

LBRIS

CARTEA ROMÂNEASCĂ DE STUDII LITERARE

We know
books

NICOLAE MANOLESCU

Teme

Ediția a IV-a, revăzută

Duplicitatea lui André Gide	5
Literatură și minciună	8
Despre Esop.....	9
Țestoasa zburătoare.....	11
Poezia reclusiunii	13
Adevărata morală a unei fabule.....	15
Povestiri senzaționale	17
Criticul și poetul.....	19
<i>Le Grand Meaulnes</i>	21
Întrebarea lui Bérenger	23
<i>Pseudokyneghetikos</i>	25
Petrușka sau despre lectură.....	27
Anton Holban se pregătește să moară.....	29
„Lumea“ lui Dostoievski	31
Despre înțelegerea literaturii.....	37
Metoda fără critică	40
Despre îndoială	41
Spovedania lui Stavroghin	43

Procopius din Cesareea	45
Camera fantastică.....	47
Simple speculații cu morala la urmă.....	49
Capul din fântână.....	51
Metamorfoză.....	53
Automobilul și căprioara	56
Moartea lui Bergotte	62
Scila și Caribda.....	64
Cum era Tolstoi.....	66
Westernul.....	68
Erasm și lecția umanismului	70
Doamna Bovary și doamna Dalloway	72
<i>Père Goriot</i> – roman de tinerețe	74
Filmele sentimentale.....	76
Norocul lui Aladdin.....	78
Grefele lui Aldous Huxley.....	80
Th. Mann și Dostoievski	82
Hans Castorp vorbește franțuzește.....	84
Dostoievskiene	86
Andersen cel crud.....	88

Ivanov sau omul absurd.....	We know books.....	92
Emily Dickinson și alții.....		94
Dosarul unui roman.....		96
Casa de păpuși.....		102
Zeugmă.....		106
Fragmentarium I.....		109
Povestiri extraordinare.....		113
Copii teribili.....		117
Monologul lui Schiller.....		120
<i>Adam Bede</i>		124
Afinități.....		126
Comparatism.....		130
Reflecții disparate.....		133
Lecturi de vacanță.....		136
Povestiri pentru copii?.....		139
Două femei.....		141
Omul mecanomorf.....		144
Confruntări.....		147
Idile.....		150
Originea unui fetiș.....		153

Moral, psihologic, estetic	156
Conspect filosofic	159
Metamorfoza doctorului Stockmann	163
<i>Homo Faber</i> și hazardul	166
Faust și Mefisto	169
Julesverniene	172
Ioana și Adela	173
Tăietorul de lemne	177
Buna Lina și bietul Ioanide	180
Conspect	184
Însemnări despre Van Gogh	188
Paradoxuri aparente	191
Modernitatea lui Poe	195
Doctoratul lui G. Călinescu	197
Copacii și pădurea	200
Pruna și ceapa	203
Justițiarii antropofagi	206
Copiii teribili ai Renașterii	209
Amfibologie	212
Poeți și critici	214

Plictiseală și iubire	217
Fragmentarium II	220
Câtă geografie știa Homer	224
Romancierii între ei	227
Mâna și stilul	231
Le vin herbé	234
Vicleniile lui Tristan și ale Isoldei	238
Mizerabili și naivi	242
Aleșii viselor	245
Fața și reversul	249
Zile de lectură	252
Mâna care cade	255
Un punct de vedere psihologic	259
Reîntâlnire cu Tudor Vianu	261
Teatrul și lumea	266
„Epicurisme du goût, à jamais perdu...”	269
Broasca, șoarecele și determinismul	273
Reflecții despre avangardă	277
Căutarea lui Kuzma	281
Julien Green și strămătușa mea	283

Chestiuni de metodă.....	286
La răscruce de veacuri.....	289
Restul e literatură.....	292
Șoimul, pensula și călimara cu tuș.....	294
Probleme morale.....	297
Despre joc.....	300
Viața ca o poveste frumoasă.....	303
Hazardul și necesitatea.....	305
Rolul cronicii literare.....	309
„Știința cuvintelor cu har“.....	314
Lumea poveștilor.....	318
Cum se scrie un roman istoric.....	331
Cărțile au suflet.....	334
Mokusatsu.....	338
<i>Paysage-état d'âme?</i>	341
Eseul ca provocare.....	346
Despre frică.....	350
Post-scriptum la <i>Lumea poveștilor</i>	354
Cum citim.....	359
Vornicul Moțoc la curtea unui împărat roman.....	365

Balaurul și șopârla	369
Ochelarii criticii.....	373
Surorile siameze	376
O ușă abia întredeschisă.....	379
Ideea de labirint.....	382
Literatură și istorie	386
Depanatorii de idei	390
De ce nu scriu roman	394
Problema traducerii.....	398
Tandrul seducător	402
Însemnări despre Don Juan.....	406
Un risc splendid.....	413
Sentimentul orașului	417
O cochetă la Carmelite	421
Omul e stilul.....	425
Povestirea și romanul	428
Educația tinerelor fete	433
Proza rusească	437
„Tot mai înveți, maică?“	442
Correspondență	446

Clasicii și cultura națională.....	450
Scriitorul ca mediator	454
Aproximații despre prostie*	458
Inima și mintea.....	462
Cum se nasc ideile	467
Întâlnire de gradul doi	471
Marea ca factor spiritual	473
Argentinitatea, metafizica și tangoul.....	478
Nefericiții nevinovați	481
Ce avea Tolstoi de ascuns	484
Cei doi Svevo	487
Umana filosofie	490
Onoare, dragoste și moarte	494
Romanul Marianeii	498
„Banalitatea“ lui Don Juan	503
Despre tragic și comic	506
Greșeala de ortografie	509
Tribunalul oamenilor cultivați.....	514
Alice în țara cuvintelor	517
Note rătăcite despre Lorca.....	521

Fereastra luminată.....	524
Raport despre A.B.C.....	527
Politică și iubire.....	530
Desenul din covor.....	533
De ce n-a terminat Gogol <i>Sufletele moarte</i>	537
Procust, între Palas Atena și Theseu.....	541
Melodrama.....	545
Despre „reținere“ ca virtute clasică.....	548
Căsătorii din interes.....	551
Imagologia.....	555

Răsfoiesc *Jurnalul* lui Gide din timpul ocupației și al războiului (Pléiade, 1966). Ce obstinată rezerva scriitorului de a se „angaja“ în evenimente, deși acum mai mult decât oricând este evident că „nu are niciun mijloc de a evada“ și nu-i rămâne, cum va zice tot Sartre, decât „să-și îmbrățișeze necondiționat epoca“. Și pentru că a venit vorba de Sartre: el îl pune, o dată, pe Gide în categoria scriitorilor interesați de epoca lor, fiindcă a scris o carte despre administrația colonială a Congoului. Desigur, Sartre știe, *Voyage au Congo* reprezintă o excepție și Gide însuși va mărturisii mai târziu ce gândește cu adevărat despre astfel de preocupări: „*Question sociale!... Si j'avais rencontré ce grand trébuchoir au début de ma carrière, je n'aurais jamais écrit rien qui vaille.*“ Dar tocmai caracterul de excepție i se va fi părut lui Sartre semnificativ: căci arată cum cel mai neimplicat politic dintre scriitori, teoreticianul disponibilității absolute, nu mai poate, în anumite momente, să stea deoparte; arată că nepăsarea față de istorie are o limită. I se poate răspunde lui Sartre că și angajarea are o limită: dovadă nu numai cazul contrar, al lui Malraux, care a trecut de la lupta directă și de la romanele unei experiențe istorice la *Les Voix du Silence*; dar cazul lui Gide însuși, care în anii ocupației se „angajează“, ce-i drept, însă *à contre coeur*.

Fiindcă, iată: angajarea lui seamănă cu o punere în paranteză a unei anumite conștiințe. Renunțând la indiferență, el nu renunță și la principiul indiferenței artistului; ieșind pe scenă, o face plin de rezerve. Se întreabă mereu dacă, trădându-și nepăsarea, nu și-a trădat vocația profundă. „*C'est seulement dans ce qu'elle a d'inactuel – crede Gide – que la pensée peut demeurer valable; dans ce que les circonstances, si adverses qu'elles soient, ne peuvent ni ne pourront modifier.*“ Pe scurt, angajarea sfâșie conștiința lui Gide, producându-i un sentiment de duplicitate. Primul lui impuls este acela de a sta deoparte. Cu numai câteva luni înainte ca primul soldat german să ajungă sub Tour Eiffel, când nimeni nu se mai gândea decât la soarta Franței, Gide notează în *Jurnal*: „*Non décidément, je ne parlerai pas à la radio. Je ne collaborerai pas à ces émissions d'oxygène. Les Journaux déjà contiennent assez d'aboiements patriotiques. Plus je me sens Français, plus je répugne à laisser s'incliner ma pensée. Elle perdrait, à s'enrôler, toute valeur.*“ Egoismul este însă numai aparent. Câteva pagini mai încolo, Gide explică foarte clar resortul atitudinii sale: „*Par pudeur je ne m'occupe, dans ce carnet, que de ce qui n'a pas trait à la guerre; et c'est pourquoi, durant tant de jours, je*

reste sans y rien écrire. Ce sont les jours où je n'ai pu me délivrer de l'angoisse, pu penser à rien qu'à cela." Se observă că rezerva constă în a amesteca istoria, temporalul, evenimentul în existența spirituală a scriitorului; cu alte cuvinte, rezerva echivalează cu teama „clericului“ de a-și trăda menirea. Gide împărtășea ideile lui Julien Benda cu privire la trădarea clericilor. Spiritualul nu poate avea pretenția de a dirija temporalul decât cu riscul de a-și atrage răspunsul pe care (povestește Tolstoi) i l-a dat un coleg ofițer pe care-l mustrase că a pălmuit un soldat: „N-ați citit Evanghelia?“ exclamase Tolstoi. „N-ați citit regulamentele militare?“ a replicat celălalt.

Cu toate acestea, conștiința intemporală a artistului poate fi pusă în paranteză când este în joc destinul Franței și al culturii ei! Gide nu abandonează nici acum principiul neangajării; atât că angajarea practică i se pare inevitabilă: „*Oh! parbleu, je sais bien dans quel sens je pourrais dire avec Valéry que les événements ne m'intéressent pas. Aucune des choses auxquelles je tiens spirituellement n'est dépendante de cette guerre, il est vrai; mais c'est l'avenir de la France, c'est notre avenir qui s'y joue.*“

Duplicitate evidentă! Chiar dacă Gide sfârșește prin a-și da seama că cele două conștiințe își sunt una alteia ostile, că nimeni nu se poate menține la nesfârșit într-o poziție morală ambiguă. Câteva pagini din *Jurnal* apăruseră în *N.R.F.*, fără dată și Gide regretă cu amărăciune de a le fi făcut publice: „*Je ne suis plus dans la disposition qui me les fit écrire, observă el [...] Au surplus, mes réflexions sur les défaillances et intermittences du sentiment patriotique ne me paraissent plus très justes. Rien de tel que l'oppression pour redonner à ce sentiment de la vigueur. Je le sens de toutes parts qui se réveille en France, et surtout dans la France occupée [...] Et cette lutte de l'esprit contre la force, de l'esprit que la force ne peut soumettre, est en passe de devenir admirable.*“ Patru luni mai târziu, Gide se hotărăște să ceară lui Drieu de la Rochelle să-i șteargă numele de pe coperta revistei. Iată-l îmbarcat, aproape fără voie, pe galera rezistenței!

Gestul nu echivalează totuși cu o înfrângere definitivă a scrupulelor. De câte ori nu va reveni Gide asupra lui! „*C'est mon coeur bien plus que ma raison qui les désapprouve*“, scrie el despre Drieu de la Rochelle și despre ceilalți în 1943, „*et peut s'en fallut que je n'y souscrivisse; mais je crois que je me serais vite et amèrement reproché.*“ Am subliniat înadins: opțiunea n-a fost categorică. Iar reproșul eventual are în vedere altceva decât menținerea în rezervă față de evenimente: confundarea rezervei cu „colaboraționismul“. Gide a ales angajarea contra lui Drieu de la Rochelle, pentru a nu se trezi angajat alături de el; unui rău mai mare i-a preferat un rău mai mic.

Sartre are dreptate: scriitorii sunt responsabili față de istoria lor, așa cum sunt față de opera lor. Dar dacă ei sunt *în situație*, dacă angajarea nu este o liberă opțiune, aceasta nu numai că nu exclude, dar presupune o duplicitate esențială.

„Luceafărul“ , 25 aprilie 1970

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 băsnească. 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 immanent; 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

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, lăcuitoari de Șam, ascultați-mă cuvântul mieu: 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 cârn și bocârn, negru la obraz și buzat, și umflat la pânțec.“

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 trupeză nu e semn al 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 câinele?“ 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 îi poruncește să pună la fiert o linte, Esop pune în oală o singură boabă, ca Păcală când trage ușa după sine, cum îi ziseră frații. Astfel de interpretări stârnesc 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

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

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 Mircești* (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 lampa-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 originară 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 zugerăvirea 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