

RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND OTHER ARTS. RECONFIGURATIONS

Ariana Bălașa
Lecturer, PhD., University of Craiova

Abstract: The present study represents a critical research of the problem of literature's relation with the other arts, starting from the analysis undertaken by Wellek and Warren in their book, Literary Theory. On the one hand, my intention is to rehabilitate some of the (still valid) ideas launched by the two and, on the other hand, to supplement and reanalyze certain beliefs that are not confined to aesthetic and axiological ideas currently valid in the field of literary theory.

Keywords: literary theory, relation, literature, other arts, reevaluation.

O cercetare detaliată și de profunzime a raporturilor literaturii cu toate celelalte arte ar trebui să reconstituie, pas cu pas, istoria fiecăreia în parte, până la originile lor, prin urmare, până la originile artei însăși.

Lăsând însă în seama altor domenii de studiu asemenea analize, vom preciza, pentru nevoile noastre teoretice, de principiu, că noi considerăm plauzibilă ipoteza sincretismului inițial al artelor, și că, dacă atribuim termenului de „literatură” sensul cel mai larg posibil, atunci această artă trebuie văzută într-o conviețuire dintotdeauna cu toate celelalte.

Pe de o parte, îndepărtarea treptată de complexul sincretic inițial și specializarea ramurilor artei n-a însemnat, credem noi, niciodată, suprimarea oricăror legături dintre ele. Dimpotrivă, în orice perioadă a istoriei lor, artele își dezvăluie atribute comune, de esență. Ele sunt ramuri care cresc din unul și același trunchi. De aceea, într-un anumit sens, s-ar putea vorbi despre sincretismul perpetuu al artelor.

Pe de altă parte, trebuie să observăm că fiecare artă are propria-i justificare, o identitate precisă și finalități specifice, astfel încât nu se va putea susține tendința concurenței reciproce, cum lasă să se creadă Warren și Wellek. Autorii cunoscutului tratat de *Teoria literaturii*¹, vorbind, la un moment dat, despre picturalitate în literatură, lasă să se creadă, că într-adevăr, o artă e în măsură să realizeze efectele alteia, ceea ce ar însemna – zicem noi – că una ar putea să o substituie pe cealaltă, că una dintre ele nu și-ar mai motiva propria existență în mod independent.

Dar nu despre o presupusă concurență a artelor, presupunere eronată în fond, urmează să discutăm, ci despre coexistența și conlucrarea lor.

Au existat dintotdeauna împrumuturi reciproce, sintetizări – în unul și același fapt de artă – ale elementelor de diferite proveniențe. Nu însă la modul unei simple însumări sau alăturări a elementelor eterogene, ci o corelare organic funcțională a acestora.

Dansul și-a asociat funcțional muzica, valorile plastice ale corpului uman, ritmul. Teatrul, înțeles ca spectacol, se edifică din elemente care aparțin literaturii, muzicii, artelor plastice etc. Asemănător e statutul spectacolului de operă, când atinge cu adevărat condiția artei.

Arta celei mai complexe sinteze (dacă nu rămâne la pura tehnicitate, o industrie ca oricare alta) este, desigur, cinematograful. Ivindu-se mai târziu în familia artelor, cinematograful valorifică elemente și câte ceva din experiența tuturor celorlalte arte. Așa-

¹ René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967

zisul scenariu cinematografic aduce partea sa de contribuție a literaturii. Și nu printr-o simplă mișcare de translație de la un domeniu la altul, ci într-o sinteză sui-generis: concurează valorile lirice, virtuțile narațiunii (epica), dialogul și alți constituenți ai dramaturgiei. Finalmente, teatrul apare ca o artă organic subsumată operei cinematografice autentice. Se adaugă elemente ale plasticității în mișcare, muzica și sunetul de fundal. Acesta din urmă, aparținând în exclusivitate artei filmului, verifică adesea „harul” sau lipsa de „har” a celor ce se exersează într-o artă atât de complexă, pentru că sunetul de fond nu este un adaos oarecare, un grosier „lanț al onomatopeelor”, cum se întâmplă frecvent să constatăm. El „hașurează” spațiul întreg al unei creații cinematografice veritabile, așezându-se mereu într-o „situație funcțională” cu toți ceilalți constituenți ai structurii cinematografice.

Reținem, prin urmare, că există, în principiu, interferențe și împrumuturi între diferitele arte. Poezia se inspiră, uneori, din pictură, din muzică sau din sculptură, tot așa cum pictura, muzica, teatrul, cinematografia și, uneori chiar și fotografia se inspiră din literatură.

Dincolo de asemenea exemple, în care elemente ale unor arte diferite fuzionează, pot fi detectate caracteristici comune tuturor faptelor de artă concrete, în manifestări, firește, semnificative, și în nuanțe dintre cele mai imprevizibile.

Vom numi aceste attribute esențiale, prezente pretutindeni unde e vorba despre un fapt autentic de artă, „posibilele categorii estetice”. Le vom numi astfel, deoarece ele n-au fost tratate ca atare în niciun studiu de specialitate. Categoriile estetice, fixate printr-o îndelungată și tenace tradiție, sunt altele, și mereu aceleași, de câteva milenii.

Lirismul, dramatismul și ritmul – acesta din urmă manifestat în și prin toți ceilalți constituenți – nu par a fi attribute ale oricăror fapte concrete de artă.

Ne dăm seama, firește, că încercarea de a trece aceste attribute în rândul caracteristicilor generale și esențiale ale universurilor artistice, fie și sub denumirea de „posibilele categorii estetice”, nu are mari șanse să se impună. În cazul acesta, tradiția operează restrictiv.

În mod obișnuit, lirismul apare asociat poeziei, așa-zisei creații lirice. În accepțiunea actualmente comună, poezia și lirica sunt sinonime, de unde și falsa convingere că lirismul e de găsit înainte de toate în poezie, și poate numai în poezie.

Dar se admite frecvent, pe de altă parte, în comentariile literare, că anumite structuri epice sau dramatice au, între caracteristicile dominante, lirismul. Romanele lui Ionel Teodoreanu sunt, de exemplu, lirice. Sau, din literatura mai nouă, prin excelență lirice sunt romanele lui Zaharia Stancu. Sadoveanu este cel mai de seamă poet în proză din literatura română. Lirismul sadovenian s-a constituit într-o marcă ușor recognoscibilă și inconfundabilă. Fără lirismul subiacent, drama istorică a lui Delavrancea, *Apus de soare*, s-ar prăbuși inevitabil, subminat de retorism.

Așadar, există poezie lirică, proză lirică, teatru liric.

Din punctul nostru de vedere, cazurile în care critica a semnalat prezența lirismului în opere concrete aparținând diferitelor domenii ale creației literare nu reprezintă niște exerciții, ci sunt doar situații mai frapante, mai ușor relevabile. De fapt, nu există creație literară viabilă fără o componentă lirică. Acest lucru îl înțelegem, principial, și mai bine când vorbim despre categoriile de epic, liric și dramatic, și despre modul lor specific de existență.

Situația este analogă în celelalte arte. Se discută, obișnuit, despre lirismul cutărei sau cutărei structure muzicale. Chiar anumite instrumente din alcătuirea orchestrelor simfonice, sunt considerate lirice prin excelență (cornul englezesc, harpa, violina ș.a.).

Există, deopotrivă, un lirism al coloristicii și al plăsmuirii unui tablou, cum există suavități lirice în opere ale sculptorilor și chiar în unele ansambluri arhitecturale.

Ar fi necesară o decantare și o sintetizare a considerațiilor pe care le fac criticii, analizând universuri artistice concrete, în diferite ramuri ale artei, pentru argumentarea „posibilei categorii estetice a lirismului”.

Apoi, dacă prin dramatism înțelegem „un câmp al marilor tensiuni interne”, de descoperit ca stare în orice creație artistic viabilă, atunci toate considerațiile de mai sus, privitoare la lirism, trebuie invocate și cu referire la „posibila categorie estetică” a dramatismului.

X X
X

Semn al înrudirii de esență a artelor, se poate descoperi în poezie o „picturalizare” (o “coloristică” a versurilor), sau, în muzică, o anumită „vizualitate”. Parnasieneii², cum se știe, au creat o poezie „sculpturală” (Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria de Meredia, Paul Verlaine ș.a.). “Sculpturale” sunt poemele de început (v. *Lava, Munții, Copacul, Banchizele, Pentru Marile Eleusinii, Panteism, Arca, Pytagora, Râul, Umanizare*) ale lui Ion Barbu, prin incizia severă, vigoarea și precizia contururilor lor, dar nu și parnasiene, cum le-a caracterizat multă vreme critica și istoria noastră literară. Cutureierate de un vitalism frenetic, de sursă nietzscheeană, versurile din prima epocă de creație barbiană reprezintă tot ce poate fi mai categoric opus „obiectivității”, detașării netulburate, specifice parnasianismului.

În legătură cu aceleași interferențe, de profunzime, ale artelor, Warren și Wellek făceau următoarea observație: „... literatura modernă, de la Chateaubriand la Proust, ne-a dat multe descrieri care cel puțin sugerează efectele picturii și ne stimulează să vedem unele scene într-un mod care adesea amintește picturile contemporane”³.

Am mai spus în considerațiile introductive la această temă că artele nu se află într-o concurență reciprocă: una nu-și va propune să o substituie pe alta, realizând efectele ei. Apoi, chiar pentru pictură, culoarea nu trebuie considerată în sine. Culoarea este un mijloc, un instrument, și nu un scop.

Cu toate acestea, și în analiza raporturilor poezie/muzică, Wellek și Warren pun problema unei „concurențe” virtuale: „Capacitatea poeziei de a realiza efectele muzicii, este ceva mai îndoielnică, deși este larg răspândită ideea că poate să facă acest lucru. La o analiză atentă, *muzicalitatea* din versuri se dovedește a fi ceva cu totul diferit de *melodia* din muzică; ea se bazează pe un aranjament special al grupurilor fonetice, pe evitarea acumulării consoanelor, sau pur și simplu pe prezența anumitor efecte de ritm”⁴.

Câteva procedee de construcție, folosite frecvent în structurile muzicale – laitmotivul (repetiția) – apar tot atât de consecvent în poezie, dar și în toate celelalte arte. Ele sunt surse ale muzicalității poeziei (domeniu în care se observă fără nicio dificultate), precum și în orice structură literară viabilă.

Muzicalitatea e un atribut al poeziei dintotdeauna, și nu doar o caracteristică a creației simboliste, așa cum se afirmă uneori.

Este adevărat că simboțiștii (observând, desigur, în tradiția poetică, valoarea de sugestie a muzicalității) și-au propus, programatic, să realizeze un spor de muzicalitate – și, pe această cale, să investească versul cu o maximă densitate de sugestie.

Referitor la polifonia textului inspirat, oferim, pentru exemplificare, un comentariu excelent al lui O. E. Mandelștam⁵, datând din anii '30: „Cu mult înainte de Bach, când încă nu se fabricau orgi monumentale, ci numai prototipuri foarte modeste, embrioni ai viitoare minuni, când cetera acompaniată de vocea umană era încă instrumentul de bază, Dante a știut

² Margareta Dolinescu, *Parnasianismul*, București, Editura Univers, 1979

³ *Teoria literaturii*, ed. cit., p. 173

⁴ *Op. cit.*, ed. cit., loc. cit.

⁵ Osip Emilievici Mandelștam (n. 2 ianuarie 1891-d. 27 decembrie 1938) a fost poet și eseist rus, de origine evreiască, unul din membri de bază ai Școlii poetice acmeiste ruse

să construiască în spațiul verbal o orgă nemăsurată și puternică, la care era capabil să dea concerte capricioase, folosind toate registrele posibile, suflând în foale, făcând să urle sau să găngurească toate tuburile (...)”⁶

Atragem atenția asupra faptului că muzical sau melodios, în poezie, nu este unul și același lucru. Cel de-al doilea atribut numește o arie mai restrânsă, subsumată muzicalității, parte a ei. Tot astfel, onomatopeele – cuvinte care, prin elementele lor sonore, imită sunete din natură – nu sunt, atunci când apar, decât elemente integrate unor structuri sonore complexe.

Am numit un înțeles prim, obișnuit, al onomatopeei. Dar e nevoie să precizăm că există și elemente onomatopeice mai rafinate, mai subtile, atât în poezie, cât și în muzică. Acestea nu reproduc, nu imită, sunete din natură, ci doar le sugerează. Amintim, în acest sens, celebrul vers al lui George Coșbuc, „Prin vulturi vântul viu vuia”, unde ansamblul ritmico-fonic sugerează precipitata deplasare a unei mulțimi călare. Foarte cunoscute sunt subtilele onomatopee din poemul lui Verlaine din *Chanson d’automne*:

„Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon cœur
D’une langueur
Monotone”.

sau cele din *The Bells* al lui Pöe:

„Hear the sledges with the bells—
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
From the jingling and the tinkling of the bells”.

Se poate vorbi despre câteva ipostaze, mai frecvente („tipice”), ale raporturilor ce se stabilesc între sensul lexical și versurile și semnificația resurselor lor sonore, muzicale, când acestea apar ca un “ce” intrinsec lor, și nu ca simplă mecanică sonoră exterioară, consumată în sine.

Uneori muzicalitatea versului vine într-o evidentă convergență cu sensul lexical (morfo-sintactic), întărindu-l, ca în aceste versuri eminesciene din poezia *Dorința*: „Adormind de armonia/Codrului bătut de gânduri,/Flori de tei deasupra noastră/Or să cadă rânduri-rânduri”.

Într-un mod asemănător, muzicalitatea de adâncime a unei foarte cunoscute elegii a lui Octavian Goga (*La noi*) aduce, într-o perfectă convergență cu sensul lexical, ceva din

⁶ O. E. Mandelștam, Apud Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, București, Editura Univers, 1982, pp. 99-100

murmurul lent al spovedaniei în același timp îndurerate și înfiorate: „La noi sunt codri verzi de brad/și câmpuri de mătase,/La noi atâția fluturi sunt,/Și-atâta jale-n casă”...

Alteori, semnificațiile muzicalității se insinuează într-un paralelism perfect cu sensurile lexicale, completându-le. Astfel, jalea și iubirea se comunică în poezia *Rugăciune* de Octavian Goga, pe cale direct-lexicală, însă sonoritățile aspre, abrupte, degajă o energie comprimată sub mare tensiune, vorbind despre un popor îngenunchat de fatalitatea propriului destin, dar nu în umilință, nu în resemnare.

Din exemplele date nu se va deduce că valorile fonico-ritmice ale poeziei sunt „programate” apriori și conștient de autor. Statutul lor este mult mai complex, ținând de afirmarea spontană, irepresibilă, a intuiției creatoare. Acest lucru ni se pare a fi fost excelent exprimat de Cesare Beccaria⁷ în următoarele sale observații: „Semnificantul în poezie nu este ancorat de funcția sa strict lingvistică, ci reînnoiește cuvântul într-un fel de simbol, îi redă un surplus de sens care ține mai puțin de intelect, de operațiile lingvistico-comunicative și mai mult de sensibilitate, inconștient, preverbal, de conținuturile mentale incomunicabile; orchestrarea, partitura poetică, acea iunctura bine „acordată”, fiecă cuvânt considerat din punct de vedere fonc poate să elibereze, ca printr-un soi de “regresiune” freudiană, energii și asociații latente, să implice concepte, conținuturi mentale, să comunice necunoscutul, să restabilească o armonie presupusă ca într-un limbaj ancestral”.⁸

În legătură cu raporturile mai directe, de colaborare între poezie și muzică, se pune întrebarea dacă versurile scrise anume pentru a fi puse pe note pot sau nu pot să ducă la fapte viabile de artă.

Părerea noastră este că nu trebuie formulate judecăți în absolut. Judecata de valoare se va face în funcție de faptul concret. În principiu, dacă versurile și partitura muzicală realizează o fuziune completă, dacă ele se constituie într-o unitate funcțională din punct de vedere estetic, atunci – firește – au șansa validării în rândul valorilor artistice. Cine poate spune despre liedurile pe versuri de Heinrich Heine⁹, când și interpretul este un virtuoz, că nu aparțin artei?

Pe de altă parte, va trebui să distingem între faptele autentice de artă, rezultate din colaborarea poezie/muzică, și foarte numeroasele „subproduse”, penibile însăilări în care așa-zisele versuri (texte) nu sunt decât niște pretexte pentru secvențe sonore lipsite de orice har, ca în „șansonetele” de faimă descurajantă, gen „Marea Neagră e albastră” sau „Inima mea e a ta”.

Unii au crezut și cred în continuare că înțelesul acestor texte-pretext, la care ne-am referit, cu poezie autentică, de mare valoare, poate „recupera” pentru artă colaborarea vers/muzică. Dar rezultatele obținute și pe această cale sunt tot atât de sensibile și, în plus, nocive pentru artă. Pentru că de data aceasta nu este vorba să se pretindă validarea artistică a unor subproduse hibride, ci se detașează, arbitrar, valori perene viabile, din contextul lor firesc, pentru a fi anulate în chiar specificitatea lor.

În *Teoria literaturii* de Warren și Wellek citim următoarea apreciere: „Nu încapă îndoială că există o colaborare între poezie și muzică; dar poezia sublimă nu cere muzică, iar muzica inspirată nu are nevoie de cuvinte”.¹⁰

Adevăratul poem are un „sunet” al lui, specific și inconfundabil, care refuză punerea pe note. Tocmai întrucât muzicalitatea nu-i este exterioară și nici străină poeziei, a o pune pe

⁷ Cesare Beccaria Bonesana (n. 15 martie 1738-d. 20 noiembrie 1794), a fost unul dintre cei mai mari gânditori iluminiști, jurist, economist și publicist italian

⁸ Cesare Beccaria, apud. Maria Corti, *Op. cit.*, ed. cit., p. 135.

⁹ Christian Johann Heinrich Heine (n. 13 decembrie 1787-d.17 februarie 1856), poet și prozator german, a fost unul dintre cei mai valoroși poeți germani, reprezentant de seamă al liricii romantice universale

¹⁰ *Idem., ibidem.*, p. 174

note înseamnă a-i tulbura, sau a-i destrăma glasul lăuntric, marcă indispensabilă a individualității ei.

Iată de ce transpunerea pe note a delicatului poem eminescian *Atât de fragedă*, ni se pare a fi nu numai o dovadă a neînțelegerii specificității poeziei, dar și o impietate, un act îndreptat împotriva artei. Și acesta nu este decât un exemplu izolat. Versuri de Eminescu, de Boga, de Arghezi, din mai toți marii noștri poeți au fost smulse condiției lor artistice, destrămate, fracturate de sonoritățile ritmice zgomotoase ale unei așa-zise muzici moderne.

O problemă dintre cele mai dificile în studierea raporturilor dintre diferite arte este aceea a elementelor lor comune și comparabile.

În *Teoria literaturii* de Warren și Wellek este citată ipoteza lui Theodore Meyer Greene, conform căreia trei ar fi elementele comune și comparabile ale artelor: complexitatea, integrarea și ritmul.

Suntem de accord cu autorii tratatului de *Teoria literaturii* că termenii prin care numește Theodore Meyer Greene presupusele elemente comune și comparabile ale artelor (îndeosebi primii doi) par foarte imprecizi. Rămânând într-un plan al supozițiilor, fiecare din ei ar putea deveni centrul unei dezbateri care ar implica numeroase considerații ale unui sistem estetic.

Ce-ar vrea să însemne, pentru o structură cu o finalitate precisă, estetică, un atribut al complexității? Warren și Wellek caută sinonime ale conceptului numit de Greene și se întreabă dacă prin complexitate se poate înțelege varietate.

Poate că prin complexitate și integrare se numește ceea ce în terminologia actuală se înțelege prin coerența de structură? Sau, poate, în același timp, este numită astfel și înțelegerea oricărei creații artistice ca un „sistem al sistemelor” de semne?

Oricum ar fi, nu trebuie să pierdem din vedere că în artă, cel mai adesea, aparenta simplitate e un semn al maximei complexități. Aparent nimic nu este mai simplu, bunăoară, decât poemul de maturitate al lui Mihai Eminescu, *Pe lângă plopii fără soț*, trecut uneori, în receptări superficiale, printre romane. În fapt, o privire cât de cât atentă, ar putea descoperi că aparenta „romantă” cumulează organic numeroase motive lirice eminesciene, inclusiv motivul central din poemul *Luceafărul*.

Nimic mai simplu – în aparență – vom zice, pentru a lua și un exemplu din altă artă – decât *Coloana Infinitului* a lui Brâncuși. Și totuși, despre această capodoperă brâncușiană s-au scris tomuri întregi de comentarii, chiar și de către autori veniți din direcția științelor exacte.

Spuneam că integrarea s-ar putea să numească unitatea și coerența de structură. Dar trebuie să acordăm o atenție deosebită, imaginii pe care ne-o facem despre unitatea și coerența de structură, caracteristică a creațiilor artistice supuse istoricității. Trebuie luată în considerație convenția artistică, variabilă în timp, mai ales prin înnoirile pe care le impun marile personalități creatoare.

Dacă, de exemplu, deducem ceea ce se numește unitate și coerență de structură, pentru construcțiile epice ample, din romanele exemplare ale lui Balzac, confruntarea imaginii propuse de acestea cu structurile epice proustiene sau gidienne ar putea să deruteze și să ducă la concluzii eronate. Alte tipuri de convenție artistică, alte modalități de organizare a materialului epic, esențialmente înnoitoare, ar putea să ducă la concluzia absenței unității și coerenței de structură, acolo unde, de fapt, trebuie găsită o nouă ipostază a coerenței. Așadar, pledoaria noastră pentru specificitatea termenilor pe care îi folosim în cercetarea literară se justifică o dată în plus.

În *Teoria literaturii* de Warren și Wellek se trece repede peste problema ritmului. Este amintită încercarea lui Theodore Meyer Greene, anticipată de aceea a lui John Dewey, de a aplica termenul „ritm” la artele clasice. Apoi ni se furnizează următoarea observație: „Ne

pare totuși imposibil să ignorăm profunzimea deosebire dintre ritmul unei bucăți muzicale și ritmul unei colonade, în care nici ordinea nici tempoul nu sunt impuse de structura operei”¹¹.

Există, fără îndoială, deosebiri de ritm – sau de constituenți ai ritmului – de la o artă la alta. Asemenea detalii – configurația specifică a ritmului într-o artă sau alta – trebuie analizate pe baza unor fapte concrete de creație. Nu credem însă că, în principiu, în indiferent care artă, ritmul sau o parte din constituenții lui ar putea să apară – dacă e vorba de creații artistice viabile – altfel decât impuse de structura operei. Cât privește exemplul dat în *Teoria literaturii*, vom spune că o colonadă nu poate fi decât arta subsumată funcțional unui ansamblu arhitectonic, și, prin urmare, nici ritmul ei, nici elementele sale de ritm nu trebuie considerate în sine.

Pe de altă parte, pentru a nu lăsa nici un dubiu în privința artelor plastice, va fi sufficient să ne gândim la exemplul *Coloanei Infinitului* a lui Brâncuși, care certifică, cum nu se poate mai flagrant, afirmația citată mai sus. Fără ritm, și anume fără ordinea și tempoul determinate aici cu necesitate de structura ei, ce-ar fi această capodoperă brâncușiană?

În literatură, ca în oricare altă artă, creațiile viabile își marchează traiectoria existenței lor sub semnul dinamismului. Dar dinamismul are, la rândul-i, ca factor esențial determinant, *ritmul*. De aceea, în opinia noastră, ritmul ar trebui ridicat la rangul de posibilă categorie estetică, așa cum afirmasem la începutul studiului de față.

Niciodată însă ritmul nu va fi considerat în sine, ci ca un element multiplu corelat la toți ceilalți constituenți ai operei. O corelare funcțională apare inclusiv între ritmul și ambianța generală a operei, între ritm și viziunea pe care opera o propune. Altfel, eșecul – în ordinea creației – este inevitabil.

Un ritm „dur” nu poate să apară, de exemplu, într-un poem care include o ipostază existențială meditativă. Și nici invers: un poem al revoltei, al mâniei aprinse, sau al durerii exteriorizate, nu se va sprijini pe un ritm discret, nu se va învălui în șoapta cuvintelor.

Ritmul este o subtilă energie a rostirii, în vers ca și în proză, iar atunci când intuiția cuiva se „blochează”, deschizând prăpăstii între ritm și celelalte elemente ale operei, inclusiv (sau mai ales) între ritm și viziunea ei de ansamblu, efectele sunt inevitabil nocive pentru artă.

În cazul celor mai vizibile eșecuri, ritmul este fie exterior, necorelat funcțional întregului, fie nepotrivit viziunii de ansamblu pe care opera tinde să o propună. Prima situație este comună pastişelor, imitațiilor servile. Vom recunoaște fără dificultate un ritm eminescian, sau unul arghezian, în imitațiile nereușite ale epigonilor. A doua – ar putea fi ilustrată prin cunoscutul poem *Peneș Curcanul*, al lui Vasile Alecsandri, unde ritmul săltăreț, radiind voioșie – un ritm al pașilor de operetă facilă – e în vizibilă discordanță cu materia gravă, sumbra, îndurerată, a comunicării lirice.

Importanța ritmului a fost subliniată încă de Aristotel, în *Poetica* sa, într-un loc în care pune problema înzestrării naturale necesare creatorilor de poezie: „Darul imitației fiind prin urmare în firea fiecăruia, și la fel și darul armoniei și al ritmului (se vede doar bine că măsurile sunt simple împărțiri ale ritmurilor), cei dintru început înzestrați pentru așa ceva, desăvârșindu-și puțin câte puțin improvizațiile, au dat naștere poeziei”¹²

În *Teoria literaturii* de Warren și Wellek, în interiorul acestei teme, sunt și alte probleme abordate, privind raporturile literaturii cu celelalte arte, care ni se pare că nu trebuie tratate separat în același context. De exemplu, raportul dintre intențiile (programele stabilite anticipat) creatorilor și creația lor concretă, în diferite arte. În ceea ce ne privește, i-am dat o rezolvare de principiu acestei chestiuni, în sensul că niciodată o operă viabilă nu este simpla ilustrare a unui program prestabilit. Nu există semn al egalității, în artă, între intenție și

¹¹ *Idem., ibidem.*, p. 178.

¹² v. Aristotel, *Poetica*, în *Arte poetice. Antichitatea*, București, Editura Univers, 1970, p. 154

realizare. În cazurile cele maifericite, opera este și mai mult și altceva decât intențiile propriului ei creator. Exemplul lui Camil Petrescu ni se pare a fi printre cele mai grăitoare în sensul acesta, din foarte multele exemple posibile. Înzestrat cu o inteligență extrem de ascuțită, dar și cu un talent de scriitor autentic, spirit speculativ prin excelență (se știe că avea o pregătire filosofică profundă și complexă) – Camil Petrescu a pledat convingător în repetate rânduri (cu precădere în celebrul său eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*) pentru formula proustiană în roman. Pe de altă parte, și avea judecăți foarte aspre la adresa celor ce se îndepărtau de, sau chiar își contraziceau, în scris, propriile convingeri teoretice.

Camil Petrescu nu pune preț pe nici o altă formulă de roman, înafara celei proustiene, și era, desigur, convins că propriile sale romane se situează în prelungirea experiențelor înnoitoare ale marelui romancier francez. În pofida unui program atât de ferm formulat, romanele camilpetresciene, îndeosebi romanul cel mai valoros estetic, *Patul lui Procust*, nu sunt pur și simplu construcții epice în descendență proustiană. O analiză atentă, în care se acordă prioritate creației romanești camilpetresciene ca atare, și se confruntă numai după aceea cu atitudinile sale teoretice, programatice, poate demonstra că *Patul lui Procust*, de exemplu, este, în macrostructurile sale, un roman gidian, iar în microstructuri valorifică experiențele lui Proust (ca și primul său roman, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*). Ceea ce s-a numit „romanul în roman” (cu referire la *Patul lui Procust*), trimite, desigur, nu la un obicei al romanticilor, cum crede un istoric literar, ci la *Falsificatorii de bani* al lui Gide¹³.

Altă problemă abordată în *Teoria literaturii* de Warren și Wellek se referă la inegala dezvoltare a artelor, la trecerea în prim plan când a uneia, când a alteia, de influențele exercitate cu prioritate, succesiv, în timp, de o artă sau alta, asupra alteia sau altora.

Istoria artelor ne demonstrează, într-adevăr, că nu există o dezvoltare uniformă, constantă, a acestora, sau a vreuneia dintre ele. Dar în probleme de acest fel, preferăm să facem trimitere la opiniile lui Karl Marx, implicând și diversitatea raporturilor dintre viața socială în întregul ei și artă.

Astfel, spunea Marx, „În artă este știut că anumite epoci de înflorire ale acesteia nu au nici un raport cu dezvoltarea generală a societății, deci nici cu a bazei materiale, cu alte cuvinte, a scheletului organizării sale. De exemplu, Grecii sau chiar Shakespeare în raport cu modernii. Despre anumite forme ale artei, cum ar fi, de pildă, epopeea, se admite chiar faptul că în forma lor clasică, epocală, ele nu pot fi niciodată create după ivirea producției artistice ca atare, așadar, că înăluntru sferei artei chiar anumite forme importante ale acesteia nu sunt posibile decât pe o treaptă neevoluată a dezvoltării artei. Dacă acest lucru este valabil în raportul dintre diferitele genuri artistice dinlăuntru sferei artei însăși, atunci faptul că același lucru este valabil în raportul dintre întreaga sferă a artei și dezvoltarea general a societății este oricum mai puțin izbitor”¹⁴.

Înțelegem, prin urmare, în prelungirea observațiilor lui Marx, că nici în interiorul artei însăși, nici chiar între granițele uneia și aceleiași arte (cazul epopeii Antichității grecești, în ansamblul literaturii acelei epoci), determinările nu sunt mecanice, uniforme sau constante.

În principiu, o istorie comparată a artelor ar fi în măsură să „detecteze” seismele înnoitoare petrecute în una sau alta dintre arte, precum și modul și măsura în care le-a influențat pe celelalte, determinând, de asemeni, înnoiri și în sfera lor.

E necesar, să precizăm, ca o concluzie că, neîmpărțășind o seamă de considerații din *Teoria literaturii* de Warren și Wellek, subscriem, în schimb, fără reticențe, la caracterizarea raporturilor generale, de principiu, dintre literatură și celelalte arte, care – formulată impecabil – merită să fie citată integral: „Diferitele arte – artele plastice, literatura și muzica –

¹³ Titus Bălașa, *Conceptul de structură și exegeze ale romanului*, în revista „Ramuri”, nr. 2/1971, p. 12

¹⁴ Karl Marx și Friedrich Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.S.P.L.A., 1953, pp. 27-28

au fiecare evoluția lor individuală, cu un tempo diferit și cu o structură internă diferită a elementelor. Fără îndoială, ele au relații permanente unele cu altele, dar aceste relații nu sunt influențe care încep într-un punct și determină evoluția celorlalte arte: ele trebuie concepute mai degrabă ca o schemă complexă de relații dialectice care acționează în ambele sensuri, de la o artă la alta și viceversa, și pot fi complet transformate în cadrul artei în care au pătruns. Nu este vorba pur și simplu de un “spirit al epocii” care ar determina și ar penetra toate artele. Trebuie să concepem totalul activităților culturale ale omului ca un întreg sistem de serii care se dezvoltă independent, fiecare având norme proprii care nu sunt neapărat identice cu cele ale seriilor vecine. Sarcina istoricilor artei, în sensul cel mai larg al cuvântului, inclusiv al istoricilor literaturii și muzicii, este să elaboreze pentru fiecare artă un sistem de termeni descriptivi, bazat pe caracteristicile specifice ale fiecărei arte.”¹⁵

BIBLIOGRAPHY

- Aristotel, *Arte poetice. Antichitatea*, București, Editura Univers, 1970
Titus Bălașa, revista „Ramuri“, nr. 2/1971
Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, București, Editura Univers, 1982
Margareta Dolinescu, *Parnasianismul*, București, Editura Univers, 1979
Karl Marx și Friedrich Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.S.P.L.A., 1953
René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967

¹⁵ *Teoria literaturii*, ed. cit., p. 183