

ARTUR SILVESTRI

ORFEUL PERPETUU

**Trei eseuri de
„istorie apocrifă a literaturilor“**

1976

Revăzut pentru tipar și prefațat – 2008

CARPATHIA PRESS, 2008

str. Școala Herăstrău nr. 62, sector 1

București, România, cod 014146

Website: www.carpathia-press.com

E-mail: carpathia.press@gmail.com

Tel/fax: **004-021-317.01.14**

ISBN: **978-973-7609-39-7**

SUMAR

Efectul „Paul Van Ostaïjen“	3
„Orfeul perpetuu“	6
„Mica pre-avangardă“	7
Integralismul	9
Simultaneismul	18
Paroxismul	26
„Răscruce de veacuri“ – tendințe și curente ...	33
Bibliografie	36
„Istoria apocrifă a literaturilor“	38

Coperta și tehoredactare: **Gabriela CHIRCEA**

Tipar: **S.C. EURO PRINT COMPANY S.R.L.**, Buzău, România

EFECTUL „PAUL VAN OSTAIJEN“

În uriașul meu șantier de lucru, unde stau alături zeci de mii de fise, sute de cercetări începute și zeci de alte cărți scrise cu ani în urmă și încă inedite, am descoperit și un mic studiu cu o tematică stingheră care m-a făcut gânditor. Era un manuscris așternut pe foile îngălbenite ale unui caiet de dimensiuni mari („studentesc“, așa cum i se spunea în vremea aceea), intitulat școlastic „*Trei curente pre-avangardiste: Integralismul, Paroxismul, Simultaneismul*“ și tratând despre câteva „programe“ literare astăzi cu totul necunoscute, apărute în Franța începutului de secol XX. În primul moment mi-am închipuit că am în fața ochilor o lucrare oarecare redactată în timpul studiilor filologice pentru obligații curente de felul vreunui seminar de istoria literaturilor dar – străduindu-mă să-mi amintesc mai bine momentul concepției – mi-am amintit dintr-o dată că, deși veche, cercetarea datează de ceva mai târziu, adică din toamna lui 1976. Sunt, deci, de atunci treizeci și doi de ani puși în paranteză.

Începând să citesc cu ideea de a-mi da seama dacă merită o soartă mai bună sau va rămâne simplă eboșă, am înțeles mai întâi rostul acestei cărți minore: era unul din numeroasele exerciții nu de stil ci de perspective noi, de fapt niște sondaje întreprinse, când și când, în straturi dintre cele mai felurite, de obicei din categoria „bizarului“ sau chiar a inconvenabilului. În fond, un soi de „restituiri“ sau, ca să fiu mai direct, de „**îndreptări de judecată de valoare**“ din categoria celor ce mi se păreau obligatorii. Originea acestora stătea în lecturile sustrase oricărui dirijism – poate chiar dezorganizate – însă, în orice caz, manifestând o pasiune neobișnuită pentru ceea ce era prea puțin cunoscut sau ignorat, „uitat“ sau eliminat din eroare sau, așa cum aveam să aflu cu vremea, din reaua-voință. De fapt, dacă nu aș fi avut în bibliotecă două din volumele antologiei, incredibil de bogate, alcătuită de G. Valch despre „*poetii francezi contemporani*“, nici nu ar fi fost de închipuit să fi reușit măcar o examinare elementară, așa cum a și fost cea făcută în doar câteva zile. Bineînțeles că lecturile inițiale erau mai vechi, de fapt din vremea liceului. Antologia, în mai multe volume, („*Morceaux Choisis, Accompagnés De Notices Bio-Bibliographiques Et De Nombreux Autographes...*“), un fel de carte magistrală (în gustul Evului Mediu erudit) dintre cele ce nu mai se fac astăzi când însăși atitudinea jertfelnică de unde s-a întrupat este dispărută pentru vecie, era în sine o minune și, dincolo de modul de organizare, eminent, arăta ca și cum ar mai fi păstrat teancuri de documente ciudate dintr-o Atlantidă condamnată să fie uitată definitiv. O cumpărasem cred că prin 1970, de la un anticar din București, specializat în „carte franțuzească“, având magazinul în preajma Bisericii Kretzulescu; cred că

unul dintre volume, cel dintâi găsit, mă costase 40 de lei, nu prea mult totuși, deși nici prea puțin. Era o carte de dimensiuni mici, un fel de „poche” primitiv, apărută la Editura Delagrave din Paris, prin 1906, și arăta splendid între copertile de piele în culoarea castanei. Răsfoind-o din curiozitate (în ciuda literei mărunte însă aleasă bine ca să fie frumoasă și „scriptică”) am băgat de seamă că între sutele de autori (salvați astfel de la o moarte absolută) nu se aflau decât prea puțini dintre cei al căror nume se vehicula în istoriile literare curente și chiar în cele mai cu faimă, având autoritatea academică și arătând concluzia oficială. Dar stăruiind în a citi despre mulțimea de poeți „dați la o parte” , am observat cu surprindere nenumărate creații interesante și, mai ales, idei și confruntări despre care încă de pe atunci nu se mai știa nimic. Fiind încă foarte tânăr, mi-am închipuit că explicația acestui fapt ar consta în ignoranța mea de numai începător în studiul literaturii și că realitățile memoriei culturale ar fi altfel și că i-ar cuprinde pe toți cei ce avuseseră o cât de mărunță contribuție ce a cântărit ceva mai greu decât nimic. Dar peste o vreme s-a întâmplat să mai găsesc încă unul din volumele antologiei miraculoase unde alte șiruri de teme uitate stăteau parcă într-o dimensiune paralelă așteptând să fie redescoperite cândva, de cineva al cărui suflet să aibă mai multă ingenuitate decât conduită comună îndrumată de consensul valorilor canonice. O anumită stupefacție apăruse la vederea acestor realități ce contraziceau principiile declarate și cu vremea ea s-a întărit pas cu pas. Cred că era prin 1971 când într-o librărie cu cărți vechi de pe strada Academiei din București mi-a căzut în mână încă un volum straniu care s-a adăugat la bibliografia ereziei pe care o încercam fără să îmi dau seama. Era un fel de monografie despre un autor flamand, Paul Van Ostaijen, scrisă de Etienne Schoonhoven, prin 1951, în franțuzește, de fapt o cercetare însoțită și de o bogată antologie de texte (laolaltă și poeme și programe). Despre autor nu știam nimic iar despre **„expresionismul organic”** (teoria lui de căpătâi) nici nu auzisem măcar. Cartea am cumpărat-o imediat și, ajuns acasă, am citit-o până în seară cu o uimire în creștere. A doua zi, ajuns la Biblioteca Franceză de pe bulevardul Dacia, am verificat în câteva mari dicționare de autori (dar și de „literatură de avangardă”) dacă și cât se mai știa despre acest flamand a cărui operă mi se părea importantă și pe care începusem să-l și traduc în românește măcar ca exercițiu. Exceptând o singură mențiune de numai câteva rânduri, nicăieri nu am găsit nimic. Situația era cu atât mai neobișnuită cu cât scriitorul era un „avangardist” declarat și un ideolog cu idei prețioase care, dacă ar fi fost mai bine cunoscute, mai mult ca sigur ar fi adus lumini noi pe lângă cele aflate în circulație și lustruite veșnic

prin uz și invocare transformată în act folcloric. Încercând să înțeleg paradoxul acestui caz mi-am dat seama cu tristețe că blestemul ce îl atinsese cu aripa lui întunecată era în sine un scandal. Se prăpădise de tânăr dar lăsase o adevărată operă al cărei lirism avea impresionant cadențe sufletești de o melodie elegiacă rarissimă; scrisese eseuri inteligente și insolite, aducând alte perspective decât cei evocați la tot pasul și priviți ca niște adevărați ierarhi ai avangardei; și ce se alesese de creația lui?

Anii au trecut însă amintirea acestei spețe nu mi-a dat pace, revenind periodic în amintire ca o parabolă pe care nu ar trebui să o uit. Cu timpul, înțelegând lumea unde trăim și ajungând să nu mai am niciun fel de iluzii, mi-a devenit limpede că indiferent cât de însemnată ar fi „lucrarea” și cât de articulat gândul ce a produs-o, există mecanisme de uzurpare a căror moară cu dinții dinainte calculați toacă mai cu seamă ceea ce e nevoie să toace. Acestea sunt victimele apriorice. Paul Van Ostaijen era flamand (deci „**european periferic**”) și nu aparținea „**centrului imaculat**”, era un susținător al „**organicității marginii**” și își întocmise scriselile într-o limbă socotită „minoră” sau de prea restrânsă răspândire care, însă, nu îl făcea nici mai puțin profund și nici mai puțin „universal” având în vedere că universalitatea nu ar trebui să fie propriu-zis difuziune. „Clasici ai avangardei” (așadar „exemple”) deveniseră alții, fruct al propagărilor dirijate și al ierarhiilor de cabinet obscur.

Dar în aceste condiții ce ar mai rămânea din axioma istoriei literare ca istorie de valori? Rămâne principiul ce trebuie aplicat neconținut și fără niciun fel de prejudecăți fiindcă orice altă atitudine ar face nu doar ca opera proprie să cadă sub incidența deciziei mandarinilor uzurpatori ci, mai înainte de toate, ar micșora iremediabil uimitoarea complexitate a lumii noastre, a cărei frumusețe stă tocmai în diversitatea ce nu trebuie pierdută.

Cărticica publicată acum apare nu în primul rând din motivul importanței temei sau al concluziilor posibile științifice; ea ilustrează nevoia de recucerire a memoriei integrale și obligația de a fi aproape de opera umilită, eliminată sau ignorată, de fapt împotriva uzurpării.

ARTUR SILVESTRI

București, 17 Iulie 2008,

Sf. Mare Muceniță Marina, Sf. Ierarh Eufrație

„ORFEUL PERPETUU“

În vremurile nebuloase de acum aproape trei milenii, în munții Balcani se spune că trăia un cântăreț din liră a cărui viersuire de uimitoare virtuozități împlânzea ființele vii, oameni și necuvântătoare, și avea puteri atât de inexplicabile și de miraculoase încât mișca până și stâncile din loc. Istoria lui Orfeu, poetul tragic intrat în mitologie, cuprinde un șir de episoade din categoria miraculosului care prin ele însele ar putea constitui o întregă pădure de simboluri și materia unei povești din epoci apropiate de era hiperboreană; însă mai însemnată decât acestea pare a fi **perpetuitatea arhetipului, inexplicabilă conservare a unor atitudini ce definesc „orfismul“, urma impunătoare pe care a lăsat-o până astăzi.** Căci moștenirea lui Orfeu poartă într-însa un mister care ar fi cu greu de deslușit chiar dacă s-ar fi cercetat vreodată mai îndeaproape și cu scopul descrierii exhaustive. Secretul mitic rămâne impresionant. Îl regăsim, însă, în epoci dintre cele mai diferite și în locuri ce par a nu comunica direct și chiar atunci când straturile ce concură nu au vizibilitate, largimea lor în corespondențe impalpabile devine incontestabilă prin urmări și, de fapt, prin stăruință. Propagarea, dacă despre o propagare să fie vorba și nu despre un pecete enigmatică, are ceva din implacabilul marilor fluvii subterane a căror apariție la lumina zilei se produce sporadic și care, atunci când devin vizibile pentru timp scurt, nu spun decât prea puțin din biografia curgerilor tăcute ce nu se pot include pe nicio hartă a lumii cunoscute.

Puterea prototipului mitic sălășluiește, deci, în cursivitatea ecourilor dar, în același timp, și prin diversitatea formelor ce le îmbracă; îl evocă sau încearcă să îi refacă însușirile cu adevărat samanice poeți și filosofi, cântăreți din cam toate veacurile și chiar și pictori și „zugravi de gros“ sau „de subțire“, meșteri de zidărie, înțelepți. Cu greu s-ar putea găsi un artist al cărui obiectiv secret să nu fie stăpânirea naturii prin magia artei proprii.

Dar, la drept vorbind, **„Orfeul perpetuu“** însemnează a comunica muzica incomunicabilă a lumii, ritmurile universale, corespunderile „celor de jos“ în „cele de sus“, taina capilarității cuvintelor și, din acestea, miracolul limbii de orice fel și de oriunde, scufundarea extatică în „Tot“; și, în ultimă analiză, o realitate de peste noțiuni și timp.

2008

„MICA PRE-AVANGARDĂ“

Deși niciodată ivite spontan, curentele literare sunt privite adeseori fără nuanțe și destul le socotesc cu grăbire drept apariții surprinzătoare ca o explozie de mari cantități inflamabile având proveniență necunoscută. Și totuși, realitatea nu este nici pe departe aceasta. Cum de obicei orice există are originea ce trebuie definită și identificată, un curent nou sau o „școală“ literară, departe de a fi efectul întâmplării, sunt fenomene ce coagulează înfățișări de „penumbră“ nu o dată ignorate, creații cu aparență de „uitat“ și „ignorat“, adaosuri de material „refuzat“, operă „independentă“, product considerat anterior bizar.

De altminteri, o cât de sumară privire asupra înșiruirii de epoci diverse invocate în istoria literaturii, va întări această concluzie de altminteri elementară. Înainte de „Renașterea“ devenită fapt clasic, avem episoade pre-renascentiste dar și „renașteri“ regionale între care nu puține sunt anterioare cu secole „miracolului florentin“. Evul Mediu însuși contribuie la desfășurările ulterioare prin cete întregi de călugări benedictini și de erudiți tari în exegeza lui Platon al căror **renascentism de precursorat** se forma fără rumori. Barocul literar, la rândul lui, e derivat de unii din manierismul plasticii italiene și înțeles ca un reflex târziu la antichitatea alexandrină continuată în tradiția „manieristă“, fantastă și neregulată. Clasicismul francez – venit pe conduct savant și, în fond, creație de erudiți – își găsește predecesorii și în poezia latină a secolului XVI (despre care D. Murărașu a făcut o excepțională teză, astăzi ca și necunoscută) și nici romantismul nu se născu precum Minerva din țeasta lui Jupiter ci călcând pe urma fantastă a lăkiștilor, cu desfășurări vaste în orizontul și mai larg tăiat de călătorii exotice ce extind lumea inteligibilă.

Dar fiindcă „noul“ creează șoc însoțind de nu puține ori revoluțiile vremii și filozofiile insurgente, **sentimentul ineditului constituit masiv** se prefigurează fără a se ține seama de predecesorii vizibili și de cei ce deschid drumuri inedite prin creație sau teorie ce se adăugară în tăcere hărții sufletești a universului literar. Analizele se fac arareori cu mai multă acuratețe deși o examinare în amănunt (care ar izola mai precis **curentul și preistoria** lui), ar produce tablouri complexe și nu scheme reducțio-

niste și ar identifica momentul când sensibilitatea nouă se preface în ideologie îmbrăcând formă inedită spre a deveni apoi „curent”. Deși în materie de examen de valori câștigul ar fi enorm, totuși astfel de întreprinderi nu apar decât în forme succinte și fără dezvoltările utile, păstrându-se prin inerție schemele oficializate prin lustruire și întrebuințare școlară.

Un caz interesant îl constituie „avangardismul literar” asupra căruia studiile abundă însă a cărui preistorie nu s-a evidențiat până astăzi decât rareori și intermitent. Maximum de abatere de la canonul difuzionist, ce s-a putut observa abia când și când, consta în doar câteva nume cu aspect exotic incluse între **clasicii contestației** deși însăși insurgența ca atitudine se formulează tocmai anti-canonice și prin refuz nesistematic, deci ne-dinijat. Însă și în această speță realitatea este incomparabil mai vastă decât ceea ce se vehiculează frecvent deși prea puțini sunt cei ce studiază atât etiologia fenomenului cât și extensiunea lui în geografii fără legătură cu punctul socotit inițial prin convenție de statistică. Adeseori gradul lor de originalitate este ridicat prin absența influenței directe ce se înlocuiește cu valorificarea unui material local cu prezență constantă dar puțin vizibilă. „Ieșirea din penumbră” se produce de aceea în manieră heteroclită și în ebuliție incontrolabilă, fiind izbitor a se observa că avangardismul – deși schematic, o propagare de atitudini, programe și contestații – este, la drept vorbind, un arhipelag de curente efemere și de școli repede perisabile, un fenomen literar stilisticește heterogen și arareori coagulat în doar câteva puncte comune teoretice. De aceea este judicios a spune, ca și alții, că avem mai puțin „avangardism” ci „avangardisme”.

Însă harta completă rămâne un deziderat de sinteză viitoare. Evoluțiile fiind vaste și încă prea puțin cunoscute în detaliile socotite greșit ca fiind **de însemnătate „locală”**, ar fi cu neputință de izolat direcții și precursori într-un tablou genealogic care își amestecă mereu ramurile descendente. Nici de identificat „centre de iradiație” n-ar fi posibil căci „avangardismul” este mai degrabă efectul unui „saeculum” indefinibil geograficește decât al unei propagări în valuri succesive pe principiul undei mișcătoare prin apă. Tot ce s-ar putea obține astăzi cu efort rezonabil și limitări de obiectiv de studiu nu-i decât cercetare parțială, inves-

tigație ne-exhaustivă, clarificări de „caz” și de „episod”. Între acestea, descoperirea precursorilor se impune căci revelează „școli” și „curente” ignorate și o examinare a acestor efemeride are interesul ei chiar dacă, privesc la proporția desfășurărilor de epilog, acestea par o curată furtună în paharul cu apă pe lângă un fenomen istoric cu înfățișare de uragan.

INTEGRALISMUL

Cunoscător de științe, filozofie și religii vechi (antice și medievale), deci un erudit, un Adolphe Lacuzon emise, în 1904, un manifest asupra „Integralismului” (8) contrasemnat de Cubelier de Beynac, Adolphe Boschot, Sebastien-Charles Leconte și Léon Vannoz.

Autorul nu avea ca obiectiv de căpătâi teoria (deci programul literar) căci aceasta vine în al doilea rând, ci clarificarea mijloacelor tehnice, tratamentul materialului liric concret, în fine, căile poetice valabile esteticeste. În acest câmp, Adolphe Lacuzon e un anti-poetic prin raport la ideea tradițională de vers, elogiind ritmul mai degrabă decât rimele care de obicei procură numai o muzicalitate exterioară: *„les vers (constituant) la forme de langage qui tend à la plus haute expression du rythme, et le rythme étant la condition essentielle de toute poésie”* (8), adică *„versurile fiind forma de limbaj ce tinde spre cea mai înaltă expresie a ritmului, ritmul însuși fiind condiția esențială a oricărei poezii”*.

„Versul” tradițional, crede el, ar fi valabil numai în raport cu condiția lui de realitate ritmică și ar avea valabilitate estetică în regim dat numai printr-o analiză cu înfățișare științifică căci, la fel ca René Ghil, „instrumentalistul”, și A. Lacuzon crede în „poezia scientistă”. De aici îi vine și ideea inginerescă a poeziei cu program. Versul – zice A. Lacuzon – *„e definibil prin regulile construcției sale, considerate empiric, adică sintactice și în general gramaticale, ținând de limbă”* (8) însemnând, cu încheieri rezonabile, că ar exista compatibilități „locale” între limbă și versificație. Și de aici, ideologul tare în gramatici începu să emită ipoteza lui de poeticist. Întâi, numărarea silabelor în franceză, unde există o diferență: una e „cantitativă”, alta „calitativă”. Din

această dublă numerotație „*sériee régulièrement ou irrégulièrement par la rime et ses rappels*“ (numerotație „*seriată regulat ori neregulat prin rimă și trimiterile sale*“) se naște poemul „francez“. Modificare de ritm la care A. Lacuzon nu rămâne insensibil căci – adaugă el – „ritmul este gestul sufletului“ (observație psihologic metafizică deși autorul citează în ajutor pe Helmholtz, undele hertziene și razele Roentgen). Și de aici o întreagă poezie cu înfățișare de aparență științifică deși în fapt adânc pitagoreică. Câteva idei trebuie evocate.

Lumea întreagă n-ar fi decât o vastă orchestratie de ritmuri și „*noi înșine suntem un ritm în ritmul integral sau în împlinirea universală și ritmul inerent verbului omenesc, în opera poetului, e mișcarea înșăși a inspirației. El preexistă gândirii înșăși*“. (8). Să integrezi armonic un ritm în altul – acesta e scopul, căci gândirea e perisabilă dar ritmul rămâne veșnic (mică schemă schopenhaueriană): „*Intégrer la pensée dans le rythme c'est en quelque sorte lui conférer l'éternité de celui. Facteur émotif, loi des unissons, des correspondances et des formes, principe et fin de toute harmonie, il saura l'identifier à la vie psychique, c'est-à-dire à la croyance et aux aspirations des hommes*.“ (8), în traducere – „*Integrarea gândului într-un ritm îi conferă oarecum eternitatea acestuia. Factor emotiv, lege a unisonurilor, a corespondențelor și formelor, principiu și punct final al oricărei armonii, acesta va ști să-l identifice cu viața psihicului, cu credința și aspirațiile oamenilor*.“) „*Darul poetului e o condiție psihică superioară, ca eroismul*.“ De aceea, poetul ar fi un factor ireductibil și „are dreptul de a-și face regula lui însuși“ și, de aceea, în afara acestei libertăți teoretice, o singură categorie admite integralismul, contemplată ca normă: „*versul euritm*“.

Însă aceste constatări, oricât de omogene ne par, nu sunt decât observații preliminare căci principiile „integraliste“ – enunțate de A. Lacuzon – sunt dezvoltate abia mai apoi, fiind în număr de cinci:

Mai întâi, „*La Poésie réalisée est la forme transcendente du savoir*“, mai lămurit „*Poezia realizată este forma transcendentă a cunoașterii*“. (8) Aceasta va fi, prin urmare, o educatoare spirituală ce fondează filozofii și religii și prezidează totul, de la saloane, reuniuni mondene și confrerii de independenți și până la serata

de „five o'clock tea“. Rol pedagogic, izbitor: *„Le rôle de la poésie ayant toujours été d'agrandir la conscience humaine ou de là même des vérités contrôlées“* adică *„Rolul poeziei fiind dintotdeauna de a dezvolta conștiința omenească dincolo chiar de adevărurile verificabile.“* (8)

Nu astfel cugeta Leon Vannoz, un emul capabil, care credea că, în creație, procesul de înțelegere e totul: *„cu cât poetul va înțelege mai profund lucrarea conștiinței și a imaginației creatoare, cu atât îi va crește capacitatea de impact asupra naturii“* sau, pe limba lui, *„plus le poète comprendra profondément le travail de la conscience et de l'imagination créatrice, plus il verra augmenter ses moyens de prise sur la nature“*. Și, mai clar, *„La o concepție înaltă, o operă înaltă“* expus în original aproape în forma unui adagiu memorabil: *„À conception haute, oeuvre haute.“* (21)

În al doilea rând, zice Adolphe Lacuzon, *„La Poésie, phénomène subjectif est la volupté de la Connaissance“* adică *„Fenomen subiectiv, poezia este voluptatea Cunoașterii“* (cunoașterea e luată aici în sensul de raport misterios, inefabil între „eu“ și „tot“, o concluzie proprie gândirii hermetice).

Apoi, perfecționismul perpetuu, al treilea principiu programatic: *„La Poésie est infiniment perfectible: c'est une création perpétuelle“* id est *„Poezia este infinit perfectibilă: este o creație perpetuă“*. Fiind ritm și fenomen anistoric și ieșită în afara unui eu trecător, poezia ține de creație și, deci, de revelație perpetuă.

În al patrulea rând, *„La création poétique est une intégration non une synthèse. Tout poème qui se réalise ne tend qu'à résoudre une part du problème éternel de l'individuation.“* (8) ceea ce românește ar suna astfel: *„Creația poetică este o integrare nu o sinteză. Orice poem realizat tinde doar la rezolvarea unei părți a eternei probleme a individuației“*.

De aceea, „integralism“ vrea să spună a exprima viața umană în funcție de umanitatea întreagă și individualitatea în funcție de univers, conceput acesta ca un tot incognoscibil, o „enigmă nedezlegată“. Gnostic în esență, însă un gnostic de „fin de siècle“ cu multă participare scientista în gustul vremii, A. Lacuzon caută, nu întâmplător, pentru „integralism“ surse istorice în filozofie și matematici și, ca orișice avangardist de mai târziu, el exemplifică „noul“ prin precursori și umple ascendența genealogică de

celebrități: Newton, Leibnitz și în general filozofii umanității, până departe, la Muzele de pe Helicon și la Pitagora.

Pe această bază, inițiatorul și integraliștii pun totul într-o formulă căci, în spirit alchimist, ei caută **cheia poetică**, metalul liric pur, Unitatea. Cheia aceasta nu-i propriu-zis o sinteză – căci sinteza s-ar petrece înaintea creației și este subconștientă – ci o integrare căci sinteza sufletească, precedentă, „*trece de la modul afectiv la starea activă, se dinamizează oarecum și abia atunci, probabil, capătă numele de inspirație*“ (în original – „*passee de mode affectif à l'état actif, se dynamise en quelque sorte et c'est sans doute alors qu'il prend le nom d'inspiration*“). Și apoi, tot așa: „*Iar această înscriere într-un simbol este o integrare, ba chiar mai mult, este o integrare a funcțiilor. Căci cuvintele și frazele ce reprezintă gândul, sentimentele și emoțiile sunt valori, iar aceste valori sunt funcțiuni, având în vedere că variațiile uneia antrenează variații ale celeilalte. Este suficient să intervină ritmul și opera e gata.*“ (frânzuzește astfel: „*Et cette inscription dans un symbole c'est une intégration, et mieux, c'est une intégration des fonctions. Car les mots et les phrases, représentatifs de pensée, de sentiment et d'émotion, sont des valeurs, et ces valeurs sont des fonctions, attendu que les variations de l'une entraînent les variations de l'autre. Que le rythme intervienne et l'oeuvre est née.*“ (8)

Și, în fine, ultimul principiu integralist susține că „*Le symbole poétique intègre la connaissance en puissance, le rythme, facteur émotif, l'identifie à la vie psychique, et crée la poésie.*“ (8), adică: „*Simbolul poetic integrează cunoașterea potențială, ritmul, factor emotiv, o identifică în viața psihică, și creează poezia.*“

Atitudinea nu-i negaționistă prin program căci, precum se observă, doctrina integralistă nu se opune sistematic predecessorilor și, mai ales „tradiției“, ci declară – cu elasticitate – „poezia infinit perfectibilă“ și caută să așeze „poeticul“ într-un grad premonitoriu căci „*scopul său ar fi ca poezia să-și realizeze misiunea profetică – de care pare să se fi îndepărtat foarte tare*“ („*son but serait de réalisation à la poésie sa mission prophétique – dont il nous semble bien qu'elle s'est fort éloignée*“). Rareori întâlnim câte o măsură de stil rău, vitriolat, specific avangardei ulterioare,

expresie, aceea, a fracturii, simplă mișcare pură a spiritului de frondă.

Altfel, în aplicarea lui Adolphe Lacuzon, integralismul nu se traduce spectaculos în practica lirică. Un „fragment intérieur” din „Eternité” e în rime corecte, reci, și cu vâl obscur de „rappels”:

*„C'est tout l'espoir humain qui gît a mon côté
Est dans cet angle obscur du temple où tu m'existes /
Je me confesse à toi de notre pureté
Notre amour est pareil à tous les évangiles.”*

*(„Speranța omenirii întregă alături e de mine
Și-n unghiul negru al templului în care îmi exiști/
Ție mă-mpărtășesc de curăția noastră
Iubirea noastră e asemeni cu orice evanghelie.”)*

Poetul rimează fantezist, ca un Minulescu în zona delicată a lui Dimitrie Anghel.

Precizări la doctrina integralistă și mai ales în domeniul tehnic aduse Adolphe Boschot, poet boem, parizian de origine. De la acesta ne-au rămas două manifeste dintre care întâiul („*La crise poétique*” (Paris, 1897) îl aduse în polemică pe Sully Prudhomme (recenzat în „*Revue de Paris*”, 1 mai 1897, cu un răspuns, de Adolphe Boschot, în aceeași publicație, după câteva luni, în 15 septembrie 1897). Expunerea ideologică o găsim totuși clarificată în „*La Reforme de la Prosodie*” (2) apărută întâi în „*La Revue de Paris*” (15 august 1901), drept scrisoare deschisă către Gaston Boissier, secretar perpetuu al Academiei franceze.

Și Adolphe Boschot debuta în „avangardă” cu un atac anti-academic. Baza poeziei – zice el – este ritmul (idee integralistă, deși diferențe în nuanțe sunt față de A. Lacuzon): „*Le rythme constitue le vers. Sans une certaine régularité, le rythme cesse d'être musical et expressif.*” („*Ritmul face versul. Lipsit de o anume regularitate, ritmul încetează a fi muzical și expresiv.*”)

Noutatea ar consta aici în a face să pară drept noi, ritmurile vechi (ronsardiene, hugoliene) „*parce qu'on saura les adapter à l'expression de plus en plus musicale des émotions, des sentiments et des pensées*” („*pentru că vom ști să le adaptăm exprimării din ce în ce mai muzicale a emoțiilor, sentimentelor și*

gândurilor”). Poetul e liber să experimenteze ritmuri, însă ritmul ca noțiune nu poate fi reformat fiind elementul ultim al poeziei, immodificabil (la fel zisese și Adolphe Lacuzon). Totuși, modificări „tehnice” admite și Adolphe Boschot, mai ales prozodice și iată cum. Regulile grafice ale rimei sunt abolite și înlocuite de reguli fonice. Cezura care îi încurcă pe toți ideologii vremii, de la mijlocul alexandrinului, nu mai este obligatorie. Ritmul, în loc de binar (6 + 6), e ternar (4 + 4 + 4) sau în diverse alte formule. Rima e făcută „pentru ureche”, din pronunție, și se face cu distincție între „sexele” rimelor.

Alternanța nu trebuie uitată căci se va baza necesar pe regularitate „fiindcă există întotdeauna o ordine în ceea ce este muzical” („*car il y a toujours de l'ordre dans ce qui est musical*”). În fine, „hiatusul” nu e proscris, cu condiția să fie agreabil sau nestânjenitor.

Aceste idei ne apar astăzi întrucâtva desuete și arătând ca un soi de colocvii școlastice fără efect major și chiar fără un domeniu concret. Totuși, reacția în epocă a existat fiind considerabilă (23, 224-225) semn că a se înnoi culturalicește perspectivele ar fi fost util și atitudinea era așteptată.

Mult mai interesant era poetul în acțiune, căci el ne lăsă o seamă de producții în care parcă răsună cristalele fragile japoneze, mici alcătuirii a căror însemnătate trebuie văzută în contextul modei exotice a vremii, când frații Goncourt făceau caz de acțiunea lor de „japonizanți” emeriți. Iată un mic „hokku”, precum o bijuterie orientală:

*„Dans un rayon, l'aérienne libellule
S'agite sans bouger sur le ruisseau dormant
Penche-toi: tu verras que de bleus diamants
Brûlent dans l'éventail de ses ailes de tulle.”*

*(„Într-o rază, aeriana libelulă
Pe pâ râul dormind se agită imobilă.
Apleacă-te: să vezi arzând albastre diamante
În evantaiul aripilor de borangic.”)*

În stil solemn, vesperal, Adolphe Boschot cântă adunarea sătenilor la case când sună clopotul de vecernie („*L'Angélu du*

soir“). Mai „integralist“ este poetul în „*Poèmes Dialogues*“ unde face filozofie și desfășoară colosale noțiuni scrise cu majusculă: „*Durerea, Viața, Moartea, Neantul, Trecutul, Dorința, Fericirea, Timpul, Vocea, Aurora*“ („*la Douleur, la Vie, la Mort, le Néant, Passé, Désir, Bonheur, Temps, la Voix, l’Aurore*“) și altele la fel.

„Integralism“ făceau și alții deși în proporții diferite. Mafféo-Charles Poinsoț, de pildă, vine, ca și Adolphe Boschot, din „*Ecole française*“ și, deși independent, poate fi alăturat „integraliștilor“ ca o plantă cu o variație nu departe de norma speciei. Țelul lui ar fi acela de a face să triumfe „versul eliberat“ și într-o prefață la „*Les Minutes profondes*“ (1901), de fapt un program literar, zice următoarele: „*Am eliberat versul meu din mulțimea regulilor arbitrare și bizare*“ păstrând ceea ce îi era propriu din „*calitățile esențiale ale versului francez*“. (13)

Iată și programul emis de ideolog și pe care acesta voia să-l pună în practică neîntârziat. Hiatusul va fi întrebuintat facultativ; cezura se va schimba cât mai des posibil; se va respecta omofonia rimelor; măsura „maximă“ va fi de 12 silabe; „E“ mut în interiorul versului va fi riguros eludat. Și așa mai departe, pe urmele lui Adolphe Boschot pe care, nu o dată, pare a-l copia cu sânguință.

De altfel și poezia lui Mafféo-Charles Poinsoț nu-i altfel decât un simplu exercițiu de chimie în retortă care astăzi se mai citește numai ca document pur, lipsit de greutate estetică evidentă. Iată cezura variind fără rost, numai ca un experiment de lucru:

*„O soir infiniment mélancolique et doux
Où du ciel et du sol, éclore de partout
Aux mauves d’occident, l’ombre un peu se colore
Soir où profondément l’on aime et l’on adore.“*

*(„O, seară profund melancolică și dulce
Când din cer și pământ, peste tot răsărită,
Din asfințitul mov, se colorează umbra,
Seară de iubire și adorare pătimașă.“)*

Lirica e aici un simplu exercițiu retoric unde inspirația e înlocuită de calculul măsurii versului, al frecvenței de cezură etc. unde creația însăși pare să provină de la un savant liric turmen-

tat cu rigla în mână. Rar câte o zvâcnire „șatnoaristă”, remarcabilă deși în gust E. Harancourt:

*„La vie au fil des jours et si longue et si brève
Où coulent sans arrêt les heures monotones.”*

*(„Viața de-a lungul zilelor atât de lungă și de scurtă
Ce scurge fără șir orele monotone.”)*

Între micii teoreticieni de cabinet „integralist” trebuie inclus și un Pierre de Bouchand care își dădu și el cu părerea într-un manifest mai degrabă eseistic decât „avangardist” intitulat „*Considerații asupra câtorva școli poetice contemporane*”. Omul răspundea lui Adolphe Boschot, lui Poinot, lui Normady și făcea câteva propuneri exclusiv prozodice, recapitulate astfel:

1. Deplasarea cezurii în alexandrin, explicând astfel, „*le déplacement de la césure peut, sans démembrer le vers, créer des rythmes nouveaux*” (mai pe înțeles: „*deplasarea cezurii poate, fără a dezmembra versul, să creeze ritmuri noi*”);

2. Rima pentru ureche și nu pentru ochi;

3. Inobservanța alternanței rimelor;

4. Întrebuițarea hiatusului – care nu s-ar opune geniului poetic.

Acestea se regăsesc în „*Considérations sur quelques écoles poétiques contemporaines et sur les tempéraments à apportés à certaines règles de la Prosodie française*” chez Sansot, Paris.

(3) Prea puține noutăți față de Adolphe Boschot apar aici (deplasarea cezurii, rima pentru „ureche”, toleranța hiatusului și cam atât).

În fine, absolut anodin, Sébastien-Charles Leconte, alt „integralist” prin semnătură (10), e mai degrabă un anticar și un prețios (scria Kaldée, Autokratou, Kithéron și alte grecizări la fel de ridicule). De fapt un fel de parnassian întârziat, poetul semăna cu André Chenier (5) și privea omenirea prin câteva grandioase noțiuni, înțelese ca niște idei – forța (dar nu în înțelesul expresioniștilor germani): „*Om, Frumusețe, Femeie, Lume, Rău, Forță, Spirit, Iubire.*” („*Homme, Beauté, Femme, Monde, Mal, Force, Esprit, Amour.*”) Un experiment al scufundării în Tot făcu poetul cu „*Le Dernier chant d’Orphée*”, produs prin 1904, după câteva

palide încercări ecletice (o șansonetă, o lungă istorie antică despre Sappho). Iată câmpia și elementele obscure care se unesc într-o cântare generică:

*„Sur la glèbe fertile et la lande sauvage
Voici que naît et sourd et s'enfle et se propage
Comme la vie obscure au fond de l'élément
Des ramures des pins aux cheveux de l'yeuse
Une onde harmonieuse
Irrésistiblement.”*

*(„Pe țărâna fertilă, în bărăgan sălbatic
Naște, tâșnește, se umflă, se propagă
Ca obscura viață din materia profundă,
Din desişul de pin la coroana pletoasă,
O undă armonioasă
Irezistibil crește.”)*

Universul e cuprins de ritmuri ca într-un soi de imn inspirat, într-un „Sacré délire“:

*„Des cimes aux vallons, les accents se répondre /
De l'hymne universel où tout va se confondre
Au souffle tout puissant des rythmes inspirés
Et la sagesse sainte et le sacré délire
Et les voix de la Lyre
Où vous vous unirez /.”*

*(„De pe vârf până în vale, accentele să-și răspundă /
Din imnul universal în care totul se confundă,
La suflul atotputernic al ritmurilor inspirate
Și sfânta înțelepciune și acel sfânt delir
Și glasurile lirei
În care să v-uniți /.”)*

Hotărât lucru, retorica în practica lirică a stricat acest curent altfel remarcabil prin sfortarea de a da inovației fundament sistematic însă deopotrivă prin caracterul lui de ferment care ar trebui examinat mai amănunțit. Căci deși exprimat „parizian” (adică în geografia clasică a sedițiunii) totuși ar fi o eroare a se vedea

În „integralism“ doar un mic curent cu specific francez și efecte locale și nu-i fără rost a spune că felurite reverberații le detectăm și aiurea, în lumea hispanică, la câțiva ani după întemeierea școlii „integraliste“, și, mai apoi, prin Jorge Luis Borges, pe continentul sud-american (16, 3 an.). De altfel, „ultraismul“ ar fi o variantă hispanică avangardistă, în genul unui curent de natură electrică unde coexistau orice idei noi ori tehnici insolite (un „mozaic de noutăți“ și un „caleidoscop de imagini“ cu pigmenti de citadinism, ludic etc.). (16, 30)

Și la noi întâlnim ecouri încă necercetate cum se cade deși pe latura cerebrală, post-instrumentalistă, „integraliști“ ar putea fi socotiți Al. Macedonski și Ion Theo (Tudor Arghezi), tânărul emul de la „Liga ortodoxă“.

Dar fapt incontestabil e că spiritul „integralist“ aparține vremii și îl aflăm desfășurat în măsuri adaptate chiar și în pictură unde e tradus sub forma geometriei cezanniene ca și a efemerei școli nabiste, cu aspectul ei profetic și calofil. Totuși, aceste corespunderi și altele (un „integralist“ prin ritm e și Ravel care dezvoltă în „Bolero“ o temă **din aproape în aproape**) sunt mai degrabă incidentale căci „integralismul“ este un curent literar și, mai mult chiar, **exclusiv poetic** care se sforța, în acei ani, să izoleze ce este „literar“ în „artă“ și „poetic“ în „literatură“.

SIMULTANEISMUL

Mai puțin cunoscut chiar în epocă – dar în sine mai complicat prin implicații – e „simultaneismul“, curent efemer și fără adepți numeroși, integrat, uneori, în istoriile literaturii, în școala „unanimistă“ căci inițiatorul, Henri Martin Barzun, debutase alături de Charles Vildrac și René Arcos, „unanimiști“ cu notorietate, spre a fonda apoi direcția proprie când s-a hotărât să se exprime independent. Ideologul mișcării fuse, așadar, unul dintre fruntașii „Abației“ însă, ca un mic Luther reformist, publică după o vreme un manifest al „Simultaneismului“ în ideea de a chema în jur și pe ciracii săi, care însă nu au dat navală, rămânând puțini. Poet heliadesc (în termeni românești) cu viziunea grandioasă a unui Milton **a rebours** („*La Terrestrre Tragédie*“ are patru cânturi mari

repartizate în tot atâtea volume), H. M. Barzun dădu și o „estetică a poeziei dramatice” pe baze simultaneiste (1). În rest, volume pestrițe, mai ales de eseuri pe tema acțiunii intelectuale barresiene („*L’Action Intellectuelle*”, *étude* și altele), piese de teatru, schițe vulgarizatoare, operă de poligraf superior prea devreme uitat și poate chiar pe nedrept.

Dar ca ideolog, H. M. Barzun e teribil și are ambiții grandioase care cresc cu timpul ajutate și de un spirit robace cu stăruințe în afară de comun. El emite mai întâi teoria „dramatismului” pe principiul treptelor calitative aflate în progresie (viziune cu o anumită geometrie mistică a universului): „*Arta – zice el – merge de la individual la colectiv, de la colectiv la uman, de la uman la universal.*” („*L’art va de l’individuel au collectif, de collectif à l’humain, de l’humain à l’universel.*”) Ideologul se comportă ca un fizician amator și aplică o idee științifică sub formă de teorie strămutată în plan estetic: „*L’antagonisme fécond du génie comme la rencontre de deux électricités contraires fait l’éclair et le fondre*”, înțelegând totul în noțiuni romantice adaptate la „progresul științific”, un fetiș al epocii dominate de misterele descifrate prin cercetare („*Antagonismul fecund al geniului ca întâlnire a două electricități contrare produce fulgerul și trăsnetul.*”)

Hegel, cu triadele lui, e înțeles oareșicum în diletant, în spiritul sintetic inefabil gen Ballanche (care îi plăcuse la noi și lui Alecu Russo) în care francezii au tradiție. Mai întâi, sinteza termenilor succesivi: „*la synthèse de l’individuel et du collectif, par la médiation philosophique, le chant lyrique, l’idéologie sociale*” adică „*sinteza individualului și a colectivului, prin mediere filozofică, prin cântare lirică și ideologie socială*”.

Unele dezvoltări trebuie luate în seamă printr-un straniu profetism. Secolul XIX ar fi, zice H. M. Barzun, epoca unei culturi continentale, în gustul actualei perspective de „sat planetar” însă departe încă de Marshall Mc Luhan: „*În secolul al nouăsprezecelea, ea se străduiește să treacă de la colectiv la omenesc în toate domeniile, chiar și în cel estetic. Gânditorii, poeții și artiștii nu visează oare și ei la o artă unică ce ar domina Europa și lumea, prin contopirea inteligenței și limpezimii latinilor, cu geniul francez, ca organizator suprem?*” ceea ce în original sună astfel: „*Au dix-neuvième siècle, elle travaille à passer du collectif à l’humain dans*

tous les domaines, même dans le domaine esthétique. Les penseurs, les poètes et les artistes, ne rêvent ils pas aussi d'un art unique dominant l'Europe et le monde par la fusion de l'intelligence et de la clarté latines dans le génie français, suprême organisateur?"

Perspectiva simultană conține și un anumit finalism: *(„Cette perception psychologique intégrale de l'humanité serait le dernier terme de la puissance intuitive de l'individu.“*

*„De l'Homme aux Hommes
Des Hommes à l'Humanité
De l'Humanité à l'Univers
De l'Univers à l'Individu.“*)

tradus, adică, în cele patru ordine ale „ciclului psihologic“, fragment inteligibil românește în felul următor: *(„O astfel de percepție psihologică integrală a omenirii ar fi capătul ultim al puterii intuitive a individului.“*

*„De la Om la Oameni
De la Oameni la Omenire
De la Omenire la Univers
De la Univers la Persoană.“*)

Dar unde ar conduce vertijul de înglobări concentrice invocate succint? Scopul acestei mișcări aproape dantești (căci H. M. Barzun e un mic Dante Aligheri cu viziuni prăpăstioase și auz fin pentru rotații celeste) e sinteza, armonia, „dramatizarea“: *L'Art nouveau sera donc comme une grande synthèse, où les antagonismes, se réuniront pour former finalement une harmonie. Il résultera de cet assemblage dynamique une dramatisation incessante. Et ce sera „L'Ere du Drame“ (Arta nouă va fi deci ca o mare sinteză în care antagonismele se vor aduna pentru a forma în cele din urmă o armonie. Din această contopire dinamică va rezulta o nesfârșită dramatizare. Și va fi „Epoca Dramei“.)*

Totuși, fapt curios, pe lângă revoluția în teorie (și ea relativă), H. M. Barzun expune și câteva idei inovatoare sub raport tehnic („paroxiștii“ puneau totul în seama „energiei“, termen inclasificabil și de aceea „proteian“). „Versul“ e repudiat fără agresivitate căci artistul trebuie să se supună „expresiei psihologice însăși“

(mică intuiție a dicteului supraprealist). Rima nu, însă ritmul – da, acesta este iubit căci prin el se eliberează inefabilul, spiritul, misterul cosmic: „*Le rythme c'est l'homme, c'est le poète, c'est l'artiste; le rythme c'est l'ame individuelle, non la règle de tous.*“ („Ritmul este omul, poetul, artistul; ritmul este spiritul individual, nu regula tuturor.“) Și ca atare, H. M. Barzun clasifică ritmul în trei categorii: **ritmul liber** – care e proza, **ritmul liric** (sau melodic) și **ritmul „dramatic“** (sau „psihologic“) – „expresia directă a poemului modern“.

Și opera de artă „simultaneistă“ e în spirit armonic (de fapt, „simultaneismul“ ar fi un fel de „armonism“ nedeclarat) căci ea ar reprezenta o „*transformare a cântului monodic în cânt polifonic, în care voci, prezențe, voințe, forțe esențiale, exprimă și manifestă ordinele psihologice ale permanentei drame a vieții și Universului.*“ („*transformation du chant monodique en chant polyphonique où des voix, présences, volontés, forces essentielles, expriment et manifestent les ordres psychologiques du drame permanent de la vie et de l'Univers*“) (1)

Nicio lege nu guvernează literatura simultaneistă cu excepția unei inanalizabile „psihologii moderne“. „*Nici Crez, nici filozofie, doar numai răsunetul psihologic al epocii moderne în cânt.*“ („*Ni Credo, ni philosophie, mais le seul retentissement psychologique du temps moderne dans le chant.*“) Acestei „vieți moderne“ îi corespunde o formă nouă, nu proza și nici poezia, ci „drama simultană“: „*le chant dramatique simultané qui seul pourra exprimer les voix simultanées de la nature, du chant universel, la vie simultanée des cités, des nations... Le poème est l'harmonie des voix universelles et non pas un solo de vers... Notre instrument sera la lyre orphique à sept cordes...*“ („cântul dramatic simultan, singurul care va putea exprima glasurile simultane ale naturii, ale cântului universal, ale vieții simultane din orașe, ale națiunilor... Poemul este o armonie a glasurilor universale și nu un solo în vers... Instrumentul nostru va fi lira orfică, cea cu șapte corzi...“)

Și, ca atare, în spirit modern și foarte revoluționar, H. M. Barzun e **contra** cărții și **pentru** mijlocele de transmisiune orală. Deși nu apăruse aparatul de radio, el elogiază ceea ce va fi comunicarea prin fonograful dezvoltat mai apoi în forme dintre cele mai diferite: „*Nu putem decât să constatăm și să regretăm insu-*

ficiența acestui jalnic intermediar care este cartea ermetică, succesivă și mută...Ce viitor prodigios, ce înviere va cunoaște arta noastră cu aparatul fonografic, cu discul poetic, atunci când se vor putea restitui poeme de ansamblu și mase vocale simultane... Iar pentru a imprima aceste discuri, ce realizări minunate vor trebui organizate cu voci umane vii?“ („On ne peut que constater et regretter l'insuffisance du pitoyable intermédiaire qu'est le livre hermétique, successif et muet...Quel avenir prodigieux, quelle résurrection n'assurera pas à notre art l'appareil phonographique, le disque poétique, lorsqu'il pourra restituer des poèmes d'ensemble et des masses vocales simultanées... Et pour impressionner ces disques, quelles magnifiques réalisations par les vivantes voix humaines ne faudra-t-il pas organiser?“). Se vede că sfârșitul galaxiei Gutenberg sunase încă de la 1910, când H. M. Barzun interpretează știința recentă cu o devoțiune aproape de adorația mitologică: „Ce jour là, le livre ne sera plus qu'un document, qu'un aide-mémoire, qu'un témoignage. et comme Apollon les poètes, n'écrivant plus, dirigeant le coeur des muses sacrées“(1), mai pe românește „Din acea zi, cartea nu va mai fi decât un document, o memorie ajutătoare, o mărturie. Și asemenea lui Apollo, poezii nu vor mai scrie, ci vor dirija corul muzelor sacre“.

Să examinăm aplicația derivată din teorie, de fapt practica lirică: ea este vagă și spiritualistă, cu alegorii în spirit medieval fiind cât se poate de curios cum un ideolog atât de emancipat și în fond sagace, face o literatură atât de retardată ca mijloace:

*„Mais Vivre ne suffit: avec le Mouvement
Elle y vive cruelle, au feu de sa matrice,
Et la Haie et l'Amour, et le Mal et le Vice
Pour t'épuiser? L'Esprit, qui fait le tout ardent.“*

*(„Să trăiești nu ajunge: odată cu mișcarea,
trăiască crud, în focul maicii sale, —
și Ura și Iubirea, și Răul și Viciul,
spre a te epuiza, – Spiritul ce face totul să ardă.“)*

*Micile rătăcirii ritmice nu înseamnă mare lucru:
„Tu parais ici-bas, d'une caresse née /*

*et grandiras longtemps
À ta vingtième année
Une voix te dira: – Viens, suis-moi
Tue! ou meurs!”*

*(„Tu pari născută aici din mângâiere/
și îndelung vei crește
La douăzeci de ani
O voce îți va spune: – Haide, vino cu mine:
Ucide! ori mori!”)*

„Simultaneistă” în idee, această poezie e retoric „succesivistă”, ca în acumulația următoare:

*„Chair neuve, chair d’Enfant, chair rose, chair naissante,
Chair symbole d’amour, chair symbole d’espoir
Chair vierge, tendre chair, pâle, chaude, innocente.”*

*(„Trup nou, trup de copil, trup trandafiriu, trup ce se naște,
Trup simbol de iubire, trup simbol de speranță,
Trup feciorelnic, trup fraged, palid, cald, inocent.”)*

Un elogiu „Forței” care se propagă pretutindeni e mai mult o explicație comună a unei teorii decât un fragment liric cu putere de a înrâuri sentimental:

*„Aux cieux, elle a gemmé des astres nébuleuses
elle peupla l’éther d’immenses nébuleuses
elle fut l’axe sourd des planètes gazeuse
elle ignore la Fin et précède le temps/
Aux cieux, elle a semé les astres éclatants/.”*

*(„În ceruri, a încolțit din aștri nebuloși
a împânzit eterul cu vaste nebuloase
axă surdă le-a fost planetelor gazoase
El ignoră Sfârșitul și timpul îl precede /
În cer, a semănat strălucitoare stele/.”)*

Alții îi urmează teoria dar se exprimă după puteri, uneori cu mai mult farmec sau ingeniozitate. Simultaneist moderat, fără ideologie, fu și belgianul Fernand Divoire (n.1883), literat curios

în felul lui Minulescu al nostru, prozator satiric, filozof colocvial, poet fumist (detalii – la G. Walch, vol.2 , p.333 urm.). Curios de dans, prețuia coregrafia și scrisese două broșuri pe tema baletului (iubea pe Isadora Duncan, se vede treaba): „*La Danseuse de Diane (Isadora Duncan)*” (1911) și „*Isadora Duncan, fille de Prométhée. Proses*” (1926). Idei mereu bombastice, volume totuși calofile și întâiul dintre acestea – ilustrat de Dunoyer de Segonzac.

Poetul e citadin și solitar, elegiac cu măsură, și își propunea să exprime în „proze rimate”, tristețea modernă de „Urbs anarchica”. Prin urmare, simultaneismul e, la Fernand Divoire, citadin și prozaic căci omul căuta esența vieții moderne în mișcare și simțea ritmurile exterioare, vechi, ca o piele neîncăpătoare a poemului ce trebuia depășită; de fapt, poetul înțelege prin simultaneism enumerația retorică întrucât ideea de unitate și determinația paralelă nu se pot desfășura liric decât... epic: „*O, le troupeau des enfants de la ville*

*Des tordus en zigzag et jambes en cerceau
Bras sans fin, squelettes fragiles
Pauvres petits crânes d'oiseau
Tristes figures puériles
Aux fronts bossuées, sans mentons.“*

*(„O, turmă a copiilor de la oraș,
Scălâmbi în zigzag, cu picioare crăcănate,
Brațe zălude, schelete fragile,
Biete scăfârlii de pasăre,
Triste mutre copilărești
Cu fruntea cucuiată, și bărbia teșită.“)*

Și așa mai departe. Câteodată, apare câte o intuiție fugoasă, rapid cinematografică precum în această acumulație, în culori teribile, goyești.

*„Nous sommes laids, niais, mauvais et contre-faits
Nos dos sont contournés, nos bras, nos jambes, torses
Nous sommes tels, enfin, que vous nous avez faits.“ (24, 347)*

*(„Suntem urâți, proști, răi și rău făcuți,
Avem spinarea strâmbă, brațe, picioare scălâmbie
Suntem, în fond, așa cum ne-ați făcut.“)*

Din înșiruire, cantitate și număr, Fernand Divoire credea că extrage o viziune simultaneistă a unei lumi care începuse să spargă formulele.

Dar fără prozeliți, „simultaneismul“ se pierdu curând în marea literară a „Abației“ (unde nu se mai regăsește) deși într-un fel neobișnuit reușise să fructifice în aceleași linii de penumbre unde stă de obicei **literatura sacrificată**. Peste mai mulți ani, un poet flamand dar și un ideolog fin, Paul van Ostaïjen, aplica și el, „în planul limbii proprii, ideea sonorității cuvântului“ luat izolat, precum o realitate valabilă în sine: „Și noi, flamanzii, procedăm fără greutate cu cuvântul-ritm, cuvântul-rezonanță și cuvântul melodie (17, 16). Termenii sunt aproape simultanești, în gustul lui H. M. Barzun: „Un obiect sau pur și simplu ceea ce vedem un complex de cuvinte, de exemplu **vaca flamandă pe câmp** trebuie să aibă forța să declanșeze mecanismul sensibilității noastre; obiectul se transformă în subconștientul nostru și prin trucurile cuvântului, în această castă dinamică – se creează și se dezvoltă liber procesul sensibilității noastre. De acolo provine forma plastică, așa-zisa deformație a realității.“ (17, 16 și 39 urm.) Lecția de aici este în chip evident expresionistă căci acum suntem într-o epocă de după „Podul“ și „Călărețul Albastru“, derivată din mulțimea de precursorate înghițite de ceea ce a devenit „avangarda clasică“. *„Expresionismul – zice teoreticianul flamand – nu poate să germineze și să se dezvolte decât într-o concepție anti-realistă a lumii. În aceasta numai emoțiile lirico-expresioniste sunt capabile să se dezvolte în conexiune organică.“*

De altfel, poetul susținea, încercând demonstrația, un așa-numit **expresionism organic**, respingând ca teoretician versul liber care ar fi „divizionism în poezie“: *„Totmai dimpotrivă, eu caut mai întâi o independență formală a organelor care apoi vor constitui ansamblul organic al poemului.“* (17, 57) Iată și imaginea integralității tradusă în bilanțuri la timp mult ulterior dar prea puțin afectată de doctrina Tabula Rasa introdusă de avangarda clasică: *„Asemenea dualism între esențial și accidental nu există în expresionismul organic unde părțile împlinite care constituie totul sunt tributare unele altora într-o coordinație precisă.“* (18, pag. 67-68)

Dezvoltările în paralel cu avangarda oficializată conțin în mod semnificativ reziduuri „precursorale”, energetisme diverse, „paroxisme” intuite spontan, simultaneism extras din tradiții culturale asimetrice. Un Marsman (în revista „*De Vrije Bladen*” – *Foile Libere*, 1924) se arăta un vitalist ce pune accentul pe „intensitate” și pe puterea creatoare a personalității definite nietzschean ca o „exaltare a forțelor vieții și ca sursă de manifestări entuziaste și violente”. „Simultaneismul” dispărut în Franța fertilizase, așadar, grupul flamand de la „*De Vrije Bladen*”, lăsând așadar urme devenite anonime.

PAROXISMUL

Așa-zisul „sincronism” al lui Nicolas Beauduin e în realitate „paroxism” căci poetul calcă, stilisticește, pe urmele lui Emile Verhaeren, belgianul marilor viziuni urbane care adaptase pe Walt Whitman la mediile industrializate europene. Născut la Poix (Somme) în 1881, el este un om al Centrului, activ în proză și în poezie, eseist, dramaturg de formulă medievală (scrisese și un „mister” – „*Les Enfants des hommes*”). Debutul hugolian însuși ne dădea o schiță furtunoasă a unei literaturi care exultă viața sub toate aspectele, desfășurând o poezie de tânăr picaro cu viziune vastă.

Dar notorietatea i-a venit mai mult din invenția teoretică, de fapt din acțiunea de ideolog. În ce constă „paroxismul” lui Nicolas Beauduin, descris de autor într-o anchetă literară care azi ar merita revăzută măcar din perspectiva documentelor ignorate? [12].

Mai întâi, în exaltarea poetului ca noțiune, înțeles ca un element vital universal, o prezență sempiternă, un fel de Axis Mundi: „*Pentru noi, poetul este din toate timpurile, el se înrudește cu ceea ce a fost, este sau va fi.*” („*Pour nous, le poète est de tous les temps, il s'apparente à ce qui a existé, existe ou existera*”) În al doilea rând, e lăudat „cameleonismul” liric, aptitudinea de a se „sincroniza” la orice stare de spirit, la orice conjunctură sufletească: „*El nu este omul unui sistem, al unei formule sau al unui procedeu.*” („*Il n'est pas l'homme d'un système, d'une formule*”).

ou d'un procédé.”). Liricul ar fi, ca atare, o expresie elementară multiformă și, prin urmare inanalizabilă: „*poetul nu este unul: el est divers, multiplu, infinit, proteic, schimbător ca viața, în perpetuă mișcare, ca unda și flacăra*”. (*le poète n'est pas un: il est divers, multiple, infini, proteen, changeant comme la vie, en pépetuel mouvement comme l'onde et la flamme*). De aceea și universul poetic nu e real-umanist ci generic-metafizic: „*El nu se mulțumește cu realitatea palpabilă, îi trebuie și realitatea invizibilă. Lumea nu se termină cu lucrurile contingente; el gândește dincolo de gând și se încrede mai degrabă în sentimentul profund decât în declarațiile filozofiei oficiale*.” („*Il ne se contente pas du réel palpable, il lui faut le réel invisible. Le monde ne se limite pas pour lui aux choses contingents; il pense par de là les pensées, et s'en remet plus volontiers à son sens intime qu'à toutes les déclarations de la philosophie officielle.*”)

Un aer ce va defini ulterior „unanimismul” se observă de îndată deși mai la tot pasul apar marile viziuni integratoare ce amintesc de filozofia firului de iarbă whitmanian însă și de franciscanismul de emoții incalculabile în fața naturii manifestate divin. Prin aceasta, filozofia eului unanim ia un aspect spiritualist și un curent animist trece pe deasupra poeziei în forme care teoretic s-au întâlnit mai rar într-o literatură care a făcut din raționalism și tehnică virtuți cu caracter canonic: „*Viața nu e doar în noi, în ceea ce atingem și vedem, ea este și în ceea ce nu putem atinge, în ceea ce nu vedem, în ceea ce nu cade sub simțuri. Este un vast animism în mișcare, a cărui realitate ne scapă de obicei, dar pe care delirul lucid ni-l revelează, în ceasurile în care bătrânul suflet sibilin al lumii se manifestă în noi și ne vorbește, în acea stare de vizionarism înflăcărat din care sunt făcuți marii poeți*.” („*La vie n'est pas seulement ce qui est en nous, ce que nous palpons et voyons, mais elle est aussi dans ce que nous ne pouvons toucher, ne voyons pas et dans ce qui ne tombe pas sous les sens. un vaste animisme se meut, dont la réalité nous échappe ordinairement, mais que le délire lucide nous révèle, aux heures où la vieille âme sibylline du monde se manifeste en nous et nous parte à cet état de visionnarisme ardent qui seul fait les grandes poètes.*”) Combinație în fapt curioasă de simbolism crepuscular (lumea de neînțelese, sibilină, viziunile, animismul) și de nietzscheism

înțeles sub raport estetic căci, pentru Nicolas Beauduin, „Imperialismul estetic, paroxismul, exaltarea, credința, entuziasmul sunt pentru noi identice”. („*Impérialisme esthétique, paroxysme, exaltation, foi, enthousiasme sont pour nous identiques*”)

Poetul era însă un eretic sau – cum se va zice mai direct și „profesionalizat” – avangardist. Avangardistă e, pe lângă luarea în răspăr a „filozofiei oficiale” – tic de cafeenea insurgentă – și opoziția față de obtuza literatură „prezentă”: „Și noi îi revendicăm prin opoziție cu recea sau fantasmagorica literatură a prezentului...” („*Et nous les révendiquons en opposition à la froide ou biscornue littérature présente...*”)

Dar miza rămâne „paroxistă”. Paroxismul ar fi, de fapt, o varietate de unanimism mai spiritualist, elogiind viața sub raportul valorii absolute, metafizice. Religia literaturii e prezentă și aici: „*Literatura ne este revelată cu măreția unei religii și ea dă vieții o valoare absolută.*” („*La littérature se révèle à nous avec la grandeur d'une religion et elle donne à la vie une valeur absolue.*”)

Iluminația rimbaldină vine prin conduct plural, ca o „bucurie multanimă” (aproape de termenii lui Zarathustra): „*să ne cufundăm speranța într-un izvor de bucurie multanimă, să pierdem sentimentul micimii noastre, participând la un adevăr mai înalt, să simțim cum crește eul nostru individual prin aportul colectivităților, să fim acea colectivitate însăși, cu dorințele și cu setea ei neabănită de revelație religioasă.*” („*retremper nos espoir dans une source de joie multanime, perdue le sentiment de notre petitesse en participant à une vérité plus haute, sentir notre moi individuel se grandir de l'apport des collectivités, être cette collectivité elle-même avec ses appétitions et sa soif insoupçonnée de révélation religieuse*”)

Negația e prezentă mereu și se adresează predecesorilor: „naturalismul parnasienilor” (?!), romantismul și simbolismul. Poetul „paroxist” e un senzorial ideologic căci el se înalță „*au-dessus du monde de la sensation, il le convertit en une oeuvre libre et le domine pour atteindre aux idées qu'il sensibilise à son gré*”, șezând, deci, „*peste lumea senzațiilor, o convertește într-o operă liberă și o domină pentru a ajunge la idei, pe care le sensibilizează după plăcere*”.

Valorile vieții pierd în fața literaturii și înțelegem că poezia „paroxistă” nu ar fi aceea a marilor viziuni cinematografice cât se reazemă pe mișcarea ideii sub regim intensiv: „*pentru că gândul domină experiența trăită*” („*c'est que la pensée domine le vécu*”) și poetul e „*cauză obiectivă și cauză eficientă*”.

„Paroxismul” e privit ca o explozie de stări poetice: „*obiectivarea stărilor radiante ale sufletului nostru de poet*”. („*l'objectivation des états radiants de notre âme de poète*”)

Lui Macedonski i-ar fi plăcut paroxismul și pe Nicolas Beauduin de altfel îl și cunoscuse la Paris. Ca și la poetul nostru, și aici fabulația psihologică e mare încât Nicolas Beauduin explică „*stările radiante*” ca „*o prezență activă*” sau ca o curată obsesie, prin „*persistența unei idei fixe în noi, a cărei contemplație intensifică emoțiile*”.

Eul liric se scufundă într-un eu mondial nu sub aspectul „trăirii periculoase” ci al contemplației de sus, care „*duce la o intuiție profetică sau la un fel de extaz triumfător, în care poetul egalează toată viața lumii*”. („*porte à l'intuition prophétique où dans une sorte d'extase triomphante, le poète égale toute la vie du monde*”)

Alte intuiții sunt de asemenea remarcabile. Înainte de Proust, Nicolas Beauduin vorbește de **eul profund**: „*este o credință, o dorință pătimașă de a exterioriza manifestările eului profund, de a le transforma în fapte, și de a le face perceptibile prin ritmuri adecvate, eminentemente expresive*.” („*c'est une fois, un désir passionnée d'extérioriser les manifestations du moi profond, de les muer en actes, et de les rendre sensibles au moyen de rythmes adéquats, éminemment expressifs*”)

Un „paroxist” mai lucid, deși pe o treaptă egal platonică, fuse la noi și Camil Petrescu, care, de le-ar fi cunoscut, ar fi îmbrățișat aceste formule: „*În timp ce o sumedenie de indivizi devin tot mai mici, cufundându-se în banalități cotidiene, să aspirăm mai degrabă la o viață interioară cât mai intensă, care să ne ridice mai sus în realitatea Ființei*.” („*Alors que tant d'individus s'amoiindrissent dans les banalités coutumières, nourrissons plutôt le désir d'une vie intérieure toujours plus intense, qui nous élève ainsi plus haut dans la réalité de l'Etre*.”)

Acestea sunt teoriile căci poetul încearcă „paroxismul” și pe coarda lirică personală încercând poate a-l exemplifica. O

fărămă din „*Les Argonautes*“ are freamătul viril, tempestuozitatea
întâilor încercări barbiene:

*„Et tous allaient joyeux, mâles, sacrés. Les côtes
Frémissaient sous l'essor viril des Argonautes
Leurs rires éclatants roulaient dans le matin
Musculeux, ils semblaient terrasser le destin
Des sens luxuriants, ivres d'un vin magique
Les doteraient d'une fougue excessive et lyrique.“*

*(„Și toți mergeau voioși, bărbați, sfinți. Fremătau
Coastele de înflorirea virilă a Argonauților
Hohotele lor de răs se rostogoleau în dimineața
Mușchiuloasă, păreau să doboare destinul.
Simțuri luxuriante, în beția unui vin magic,
Păreau să le dea un elan excesiv și liric.“)*

Și așa mai departe, cu un aspect mai degrabă dionisiac
(Sirene, Bacchus, quadrigi, vapoare cu pânze) decât spiritualist
căci „paroxistă“ pare aici a fi numai tematologia, luată mereu din
domeniul evenimentelor extreme (argonauți, lamentațiile lui
Christos, zvârcolirile religioase, exaltarea musculară, athletică) deși
livrești și decorative. Dar în spiritul lui Cendrars, cel care laudă
„Transsiberianul“, și Nicolas Beauduin scrie poezii în tren:

*„Ah! comme tous ces trains qui roulent sur la terre
Ont mis de fièvre dans mon coeur
Comme ils m'ont révélé l'ardent vouloir vainqueur
Et le labeur du monde et l'effort solidaire.“*

*(„Ah! Câtă febră în inima mea au pus
Aceste trenuri ce pe pământ aleargă
Cum mi-au arătat arzătoarea voință victorioasă
Și munca omenirii și efortul solidar.“)*

Tabloul „mișcării“ e aproape de Marinetti, dinainte de futu-
rism, care elogia cam în aceiași ani aeroplanul agățat de cer:

*„Tout s'agite, les muscle vibre souverain
Les usines flambaient, le sol tremble et les trains
Disent l'ardeur que rien n'arrête*

*Les avions brillent au ciel illuminé
L'hymne et s'étend, l'homme moderne est né
Dans les transports de la planète."*

*(„Totul se mișcă, mușchiul vibrează suveran
Uzinele ardeau, solul tremură și trenurile
Spun elanul ce nimic nu îl oprește
Avioane lucesc pe cerul luminat
Se aude un imn, omul modern s-a născut.
În transporturile planetei.”)*

Omul lui Nicolas Beauduin e acela ca o probă de planșă de anatomie, creatura athletică din sculpturile lui Maillol. Mai interesante, căci și versul e despletit proporțional cu substanța, sunt două „fantezii” asiatică, cu sursa în Tagore. În „Abyssah”, Nicolas Beauduin face câte un experiment pur grafic și crede că spiritul contemplativ reacționează la lectură și plastic, nu doar ideologic. Ca atare, lungile lui poeme în proză, cu versete scurte ori uriașe, tăiate la mijloc, capătă câte o spărtură în caracterul tipografic. Iluzie naivă, ineficace liric și de tot curioasă.

Deși rău ilustrat poeticeste de ideologul mișcării, „paroxismul” dădu câțiva susținători, nici unul însă cu vreo greutate specială. Un „paroxisist” moderat fuse Fernand Dauphin (n.1876, la Nancy), cântărețul bucuriei universale și al Energiei virile (o scurtă vacanță printre antici confirmă dispoziția energetică întrucât Fernand Dauphin vedea în Mediterana o forță elementară).

Și câțiva dintre unanimiștii adunați la „Abație” pot fi asimilați ușor ideilor paroxiste căci teoria energiei, a contemplației superioare e comună în cele două școli contemporane. Un client al falansterului unanimist, fuse, nu întâmplător, și F. F. Marinetti, lângă acvafortistul rus Kruglicoff și pictorul american Samuel Halpert. „Paroxiști” creștini, prin tăria devoțiunii, pot fi socotiți Georges Ramaekers, belgian, și nobilul Robert Valéry-Rodot, descendent din Eugène Sue. Un discipol nietzscheian inițiat în „Zarathustra” era și Maurice de Noisay, poet al individualității și al exaltării, nu fără un ochi critic, lucid:

„Je ne doute que l'Art en soi et l'Esprit pur n'ont pas de patrie; mais je sais que les formes vivantes de l'esprit, en exigeant, ou risque de se diluer dans l'informe.” („Bănuiesc că Arta în sine

și Spiritul pur nu au patrie; dar știu că formele vii ale spiritului au nevoie de ea sau riscă să se dizolve în ceva inform.”]

În fine, o varietate de „paroxism“ e „dinamismul poetic“ a lui A. M. Gossez, literat septentrional, cu mamă italiancă, aflat în căutarea unei identități dialectice. Contrar „Statismului în artă“, A. M. Gossez era pentru „dinamismul nou“ care dă spiritului putința de a găsi forma gândirii în orice material.

Deși posibil prin biografie și o etapă de adeziune repede consumată, ar fi totuși greu de încadrat printre „paroxiști“ și F. I. Marinetti, în epoca începuturilor lui dibuitoare deși baza futurismului se poate zice fără greș că stă și în exaltarea această sentimentală și în lauda „paroxistă“ a vieții moderne. Totuși, câteva detalii prezente în „Manifestul“ istoric (din „*Le Figaro*“, 20 februarie 1909) ar trebui evocate în ideea unui spirit al vremii despre a cărui constituire (prin descifrare de înrâuriri, contacte și adeziuni diferite) astăzi nu mai putem afla aproape nici un izvor garantat. Fiind „avangardist“ în datele abia mai apoi evidente, Marinetti cultivă un individualism tradus prin puterea proprie de invenție și de aceea ostilă respectului față de ierarhiile constituite. Admirația mută față de tradiție – zice el – este „sterilizatoare“ căci eul modern trăiește într-o lume nouă și se hrănește cu „foc, ură și viteză“. Elogiul energiei și, de aici, al violenței este subînțeles și nu mai pot uimi formulări precum aceea ce susține că nu există frumusețe decât „în luptă“ iar capodopera trebuie să aibă „un caracter agresiv“. Creația, deci, ar fi exaltare psihologică spre a potența izbânzile și temeritatea: „*l’amour du danger, l’habitude de l’énergie et de la temerite*“, refuzul „*imobilității gânditoare, al extazului și somnului*“ fiind, prin aceste deziderate, de la sine înțelese. „*Noua frumusețe a epocii*“ se dezvoltă din valorificarea ideii de viteză, forță și energetism fără obiectiv, ilustrând marile populații în mișcare, plăcerea extremă, revoltă ca atitudine legitimată prin expresia însăși dar lipsită de efecte prin construcție intelectuală. Și noul tehnicism (răsrângerea progresismului fetișizat) contribuie hotărâtor la o formă a minții stăpânită de citadinism, „noile invenții“, electricitate, peisaje moderne, aeroplanul și automobilul, locomotiva. Arta însăși, reflectând epoca în manieră mecanicistă, aduce un soi de anarhie de „paroxist“ și, ca o consecință, F.T. Marinetti proclamă și nevoia unei tehnici

noi în domeniul verbal, corespunzătoare unei „sensibilități umane reînnoite”. („Manifestul tehnic al literaturii futuriste”, din 11 mai 1912, cu un supliment în 11 august 1912) Inovațiile nu se încheiau aici. Un concert al lui Balilla Dratella sugera lui Luigi Russollo manifestul „artei zgomotului” care consta în a elibera „sunetul muzical” și a cuceri „varietatea infinită a sunetelor – zgomot”, un paroxism care își depășise orice iluzii aparținând ideologului clasic.

„RĂSCRUCE DE VEACURI” – TENDINȚE ȘI CURENTE

Examinată chiar și în trecere prin studii sumare în forma unei foi de temperatură fără pretenția unui diagnostic pronunțat pe care numai istoria literară trebuie să-l formuleze, „mica pre-avangardă” de început de secol XX impresionează prin câteva aspecte asupra cărora trebuie insistat o clipă. Mai întâi de toate, impune mulțimea de „școli”, tendințe, direcții și „curenți” care – oricât ar fi de efemere – au o anumită importanță de context iar uneori cunosc chiar și răsfrângeri în viitor deși o expertiză de circuite ulterioare ar fi laborioasă și ar aduce rezultate nu întotdeauna spectaculoase. Îi rămân, deci, eruditului de tradiție scolastică vaste câmpuri desfășurate unde meticulozitatea și plăcerea în a descoperi o altă materie pentru sursologie se vor putea aplica din plin. Dificultățile oricărui examen rămân totuși enorme: epocă neclară, circulație convulsivă de idei, contradicții inteligibile mai ales prin **cadru și mediu** (care se reconstituie cu greu) – tendințe fluide unde toate se combină, se fac și se desfac stimulând astfel tensiunea unei perioade în plină ebuliție care nici măcar nu și-a căpătat până astăzi un nume generic capabil a o defini. Suntem, de fapt, într-o răscruce de veacuri unde temperatura atitudinii intelectuale pare a fi mai pronunțată decât opera în sine, cu greutatea și ecoul ei întărit de judecata de valoare.

Dar meritele există și, în ultimă analiză, notabilă este pretutindeni efortul de a găsi „inovația”, înțeleasă în această etapă preliminară ca o modificare de perspectivă estetică în cuprinsul poeziei vechi înaintea căreia apare numai simpla atitudine de

reformă și încă nu de-a dreptul contestația radicală. Evoluțiile, câte sunt, par simple corecții. Intervin câteva clarificări în cuprinsul formei sau, mai bine zis, potriviri la ceea ce ar fi „spiritul limbii” dacă nu chiar la prototipii universalii; versul se „eliberează” dar nu devine „liber” decât în practica fumiștilor, a cetățenilor de sentimente despletite ori la câte un Gustave Kahn, apologetul clasic al „verslibrismului”. Însă până la refuzul futurist al formei, la aleatoricul „joc” dadaist și la revelația geografilor onirice ale suprarealismului (de neînțeles fără psihanaliza și arhetipurile jungiene), avangarda mai are încă de înnădit numeroase punți între care unele sunt fundamentale.

Oricum ar fi, izbește aici înclinația către „viața modernă” (deși progresismul finalist nu trebuie absolutizat și nici transformat în repere și postulat) căci intelectul intuiește că forma veche nu poate cuprinde „noua realitate” și se sforțează să-i găsească măsură inedită, închipuită a fi compatibilă. Ipoteza în sine este enunțată corect și se dezvoltă ingenios întărindu-se cu o speculație psihologică ori cu încheieri ce aparțin fizicii (noutate metodologică) dar, oricât de orientat în materie de „nou”, teoreticianul vremii trage abia câte o concluzie de gramătic mărunt cu precizări pedante despre vers în loc de a obține mari viziuni integratoare. Temeiul lor, totuși, ar fi existat.

În nu puține cazuri apare un hermetism cu originea într-o concepție atât de veche încât nu i se mai știe momentul de constituire dar, în același timp, activ în linii puțin vizibile ale căror continuități presupun **o tradiție a iregularului** descrisă cu virtuozitate de G. Hocke în chipul „manierismului” fără vârstă. Aceste contribuții, recente atunci dar care astăzi datează, trebuie văzute în valorile lor de teorie sau, mai degrabă, de program „manierist”, unde putem întrevedea urme pronunțate de pitagoreism, reminiscențe alexandrine, misticism medieval etc. diluate într-un ne-baroc novecentesc de remarcabilă ținută ce se putea transforma în product memorabil. Însă la sfârșitul programului ideologul aplică teoria exact pe dos. Acesta este paradoxul teoriei neînsoțite de creație care, cu toate acestea, are însemnătate atâta vreme cât contribuie la ipoteze esteticești noi unde, chiar dacă adeseori sub formă de simplă nebuloasă, stau **în nuce** posi-

bile dezvoltări ce s-au realizat ulterior căpătând claritate și ordonându-se după principii mai articulate.

Contemporani cu „fauvismul” și „cubismul” botezate de Louis Vauxcelles (un mare producător de formule istorice, uitat și el prea devreme și astăzi prea puțin studiat), reforma lirică de răscruce de veac rămâne un fenomen heteroclit și baroc care așteaptă încă a fi definit în măsură potrivită. Dar este aceasta o precursoare a „avangardelor” istorice de mai târziu? Dintr-un punct de vedere retrospectiv, impresia se confirmă mai degrabă în violența uneori pamfletară, mereu ironică împotriva „literaturii prezente” și a „filozofiei oficiale” (de fapt un „anti-academism” etern) decât prin ceea ce de fapt contează cu adevărat în urma acestei epoci, memorabilă prin teoriile nu o dată inedite care resuscită penumbra și o tradiție secretă, iregulară și poate apocrifă. Căci soarta precursorilor este adeseori crudă și nedreaptă însă, chiar uitată, lucrarea se perpetuează prin fructificare și anonimată în forme ce se răspândesc în timp conservându-se precum accentele particulare în selecția genetică.

BIBLIOGRAFIE

Indicațiile bibliografice și identificarea citatelor au fost date în text, spre a ușura lectura, în felul următor: Întâiul număr desemnează în ordine volumul indicat la bibliografie, iar al doilea – pagina de unde s-a citat. În cazul articolelor de ziar s-a notat doar numărul de apariție (data, luna, anul), în general nefiind vorba de publicații stufoase ci de reviste minore ale vremii, astăzi aproape nefrecventate, cu doar puține excepții.

Toate imprimatele folosite la bibliografie s-au studiat în ediția originală, cu excepția operei lui Paul Van Ostaïen (în flamandă); pentru acestea s-a întrebuițat ediția franceză corespunzătoare.

1. Henri Martin Barzun – „*L'Esthétique dramatique. I. L'Ere du Drame, essai de synthèse poétique moderne. II. Du Symbole au Drame. La Génération des temps dramatiques et la beauté nouvelle. III. Voix, Rythmes et chants simultanés, esthétique de la poésie dramatique*” (Figuier, Paris, 1912-1913).
2. Adolphe Boschot – „*La Reforme de la Prosodie*” (Paris, 1901)
3. Pierre de Bouchaud – „*Considérations sur quelques écoles poétiques contemporaines et sur les tempéraments à apporter à certaines règles de la Prosodie française*” (Sansot, Paris).
4. Pierre Courthion – „*Curențe și tendințe în arta secolului XX*”, ed. Meridiane, București, 1972.
5. G. Deschamps – „*Le temps*”, 11 februarie 1900.
6. Pierre Francastel – „*Impresionismul*”, ed. Meridiane, București, 1977.
7. Hugo Friedrich – „*Structura liricii moderne*”, ed. Univers, 1969.
8. A. Lacuzon – „*La Foi nouvelle du poète et sa doctrine: l'Integralisme*” în „*Revue Blanche*” 15 janvier 1904.
9. A. Lacuzon – „*L'Integralisme et la poésie nouvelle*” în „*Revue Blanche*” 1 nov. 1906.
10. Sebastien Charles Leconte – „*D'un Avenir possible de la poésie*” în „*Grande Revue*”, 15 mai 1904.
11. F. I. Marinetti – în „*Le Figaro*”, 20 februarie 1909.
12. Jean Muller et Gaston Picard – „*Sur les tendances présentes de la littérature française*” (E. Basset, Paris, 1913)
13. Mafféo Charles Poinssot – „*Les Minutes profondes*” (A. Charles, Paris, 1904), préface.
14. Marcel Raymond – „*De la Baudelaire la supréalisme*”, ed. Univers, București, 1970.
15. J. Roussille – „*Au commencement était le Rythme*” (ed. des Poèmes, Paris, 1905).

16. Guillerme Sucre – „*Jorge Luis Borges*“, ed. Seghers, coll. „Poètes d'aujourd'hui“, 1971, Paris.
17. Etienne Schoonhoven – „*Paul Van Ostaijen*“, Editions des Cahiers, 333, Anvers 1951.
18. Adr. Van Bever et Paul Leautand – „*Poètes d'Aujourd'hui. Morceaux choisis*“, Mercure de France, tom I, 1916.
19. Paul Van Ostaijen – „*Krities Proza I'*“, Antwerpen, De Sikkel, 1929.
Krities Proza II', Antwerpen, De Sikkel, 1931.
20. Paul Van Ostaijen – „*Self Defense*“, Antwerpen, De Sikkel, 1933.
21. Leon Vannoz – „*La nouvelle Esthétique et la Poétique*“ în „*La Revue*“, 15 oct. 1905
22. Marcel Zahar – „*Arta timpului nostru*“, ed. Meridiane, București, 1972
23. G. Walch – „*Anthologie des Poètes français contemporains*“, tome III, Leyde, A. W. Sigithoff, Ch. Delagrave, Paris, 1910
24. 23. G. Walch – „*Anthologie des Poètes français contemporains*“, supplément.
25. R. Wellek – „*Conceptele criticii*“, ed. Univers, Buc. 1972.

„ISTORIA APOCRIFĂ A LITERATURILOR“

Între evangheliile cunoscute ale Bisericii Creștine, există, alături de cele patru istorii canonice despre faptele lui Iisus Hristos, mai multe **apocrife** ce vehiculează conținuturi diverse din categoria miraculosului; sunt scrieri devenite fapt de folclor și a căror realitate nu supără atâta vreme cât prezența lor rămâne în afara cadrului instituțional bisericesc. Inteligibilă prin regimul canonic ce nu se contestă, eliminarea acestora din cult apare cu un reazem solid iar circulația folclorică – posibilă deși este de obicei numai simplă îngăduință. Dar situația se reproduce și în numeroase alte cazuri unde, vorbind în limbaj teologic, lipsește harul și „instituția“ nu mai este **de drept divin** ci o simplă formulare umană care, dacă aparține gândirii „științifice“ – precum ni se înfățișează – ar trebui dezbrăcată de restricțiile religioase de obicei condamnate. Și, totuși, atitudinea comună evidentă aici pare a fi în mod straniu un adevărat **negot de indulgențe** și, la drept vorbind, o bizară reproducere de principii bisericești stricate prin maimuțareală.

Între altele, **stratul apocrif** conținând o imensă materie „ascunsă“ sub cuvântul absenței de valoare se observă nu o dată când, la comparația lor cu întregul posibil, se studiază sintezele constând în dicționare și lexicoane, „bibliografii“ și istorii de uz curent. Deși „analiza obiectivă“ se invocă frecvent, astfel de selecții nu se întocmesc decât rar „sine ira et studio“ ci mai degrabă cresc pe improvizatia examenului de context și pe irităriile ideologilor oficiale care, deși produc rescrieri cu sens aparent modificat, au totuși o caracteristică dominantă, justificând adeseori pasul politic și făcând minorat din efortul autohton. Răul persistă prin multiplicări în timp.

În aproape toate cazurile, „istoriile literare“ curente se fac, de pildă, prin repetiție de organizări anterioare iar cele aplicate contemporanilor ori evoluțiilor recente repetă încheierile autorității imediate și pregătesc viitoare completări unde încap numai materia „aleasă“ adesea arbitrar. Lipsesc voci, cărți, nume și „școli“, direcții și tendințe ori, când acestea apar, au loc mărunț și simplă mențiune nesemnificativă. Procesul însuși de recapitulare de fenomen istoric pare a porni, astfel, de la o reducere voluntară de material practicând selecții care – în loc să aibă în vedere desfășurările complexe – tind către „versiunea elementară“ și la rezumatul „firului roșu“ sau al „cursului scurt“ de uz ideologic.

Situația devine dramatică în așa-numitele sinteze de „literatură universală“ unde reduccionismul apare într-un adevărat dezmăț. Rând pe rând literaturi întregi – care au dat în felul lor un strigăt către univers și care au ai lor Shakespeare, Baudelaire sau Dante Alighieri – sunt diminuate în capitole de rezumat și de abreviere succintă ce traduc

În ultimă analiză însuși **mecanismul geografilor de carton** unde centrul și periferia capătă proporții inventate în chiar ideea de a impune proporția valorilor prin relief mistificat.

Însă actul elementar de a nu respinge aprioric nimic – încercându-se a se viziona o realitate de opere, autori și direcții care se observă chiar și de la contemplația de mai de sus dar își modifică relieful prin policromii surprinzătoare la orice examinare din apropiere – este recomandabil și salutar. Pretutindeni astfel de recitiri de ansamblu – sau măcar investigații în **penumbra literaturii refuzaților** – aduc câștiguri ce uimesc și îmbogățire, folositoare, de repere. Și dacă mai apoi lărgim viziunea aflând unghiuri mai îngăduitoare, în destule cazuri ni se revelează legături, confluențe și chiar **o geologie de subsol cu răsfârțgeri în geografia faptelor evidente** care acelea dau sensul neprelucrat al desfășurărilor petrecute în faptul incontestabil.

Astfel ne apar cu claritate șiruri de alternativă, procese întrerupte în aparență sau jugulate de-a dreptul, ipoteze încă neconsumate, schițe cu o remarcabilă bogăție. Aici stau, de fapt, mai degrabă **valorile paralele, inventatorii uitați sau proscrisi pentru a tăcea și a nu se afla prozelești ori adepți, „refuzații”**.

În nu puține cazuri, dacă nu chiar în organizările ce se pretind canon și ni se înfățișează cu brutalitate ca model, ierarhiile înghețate sunt consecința unui lanț vicios de uzurpări succesive unde numai cine are tărie mai inatacabilă decât stânca reușește a se salva chiar dacă numai în măsuri parțiale și ca materie aglutinată cu greutate și chihnit. Dar, la drept vorbind, schema este universală și **comerțul cu nume** se observă în proporții diverse mai la tot pasul și în toate chipurile de exprimare artistică umană. Diferite sunt numai căile de a corecta precum și putința de a o face prin mijloace întrucâtva naturale. Unii cred că a revizui în istoria literară nu-i decât o chestiune de metodă („noul” reprezintă progres mecanicist asemănător evoluției tehnice) ori de voință colectivă (care însă nu exemplifică decât rescrieri periodice de istorie determinată de hotărârile cine știe cărui stăpân de interval scurt) și, la drept vorbind, aceste „înnoiri” se practică frecvent deși îngroașă stratul de zgură și înfundă și mai mult canalele de acces către aerul respirabil. Rezultă că dirijismul apare aici mai adesea (și încheierea se susține practic și se dovedește) căci deficitul literaturii față de pictură – unde revizuirile periodice au rost negustoresc – este în afară de îndoială, producând daune pe termen îndelungat și nădejdi minore.

În „artele frumoase”, unde ai valoare dacă opera costă mult, redescoperirile de artiști uitați sunt schemă comercială tipică, extindere de product și lărgire de sferă de interes a mărfii căci aici negustorii dictează încurajând ștergerea bruscă de praf de pe pânze și statui ignorate și vehicularea lor în circuitul de valori de schimb și manipulare

de bani. Astfel de modificări sunt, în literatură, vagi și cu o frecvență nesemnificativă și prea puțin eficace. Cartea nu-i unicat ci serie iar editorul, chiar animat de succes bănesc și priceput, nu câștigă din „vechi” ci din „nou” care multiplică de regulă directiva zilei înțeleasă ca produs vandabil și de interes așa-zis popular. „Vechiul” rămâne izolat și înmormântat, de fapt inactiv și, până la urmă, privat de capacitățile încă vii de a crea descendență. Tot ceea ce se poate realiza se înfăptuiește numai cu un reazem moral și din idealism genuin.

Dar rostul acțiunii intelectuale libere stă tocmai în a nega mistificațiile, joasele obiceiuri de a întinde stricăciunea și, în fond, falsificările ce își găsesc sursa în motive dintre cele mai felurite și, de aceea, esențial ar fi a se intensifica privirea dezbrăcată de prejudecăți. Concluziile se vor impune numaidecât. Căci în consecința unei sesiuni de lecturi chiar întâmplătoare, vom băga de seamă că există **o literatură de penumbră**, unde stau „ascunși” – adesea prin eliminări și efect de exercițiu autoritar – atât autori cu însemnătate cât și idei literare eretice a căror incompatibilitate cu regimul clipei le-a făcut inconforme și le-a împins la marginea dezbaterii de variante utile. Posteritatea, invocată adesea ca judecător suprem, a reluat concluzia contemporanilor și a condus substanța vie în cimitire unde însăși rostul lor de depozit acuză și produce atitudine păguboasă.

Deși impusă și întreținută cu tenacitate, situația nu mai poate continua fără pierderi uneori incalculabile iar **acțiunea radicală** (ce presupune contactul înnoit cu rădăcină documentară) trebuie stimulată chiar dacă pretinde eforturi enorme de lecturi și reflecție. Oricine, și nu doar noi, pe orice meridian al globului, are nevoie de știința tuturor izvoarelor proprii și de tabloul tuturor valorilor ce s-au manifestat, indiferent de moment, adeziuni și porunci exterioare. În evoluția lor organică, singura posibilă în absolut, abia aceasta este soluția în a afla adevărata libertate ce îngăduie exprimarea persoanei irepetabile și a urmei trecerii ei pe Pământ.

2008

Volumul de față reproduce un mic studiu redactat în 1976 și păstrat până azi în forma care se publică. Textul apărut a fost revăzut înainte de editare dar în manieră nesemnificativă, corectându-se numai puține elemente de natură stilistică, considerate a fi „erori de vârstă”.

Materialul inițial a primit o introducere („Orfeul Perpetuu”) și o postfață („Istoria apocrifă a literaturilor”), scrise în vara anului 2008; tot atunci a fost alcătuită și prefața acestei cărți, utilă mai mult pentru a se explica mobilul apariției atât de întârziate.