

Dar acestea sunt manifestări exterioare. Despre matematică nu putem spune că are o componentă orgiastică și totuși matematicianul, când se lasă absorbit de un calcul, capătă o mină absentă, pare dus în altă lume. N-am să neg că receptarea creației artistice presupune o anumită *bucurie*, dar de ce să o suspectăm? Luciditatea se realizează oare doar într-o dispoziție sumbră? Aceasta este o veche prejudecată, conform căreia tot ce este exuberant este și nesperios. Plăcerea de a recunoaște obiectul imitației, de a înțelege cât de ingenios s-a dovedit a fi artistul și, totodată, de a-ți contempla propria viață psihică echivalează, fără îndoială, cu o iluminare interioară, poate chiar cu un fel de exaltare, dar acest proces ridică ființa umană, nu o coboară.

Uneori creația artistică te obligă, într-adevăr, să renunți la luciditate, dar numai pentru a ajunge la o luciditate de un grad mai mare. Trebuie să renunți pentru o clipă la gravitatea ta formală din viața de toate zilele, să intri în joc, și drept urmare vei avea acces la înțelesuri cu adevărat grave. Aflându-te într-un tramvai în care oamenii se înghesuie grăbiți și zgomotoși pari, desigur, ridicol dacă scoți din servietă un aparat de radio, îți înfunzi microreceptorul într-o ureche și începi să te lași legănat de o muzică neauzită de cei din jur. Dar, în

realitate, cine este ridicol? Cine plutește în ceață? Cel care vociferează pentru că i s-a rupt un nasture? Sau tu, care te lași cuprins de un fel de beție a înțelegerii existenței?

\*

Unii consideră o mare delectare contemplarea naturii, cu toate frumusețile ei: florile multicolore, pădurile misterioase, apele înspumate...

Cum aş putea nega faptul că simțim o mare emoție luând act de aceste frumuseți? Dar este o emoție de *altă factură*. Emoția estetică presupune cu necesitate – și în aceasta constă specificul ei – *existența unui autor*. Sau, mai exact spus, *conștiința existenței unui autor*. Către el se îndreaptă admirația noastră, și nu către opera de artă în sine. Chiar dacă nu-l cunoaștem, îl presupunem. Până și la contemplarea picturilor rupestre ne gândim cu un fel de respect și cu o empatie întinsă peste milenii la sălbaticul care a scrijelit îndemânatic pereții peșterii. În această comuniune constă valoarea de mijloc de comunicare a artei și nu în faptul că artistul îmi transmite, ca prin intermediul unei telegrame, un mesaj. Arta și se înfățișează ca un triumf al unui om și prin urmare te face să te simți mândru de apartenența ta la specia umană. Când privești un răsărit de soare te bucuri doar pentru că și se anunță o nouă zi. Dacă totuși îl iei în considerare ca pe un „tablou” este pentru că te-ai obișnuit să faci astfel pe parcursul experienței tale de consumator de artă. Se produce de fapt o contaminare între emoția trăită în fața frumuseților naturii și emoția trăită în fața creației artistice. Ca dovadă, ești tentat să-ți

închipui că răsăritul de soare are un autor și uneori chiar îl admiri pe acel autor în inexistența lui.

În starea ei pură, neinterferată de amintirea emoției artistice, emoția trăită în fața frumuseții naturii ține de certitudinea că „totul merge bine”. Ne place, de fapt, ceea ce ne este convenabil. Când suntem în natură o apă limpede ne place, o mocirlă ne displace, o căprioară încordată pentru salt ni se pare frumoasă, un cadavru de animal intrat în putrefacție ni se pare urât. Și așa mai departe. Dar în relația cu arta criteriile se schimbă. Și apa limpede, și mocirla ne plac dacă sunt imitate cu iscusință. Și apa limpede, și mocirla ne displac dacă sunt imitate fără har. Charles Baudelaire descrie trupul iubitei *post-coitum*, ca pe un hoit plin de viermi, și descrierea sa ne încântă prin expresivitate.