

BIBLIOTECA ȘI ARTISTUL CA HOMO LEGENS**THE LIBRARY AND THE ARTIST AS HOMO LEGENS****MARIA PILCHIN¹,**

doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0009-0002-4477-8730>

CZU 7.07:028

821:028-05

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.19>

Omul de artă, pe lângă talent, artistism și măiestrie profesională, este rezultatul unei formări continue. Lectura este un instrument al acestei deveniri. Muzicologul, pictorul, sculptorul, tapițerul, actorul, regizorul, cineastul, coregraful etc. nu poate să nu apeleze la citit ca la o formă de instruire, de învățare și cultivare a sinelui său artistic. Legătura dintre artă și lectură este una indispensabilă. Literaturile lumii ne furnizează un imens corpus imaginar al creatorului cititor. Artiștii din cărți și lecturile lor, bibliotecile lor – iată finalitatea acestei cercetări. Ne propunem în acest sens realizarea unui studiu comparativ-contrastiv între arte, profesiuni artistice, personaje din diferite epoci și spații. Abordarea este una literar-culturală, cu unele nuanșări de sociologie a artei și artistului. Artistul ca om cititor este atât un personaj, cât și un instrument de radiografiere a mentalităților dintr-o epocă reflectate în literatură.

Cuvinte-cheie: creatorul cititor, lectura formatoare, biblioteca personajelor, mentalități artistice

The artist, in addition to talent, artistry and professional mastery, is the result of continuous training. Reading is a tool of this becoming. The musician, the painter, the sculptor, the upholsterer, the actor, the director, the filmmaker, the choreographer, etc. cannot but turn to reading as a form of training, learning and cultivating his artistic self. The connection between art and reading is an indispensable one. The literatures of the world provide us with a huge imaginary corpus of the creative reader. Artists in books and their readings, their libraries – this is the purpose of this research. In this sense, we aim to carry out a comparative-contrastive study between arts, artistic professions, characters from different eras and spaces. The approach is a literary-cultural one, with some nuances of the sociology of art and the artist. The artist as human reader is both a character and a tool for x-raying the mentalities of an era reflected in literature.

Keywords: creative reader, formative reading, character library, artistic mindsets

1 E-mail: maropil82@gmail.com

Introducere

În acest studiu ne propunem să cercetăm un corpus de texte în care apar artiștii ca personaje literare care citesc. Literaturile lumii ne-au tot furnizat astfel de produse scrise în care putem repera diferite modele de comportamente culturale și intelectuale. Creatorii de artă citesc sau nu prea. Artiștii au nevoie de carte, de reperi literare în formarea și cultivarea lor continuă sau, din contră, ei resping această activitate intelectuală. Universul mental al creatorului, dialogul său interior, formarea sa cognitivă pot constitui subiectul unui astfel de studiu, așa cum facilitează și servesc la radiografierea mai multor aspecte. Și acestea pornesc de la felul în care își construiesc autorii personajele (stilul individual al autorului), de la felul cum este perceput artistul într-o epocă sau alta (imagologie), de la felul în care este percepută lectura într-un secol sau altul (sociologia literaturii) etc. E un fel de recensământ la ușa ficțională. Dacă ar fi să rezumăm în două cuvinte acest studiu, atunci acestea ar fi: literatură și artă sau cărți și artiști, sau creatori și lectură.

Abordarea metodologică

Vom utiliza în această cercetare de metode comparativ-contrastive aplicate în studiul literaturii: epoci literare, spații geografice, genuri literare (proză și dramaturgie), personaje diferite (bărbați, femei, tineri, oameni în vârstă etc.), produse imagologice ale literaturilor lumii etc. Teoria receptării este cea care ar facilita o panoramă a unor astfel de analize, interpretări, teze, antiteze, sinteze, demersuri care ar viza autori diferiți, idei variabile și unice în felul lor și ar rezulta într-un comentariu aplicat câtorva texte comparate.

Corpusul identificat mai jos marchează câteva reperi în direcția unei literaturi a artistului, a devenirii lui cerebrale și spirituale. Și, dacă facem abstracție de singurul text dramatic, piesa *Pescărușul* lui Cehov, atunci putem vorbi despre un „subgen romanesc, frecvent în Germania, «romanul artistului» (Künstlerromane)” [1 p. 197]. La Cehov e vorba de lecturile artiștilor de teatru, în cele trei romane alese de noi despre doi profesori de muzică și un sculptor. Sunt romane ale devenirii întru idee și artă.

Teme sau perspective de cercetare

Biblioteca este o temă prolifică și mereu generatoare de noi sensuri în domeniul literar-artistic. Etimologia cuvântului ne trimite la o colecție de volume. Tema cărților, a colectării, a căutării, prezerării etc. este una prodigioasă în cultura umană. În cadrul acestei investigații, biblioteca va reprezenta un construct tridimensional de interpretare:

- Biblioteca lumii – literatura, în general, ca un impresionant corpus de cărți în care personajele sunt oameni de artă care citesc. E lectura din lectură, cititul de gradul doi, act trecut prin arta și viziunea unui creator de cuvinte.
- Biblioteca din text – imagine și spațiu literar în care persoanele, care figurează într-o operă literară, citesc. Poate fi o bibliotecă publică sau una personală. Poate fi scena lecturii în afara unui spațiu predestinat acestei îndeletniciri.
- Biblioteca *in mente* – lecturile personajului, referințele, trimiterile la autori și texte într-un text literar. De fapt, este vorba de un portret al inteligenței eroilor unei cărți, înfățișarea omului care gândește, care mereu are în gând produsele culturii și ale științei.

Scriitorii-artiști sunt o altă temă generoasă în acest sens. Creatorii au fost mereu inter- și transdisciplinari. Astfel, în istoria culturii avem scriitori care au făcut muzică, pictură, cinema, fotografie etc. Jean-Jacques Rousseau, E.T.A. Hoffmann, Rabindranat Tagore, Boris Vian, Alessandro Baricco și mulți alții au făcut și creat muzică. Michelangelo, William Blake, Taras Șevcenko, William Thackeray, Federico García Lorca, Antoine de Saint Exupéry etc. au pictat. De exemplu, în balzacia *Comedie umană*, putem identifica aproximativ douăzeci de artiști plastici. Antropologul Claude Lévi Strauss a fost preocupat în mod special în studiile sale culturale de muzică. Romancierul și eseistul Alessandro Baricco, la al cărui roman ne vom referi mai jos, este critic muzical și absolvent de conservator (clasa

pian). Este fireasca simbioză dintre arte în performanța individuală a unui artist, care astăzi tot mai mult transpune în artele multimedia, în arta digitală și cea computerizată.

Literatura și tot ce ține de ea nu pot ignora acest fapt: „Istoria literară nu poate face abstracție de munca de reflecție și de cuceririle celorlalte istorii: limbă, mentalități și idei, arte plastice și muzică, artele spectacolului” [2 p. 96]. Iată de ce literatura apelează la „tematizarea muzicii” și „tematizarea picturii” [1 pp. 201-202], precum și la alte tematizări.

Imagini, mentalități și idei

Omul (ne)cititor și scenele de lectură sunt entități imagologice care nu pot să nu intereseze într-un astfel de demers investigator. Este vorba de acele „secvențe în care lectura este pusă în scenă de literatură” [3 p. 281].

Cronotopul lecturii este o altă dimensiune care ar trebui să ne preocupe. Avem în vedere un timp și un spațiu al lecturii, *când* și *unde* se citește. Lectura, de obicei, este o ocupație a omului solitar, retras, însingurat chiar și în mijlocul unei mulțimi. Mihail Bahtin semnalează faptul că imaginea omului în literatură este determinată de cronotop, că această reprezentare este mereu prin esență raportată la un cronotop [4 p. 235].

În cărți se citește foarte diferit. Se citește la orice oră a zilei, la orice vârstă, în orice spațiu. Și creatorii din cărți urmează aceeași legitate de spațiu și timp. Ei se dedau actului lecturii acasă, în atelier, în sala de repetiții, în gară, în tren sau în alt mijloc de transport. „astfel privită, activitatea artistică este una dintre cele mai semnificative forme culturale, particularitate ce îi este dată prin reprezentarea modurilor în care sunt percepute spațiul și timpul. Arta este cea care unifică percepția asupra spațiului și stabilește relația între trecut, prezent și viitor” [5 p. 122]. Și această funcție unificatoare este una esențială.

Lectura este și o formă de a fugi din cadrul spațio-temporal. Cititul este o formă de escapadă mintală necesară artistului pentru a-și induce o stare creatoare, pentru a găsi o atmosferă favorabilă creației. Însă aceasta ar putea configura și un stereotip, nu toți artiștii citesc de această manieră și cu acest scop. În cazul unor personaje-artiști, cititul este o mască, un pretext de a fugi de altceva sau altcineva. Iată de ce „aici se pune problema mentalităților. Sociologia receptării și a cititorului cheamă istoria mentalităților” [6 p. 82], care relevă diferite aspecte ale existenței umane, cum ar fi: „obiceiurile alimentare, de igienă, constituția, activitățile adunărilor publice, riturile, muzica, publicitatea, conținutul bibliotecilor și un întreg ansamblu de factori bibliologici (bibliometrici) privind cantitatea, reparația producției și conservării, lectura în bibliotecă, obiceiurile cumpărătorilor de cărți” [6 p. 90]. O trecere în revistă necesară, determinantă adesea și atrăgătoare pentru cercetătorul căutător de curiozități, stranietăți și chiar paraxenii (ciudățenii, toane) umane.

Corpusul de texte-referință și galeria de portrete

Marile cărți ale lumii sunt populate de oameni care citesc. Artiștii cititori sau necititori sunt și ei mulți. De ce o fac? Argumentele și mobilurile sunt variate, „motivele care îndeamnă la lectură sau la scris sunt foarte diverse și nu foarte clare nici chiar pentru cei mai lucizi dintre cititori sau scriitori” [7 p. 518].

La Cehov, scriitorul, prin excelență, un spirit al ideii și intelectului, apar uneori piese de mobilier care transformă deodată acel spațiu. Spre exemplu, în *Livada de vișini*, Gaev le semnalează celorlalți prezența unui obiect de interior: „Dulapul a fost făcut exact cu o sută de ani în urmă. Ei, ce aveți de spus? Am putea sărbători jubileul. Desigur, este un obiect neînsuflețit, însă e ceva aparte, un dulap cu cărți” [8 p. 24]. Și, deodată, începem să ne gândim la acea bibliotecă casnică, la acei oameni care pe parcursul unui veac au tot citit. Brusc ei apar ca niște cititori în ochii noștri. Niște consumatori de cărți și idei. Ce cărți o fi citit Ranevskaia? Dar Varia, fiica ei adoptivă, copilul-servitoare, a citit ceva de acolo? Un detaliu care impune alte perspective de lectură, de receptare, de comentare.

Konstantin Treplev din *Pescărușul*, un tânăr regizor ratat, întrezărește între cititorul de cărți și omul care trăiește o viață reală o discrepanță vizibilă, atunci când se referă la Irina Nikolaevna Arkadina, artista și mama lui. Iată un portret realizat de fiu: „Mama mea este un fenomen psihologic. E talentată indiscutabil, e deșteaptă, este în stare să plângă când citește o carte, știe pe de rost toată opera lui Nekrasov, când îngrijește un bolnav, se poartă ca un înger, dar încearcă s-o lauzi pe Eleonora Duse în prezența ei! Vai!” [8 p. 183]. Artistă nu acceptă lauda adusă concurente sale. Inteligența, lecturile, rațiunea cedează. La fel cedează și instinctul ei matern în fața egoismului de artistă. Toate acestea vin și din „posibilitatea lecturii greșite” [3 p. 283] sau a unei vieți asemănătoare cu parcurgerea eronată a unui text.

Treplev, tânărul care își ratează cariera și viața, copilul sacrificat de părinți pe altarul familial, în numele egoismului artistic, este în stare să vină cu judecăți de valoare care țin de biblioteca ideilor și a marilor cărți: „dacă-l citești pe Tolstoi sau pe Zola, nu ești tentat să-l citești pe Trigorin” [8 p. 185]. În actul doi al acestei piese, Arkadina citește dintr-o carte, e *Pe apă* de Guy de Maupassant: „scriitorii sunt iubiți. De aceea, când femeia a ales scriitorul pe care vrea să-l cucerească, ea îl asaltează, făcându-i cât mai multe complimente, servicii, hatăruri” [8 p. 204]. Și scriitorul nu lipsește în acest text dramatic. E Trigorin, scriitorul care consideră că toate i se cuvin, autorul care practică o artă exhibitivă, demonstrativă, el își scrie cărțile ostentativ, la vedere: „Sunt aici cu dumneavoastră, am emoții, și, totodată, în fiecare clipă îmi amintesc că mă așteaptă o povestire neterminată. Văd, iată, un nor ce seamănă cu un pian cu coadă. Cred că trebuie să menționez undeva în povestire” [8 p. 215]. Nina, actrița ratată din cauza iubirii sale pentru Trigorin, va deveni o cititoare împătimită a acestui autor de grad secund (autor-personaj). Ea îi va încrusta titlul cărții *Zile și nopți* pe un medalion drept amintire. Arkadina însă va fi cea care îl va gestiona pe scriitor și cărțile sale. Ea îi va păstra cărțile în „dulapul din colț” [8 p. 224] cu lejeritatea posesorului și a colecționarului. În acest fel, Trigorin e aproape un obiect de transmis, de posedat.

Finalul piesei e unul tragic. Treplev se sinucide. Nevricosul e un rol pe care și-l asumă, „noțiunea de rol a devenit capitală, sub egida psihologiei sociale (ea se utilizează, de altfel, în psihodramă cu scopuri terapeutice) și a intrat în discursul social” [3 p. 95]. Este rolul manifest, exhibitiv înspre ceilalți. E moartea la rampă.

Cărțile sunt acolo, literatura e acolo, dar ea nu îi poate salva, nu poți salva ceea ce se dedă pieirii. Stanislavski insista pe literaturitatea dramaturgiei cehoviene, „Marele regizor de la Teatrul de Artă de la Moscova considera într-adevăr textele lui Cehov ca «teatru literar»” [3 p. 109]. Indiferent însă de calificarea și clasificarea pe care o atribuim acestor piese, „interogația sau formularea de problemă constituia deja scopul lui Cehov” [3 p. 136] și asta anunța un autor vizionar, care anticipa paradigmele ce aveau să vină și deja au și venit. Formele noi despre care vorbește cu obsesie Treplev nu au întârziat să se impună, era o necesitate, o cerere latentă chiar.

Doctorul Dorn exclamă ceva mai înainte: „Cât de nervoși sunteți cu toții! Cât de nervoși!” [8 p. 201]. Și acest nerv o să transpară și în alte cărți, și la alți autori. Precum și fantasma Americii, o formă de nervozitate geografică, de obsesie a polului opus, de căutare a sinelui în alteritate.

Pianista scriitoarei austriece Elfriede Jelinek, este romanul care a stârnit un vădit interes al publicului cititor de cum a apărut. Profesoara de muzică, artista mediocră, Erika, fiica supraprotejată de mama – iată personajul. Femeia, al cărui nume etimologic trimite la puterea autocrată, la ideea conducerii eterne sau, cu alte cuvinte, la nevroza controlului perpetuu al omului prins între artă și pulsivitatea erotică ca între chingile unui mecanism de tortură, este ființa care respinge raționalul, mentalul și intelectualul. Erika Kohut, de altfel, nu este o cititoare. Maximum ce putem obține de la ea sunt copertele în care încap notele muzicale ale marilor maeștri: „Mama îi smulge servieta din mână și se vede pusă în fața faptului împlinit. Patru volume cu sonatele lui Beethoven împart indignate compartimentul îngust al servietei cu o rochie nouă; se vede că abia a fost cumpărată” [9 p. 7]. Pe noi nu ne preocupă noua achiziție vestimentară, spre deosebire de doamna mamă, cum îi spune autoarea, care îi aplică o

hiperprotejare parentală prin lanțurile sale materne. Interesul nostru este de a observa ce citește. Și o vom face pe tot parcursul romanului. Vom identifica spații în care domină o bibliotecă a melosului, cu „bogata colecție de partituri” [9 p. 61].

Descoperim o profesoară de pian care a muncit mult, „și-a cucerit pe merit acest loc, prin studiu și prin interpretare. În fond, și interpretul este, în cele din urmă, un creator” [9 p. 17]. Sfera muzicii este sfera unei maternități-monstru, a unei dimensiuni matriarhale care le știe, le ordonă și le ordonează pe toate: „Mama i-a ordonat: Fără jumătăți de măsură. Fără aproximații. Nici un artist nu suportă ceva neterminat, ceva doar pe jumătate în opera sa” [9 p. 57]. Și Erika încearcă să asculte și ascultarea o costă acele stări nevrotice în care își lezează propriul corp până la răni și sânge. Ea știe, ea crede neclintit că „Doar moartea e singurul motiv ca să te sustragi de la artă. Alte motive nu pot fi acceptate de melomanul profesionist” [9 p. 62]. Citările și trimiterile pe care și le permite doamna profesoară de pian nu abundă în titluri și autori. În discuțiile sale ea, mai degrabă, face trimitere la publicațiile periodice și la nevroza și patologia socială pe care acestea le radiografiază: „Citiți ziarele! Astea sunt chiar mai barbare decât eroii despre care relatează. Un bărbat care-și taie în bucăți soția și copiii și îi pune la păstrare în congelator, ca să-i mănânce ulterior, nu este cu nimic mai barbar decât ziarul care consemnează așa ceva” [9 p. 69]. Iubitul ei mai tânăr și e mai citit ca ea: „Vrea să facă schimb de păreri cu Erika despre conținutul unei cărți. E vorba de Norman Mailer, pe care Klemmer îl admiră ca om și ca artist. El a văzut asta și asta în carte, poate că ea a văzut cu totul altceva. Erika n-a citit-o și schimbul de păreri e ratat” [9 p. 78].

De ce o pianistă își produce sistematic leziuni corporale cu o lamă? E o exterminare de sine sau este „exterminarea sensului” [10 p. 19] existențial.

Nevropatia se manifestă și în viața sa personală, în relația cu sexul opus. Mai bine zis, în lipsa de relații cu acesta. Vorbim despre o regulă impusă de autoritatea maternă. Iubirile ei întâmplătoare cu „derizoria colecție de șoareci de bibliotecă” [9 p. 75] nu o fac deloc fericită. Determinăm o respingere a unui bărbat intelectual, cititorii nu sunt creditați de Erika. Ei nu sunt considerați drept niște ființe seducătoare și tentante. Mama îi sugerează că le este superioară tuturor, că ei nu o merită, că „e tot timpul cu un cap deasupra celorlalți” [9 p. 83]. Ea nu vede în elevii săi personalitatea în devenire: „Tânărul, după care se orientează celelalte viori, precum vântul după girueta din vârful turnului, citește în pauze cărți importante pentru apropiatul examen de maturitate” [9 p. 84]. Ea însă nu dorește o apropiere personală, individualizată, „nu vede în el omul, ci doar muzicianul” [9 pp. 84-85]. Sunt stările patologice și ele, „ca și tendințele freudiene, astfel de energii nu pot crea literatură. Ele nu pot nici citi, nici face orice altceva” [7 p. 517], în cazul dat, nu pot crea nici muzică. Nu poți naște marea artă din maladiiv.

Erika se raportează foarte utilitarist la artă și literatură. Chiar și muzica e trecătoare după ea: „În fiecare zi moare o piesă muzicală, o nuvelă, un poem, pentru că în ziua de azi nu are cum să se justifice. Și ceea ce părea a fi nemuritor moare totuși; nimeni nu-l mai cunoaște. Deși ar merita să dureze. În clasa de pian a Erikăi, până și copiii au început să dea cu barda în Mozart și Haydn, cei avansați trec peste dărele lăsate de Brahms și Schumann” [9 p. 90]. Este ceea ce unii teoreticieni și critici numesc epoca post-Teoriei: „După toată critica, după toată teoria, opera clasică încă mai poate fi citită și interpretată” [3 p. 260]. Harold Bloom, referindu-se la o criză a literelor, consideră totuși că situația în domeniul muzicii și al artelor plastice e ceva mai bună decât în zona literară: „Dacă am vorbi în note muzicale sau cu pensula, cred că Stravinski și Matisse ar fi supuși la aceleași ciudățenii ale hazardului ca și scriitorii noștri canonici” [7 p. 522]. Erika însă nu intră în aceste subtilități ale teoriilor și uzului lor, ea o ia lejer, ca pe un *datum*.

Walter Klemmer, elevul ei, alături de care încalcă interdicția impusă pedagogilor de a nu fi intimi cu elevii lor, devine o barieră între mamă și fiică. Mama interzice, fiica e tentată să încalce interdicția. La un moment dat apare descrierea unui interior de cameră, e dormitorul celor două femei. Mama și fiica împart un pat. Pe partea fiicei, „pe noptieră, lângă veioză, cartea pe care tocmai o citește fiica” [9

p. 151]. Deodată, devenim curioși, într-un sfârșit, o carte. Așteptăm să fie dezvăluit autorul, titlul. Însă nu se întâmplă nimic din toate acestea. „După multă chibzuială, mama mai pune și un măr mare verde lângă cartea de pe noptieră” [9 p. 151].

Un interior burghez în care cartea este mai degrabă un accesoriu, un decor, un pretext al ascunderii și fugii de mama, de o posibilă discuție cu ea. Volumul nu are vreo semnificație intelectuală, nu contează cine e autorul și ce carte este citită. Cartea nu este obiectul definitiv al personajului. E aproape un accident al rutinei lui, e un alibi al retragerii și izolării. Ceea ce o caracterizează cu adevărat, într-un final, este această psihonevroză obsesivă de a tăia propriul corp, de a produce incizia, de a-și face rău propriului sine somatic. Astfel rămâne ea, cariera sa muzicală ratată și tulburările sale nervoase. De acolo sunt excluse dragostea, raționalizarea vieții, gândirea și analiza. Escapada nu se produce prin actul speculației ideilor, ci mai degrabă prin ticul nervos, prin maltratarea de sine. E un cerc închis, din care salvarea e mult mai dificilă. Cărțile nu prea pot ajuta, ele nu pot servi drept mecanisme de refulare sau defulare. Cărțile sunt corpuri străine, obiecte eterogene în mica lume a durerii și vătămării sale fizice și metafizice. Muzica nu poate transforma viața sa în frumos. Autoarea cărții nu își mai propune să scrie un roman despre o pianistă înnobilită prin melos, căci astăzi „literatul nu se mai limitează la vechile «litere frumoase»” [6 p. 113]. Elfriede Jelinek consemnează, nu înfrumusețează, nu se transformă într-un cenzor estetic și de bune moravuri.

În romanul de debut al scriitorului italian Alessandro Baricco, *Castele de furie*, trenurile sunt înfățișate drept săli de lectură. Niște spații ale salvării, „în trenuri, ca să se salveze, își luă obiceiul de a se încredința unui gest meticolos, o practică, de altminteri recomandată chiar de medici și de iluștri savanți, o minusculă strategie de apărare. Evidentă, dar genială, un mic gest exact și splendid. În trenuri, ca să se salveze, citeau” [11 p. 63]. Sau, după cum formula Valentine Cunningham „un fel de autoînarmare” [3 p. 282]. O lectură, care pe lângă cunoaștere, auto-cunoaștere, o educație necesară pentru a înțelege, este și o echipare pentru rezistență. Și această ocupație era întreținută de o infrastructură a dotării: „În gări se vindeau niște lămpi speciale, lămpi pentru lectură” [11 p. 63]. Nimic întâmplător și neprevăzut. Anticiparea unor nevoie contura și imaginea unei realități de contrast, a unei realități oximoronice: „Viteza trenului și fixitatea cărții iluminate” [11 p. 63]. Aproape un cronotop dislocat, omul cititor așezat, sedentar și trenul în mișcare. O imobilizare mobilă.

Este retragerea înspre o intimitate, un „microcosmos al unui ochi care citește” [11 p. 63]. Este ochiul care fuge de panorama unei existențe exterioare, invazive: „să citești nu înseamnă niciodată altceva decât să fixezi un punct ca să nu fii sedus și ruinat de incontrollabilă alunecare a lumii” [11 p. 63]. Și această fugă, e „cea mai rafinată dintre retrageri” [11 p. 64] și, totodată, e o artă, căci „acele trenuri care brăzdau înainte și-napoi lumea ca niște răni fumegânde purtau cu ele și singurătatea neprețuită a acestui secret: arta de a citi” [11 p. 64]. O imagine performantă. O reprezentare dintr-o epocă industrială în care omul pare a fi preocupat de o lectură încetinită, acel „slow reading of books is still essential for nurturing literacy and the capacity for extended linear thought” („lectura lentă a cărților este încă esențială pentru cultivarea alfabetizării și a capacității de gândire liniară extinsă”) [12 p. 20].

Tot în această carte, Pekisch, un profesor de muzică, inventează umanofonul, un fel de orgă construită din oamenii care pot cânta o singură notă, nota lor, care îi individualizează și îi diferențiază: „umanofonul prezenta un avantaj fundamental: le permitea chiar și persoanelor celor mai afone să cânte într-un cor. Într-adevăr, dacă e adevărat că multă lume nu e în stare să înșiruie trei note fără să distoneze, pe de altă parte, foarte rar găsești pe cineva incapabil să emită o notă și numai una cu o intonație perfectă și timbru bun” [11 p. 70]. Or, Pekisch, profesorul de muzică, un ciudat muzicant al locului, „luase în mâini viața muzicală a orașului, lumea se cam resemnase cu starea de anomalie muzicală” [11 p. 105]. Neobișnuitul pare să fie acceptat pentru a evita absurdul.

Orășelul Quinipak e un fel de spațiu al unui decor fantastic, al unei irealități salvatoare de o existență abrazivă, în care iubirile se consumă în texte și nu în viață, fanfara este creată pentru o sinergie umană și nu pentru a crea simfonii performante, iar lectura este o formă de a fugi de frică, frica de

sine, în primul rând. Și lașitatea în fața sinelui împinge înspre artă, dar nu se produce mereu să nime-rească ținta. E cazul inventatorului umanofonului. „Pe scurt, îi explodase muzica în cap lui Pekisch. Nu mai era nimic de făcut. Nu se poate trăi cu cincisprezece orchestre înăuntru, cât e ziuica de lungă, blindate în cap” [11 p. 228]. Pekisch moare într-o durere melodică insuportabilă. Arta îi provoacă moartea sau poate îl salvează din acea lume absurdă. Muzica e o formă de a pleca dintr-un univers atât de controversat și alogic.

Biografia romanțată *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* de Moni Stănilă aduce în scena textuală un artist plastic care trăiește într-o bibliotecă pariziană vie. El coexistă alături de marii scriitori ai timpului și cu amintirea marilor scriitori de cândva: „Însă nu e vârsta la care Brâncuși să se închidă în casă. Efortul lui trebuie dublat de cunoaștere, e încă prea preocupat de toată viața culturală din jur, așa că nu-și rărește vizitele la Apollinaire, nici nu ocolește manifestările tinerilor” [13 p. 39]. Sculptorul trăiește din plin arta și literatura, doar că sala lui de lectură e spațiul în care se înalță arta monumentală: „Și, fiindcă pentru el arta e mai presus de prejudecăți, e revoltat și scârbit când statuia sculptorului englez Jacob Epstein dedicată scriitorului Oscar Wilde e sabotată în cimitirul Père-Lachaise de autoritățile franceze” [13 p. 39]. Spațiul său de creație și trai devine o *humanotecă*, el adună acolo nu volume, ci pe autorii acestora. Marii scriitori îi trec pragul, marile cărți s-ar putea să fie concepute sau inspirate și pe acolo.

Această bibliotecă mișcătoare a scriitorilor e o galerie vie de chipuri. Spre exemplu, poetul și romancierul Raymond Radiguet și prietenul său Jean Cocteau, scriitorul, dramaturgul, pictorul și cineastul, sunt niște personaje asemănătoare cu sculpturile vivante dintr-un text: „Radiguet aproape că nu putea să bea fără să-l anunțe pe Cocteau unde și de unde. Iar Brâncuși, în stilul lui bizar de a provoca lumea, îl stârnea de multe ori pe tânăr să fie mai liber, să-și rupă lanțul” [13 p. 66]. Astfel, atelierul sculptorului Brâncuși din acest roman devine un tablou vibrant, o bibliotecă vivantă unde îl poți întâlni pe Ilarie Voronca, Benjamin Fundoianu, Tristan Tzara, Ezra Pound și pe James Joyce. „Ezra Pound îl bâzâie cât de des poate și Brâncuși îl lasă să vină la atelier ori de câte ori vrea. E de-a casei. Deși Brâncuși îi știe firea și se gândește că pe neașteptate o va tăia în altă țară. Acum e însă la Paris. Se declară compozitor. Ba și artist” [13 p. 87]. „Și, dacă Joyce nu depășise până atunci granița dintre lumea de afară și lumea dinăuntru, adică nu trecuse prin ușa de pe Impasse Ronsin, din ziua aia avea să o facă destul de des. Uneori singur, alteori împreună cu soția și copiii. Iar Brâncuși îl va primi de fiecare dată” [13 p. 114]. Despre aceste cărți umblătoare, sculptorul avea o părere: „Scriitorii sunt ca mine, zicea el, fiecare cu păsările lui” [13 p. 116]. Și zburătoarele din capetele și cărțile acelor mari scribi ai lumii sunt căutate și astăzi.

Fantasme și cuvinte: America

În *Pescărușul*, Dorn, pentru a atenua lovitura dată mamei celui care s-a sinucis, vorbește în final niște lucruri confuze despre o revistă în care apar textele lui Trigorin, despre America, cuvinte la întâmplare în spatele cărora e nevroza unei familii, egoismul artistei, durerea fiului neiuibit și viața ca un nerv pulsând. Pe lângă toate acestea apare America ca un pol opus, ca o alternativă de viață, ca o fantezie socială, dar și ca o amintire a efectului inutilității, „tot ce se face pentru a-ți dovedi ție însuși că poți s-o faci: un copil, o ascensiune pe munte, o performanță sexuală, o sinucidere” [10 p. 33]. Noi, europenii, inclusiv personajele cehoviene, „vom rămâne niște utopici nostalgici sfâșiați de ideal, dar nedorind în fapt realizarea lui” [10 p. 109]. Noi nu vom putea da lovitura de teatru în stil american și nici nu vom putea însuși „teatrul relațiilor sociale” [10 p. 119] care este jucat peste ocean. Atracția e însă uneori mai importantă decât realizarea sa, căci produce radiograma unor stări și tendințe.

În *Castele de furie* lipsa de eufonie creează o lume, un text din note muzicale care dau sens unei existențe marginale, minore, din care urmașii vor fugi înspre alte zări, înspre himerele altor lumi, un *American dream*, numit America. Va fi o escapadă din granițele „unei culturi critice în agonie” [10 p. 168]. Și criza va împinge umanul înspre alte orizonturi, înspre alte căutări.

În *Pianista*, cei doi iubiți văd la cinematograful „într-un rol secund o mamă bătrână, ridicolă, care își dorește cu ardoare ca întreaga Europă, Anglia și America să fie captivate de sunetul dulce pe care copilul ei reușește să-l scoată de mulți ani încoace. Mama își dorește ca fata ei să se perpelească mai bine în hăturile materne decât în cazanul voluptăților amoroase.” [9 p. 187]. Plecarea înspre alte spații – ca o realizare, o reușită. O imagine a Paradisului Transatlantic transpare și în altă situație romanească: „Își dorește să aibă parte de considerația și simpatia de care se bucură imaginile de televiziune. În special peisajele americane nesfârșite, deoarece America nu cunoaște granițe. Poate voi face cu acest bărbat un mic voiaj, se gândește Erika Kohut cu strângere de inimă, dar ce-o să se întâmple cu mama?” [9 p. 255]. Un bărbat pasionat, de altfel, de scriitorul american Norman Mailer. Pianista își dorește o escapadă în „muzeul puterii care a devenit America pentru o lume întreagă” [10 p. 41]. America pare a fi imaginea iconodulă contrapusă mamei, o imagine iconoclastă.

Există o prezență americană și în biografia romanțată a lui Brâncuși, e „avocatul Quinn, americanul colecționar care l-a salvat de la mizerie în timpul războiului” [13 p. 51]. E capitalismul cu bunăstarea și huzurul său. Mirajul american îmbracă și forma procesului *Constantin Brâncuși versus Statele Unite ale Americii* [13 p. 94]. Este o lume fantomatică care acum te adoptă, și tot acum te expulzează.

Cu excepția lui Brâncuși, în cazul celorlalte personaje cititul nu le prea servește la nimic. Putem conchide că e vorba de o criză a actului lecturii și a omului cititor. Sau poate vorbim de o criză civilizațională și culturală a cărții.

Totodată, în cele patru texte alese, transpare mitul american. „Miturile literare se pot îmbogăți cu studii (paralele?) privind utilizarea miturilor în pictură, sculptură, chiar muzică” [1 p. 198]. Noi am adăugat un mit geografic, spațial. În acest sens, „cuvintele-fantasmă își merită numele, pentru că sunt istorii posibile, scenarii virtuale, deci «mituri», istorii potențial mitice, în orice caz, în măsură a susține o mitologie colectivă sau individuală” [1 p. 90]. Și mitul american nu dezmente nici el: „America, pentru un european, chiar și astăzi corespunde unei forme subiacente a exilului, unei fantasmă a emigrării și a exilului, deci unei forme de interiorizare a propriei sale culturi” [10 p. 105]. Și această relație a spațiului și creației nu este de ignorat, „pentru că arta, în momentul când își atinge măreția și geniul, creează niște lanțuri de decodare și de deteritorializare” [14 p. 513]. Este deconstrucția lumii ca analiză. Deconstrucția paradigmatelor europene în domeniul literaturii și a canonului cultural.

Nu am invocat întâmplător America. Harold Bloom constata cu un fel de regret pragmatic, temperat de argumentul rațional și de statistici: „Doar câțiva studenți mai vin la Yale cu o adevărată pasiune pentru citit. Nu poți învăța pe cineva să iubească marea poezie, dacă vine la tine fără această dragoste. Cum poți învăța pe cineva solitudinea?” [7 pp. 514-515]. Richard Kearney, cu dubla sa apartenență intelectuală, europeană și americană e mai optimist: „Pe scurt, aș paria că, oricât de digitală, cibernetică sau intergalactică ar deveni lumea noastră, vor exista întotdeauna subiecte umane care să istorisească și să asculte povești” [15 p. 209].

Și, dacă studenții americani nu prea citesc, dacă studenții, oamenii de pretutindeni nu citesc, ne întrebăm dacă vor mai citi personajele în viitoarele cărți, în literatura viitorului? E o întrebare retorică, o întrebare deschisă. Și alarmiștii, și optimiștii o pot adresa.

Concluzii

1. Lectura nu este o ocupație de pur divertisment pentru un artist. O confirmă chiar și artiștii ficționali din cărți. Cititul este o formă de a imagina o lume, de a exersa lumea *in mente*, pentru a o reda, a o reface în artă. Și această reconstrucție nu este nici pe departe una fotografică.

2. Personajele literare pot deveni elemente de autocunoaștere pentru cititori precum și (non)modele. Personajele din cărți care sunt artiști nu sunt o excepție. Mai ales literatura recentă nu mai păstrează mitul sacru al creatorului. Artiștii sunt și ei oameni.

3. A citi nu înseamnă mereu a fi performant în viață sau în artă. Izolarea în propriul ego, în propriile obsesii, în fantezmele invențiilor te poate duce la autodistrugere. Cartea poate deveni o evadare înspre iluzii și idealuri false.

4. Literatura, arta, cultura în general, în pofida unor disfuncționalități umane și sociale, sunt niște mecanisme de salvagardare a omului, a artei, a artefactelor și produselor sale culturale.

5. Personajele literare practică mai mereu o imaginație culturală etnică, regională, globală. Textele literare servesc și drept vehicule culturale de diseminare și perpetuare a unor idei, imagini și reprezentări. Literatura conservă mentalitățile epocii în care este scrisă, spațiile populate de către cei care scriu, ideile artistice, ideologiile și imaginile aceluși cronotop. Personajele (non)cititoare sunt și niște radiograme ale unui spațiu și timp concret deloc de ignorat de acei care își propun să studieze literatura.

6. Există o criză a lecturii, în particular, și a culturii, în general. Unii culturologi o califică drept civilizațională, o criză a *Lumii Vechi*, a canonului european care este perceput drept vetust și neactual pentru ceilalți, noneuropenii. Orice recesiune aduce schimbarea de paradigme, transformarea și reinventarea. Și acestea toate țin de viitor. Iar arta este o formă certă de a reacționa la crize și de a reconfigura futurologic lumea.

Referințe bibliografice

1. PAGEAUX, D.-H. *Literatura generală și comparată*. Iași: Polirom, 2000. ISBN 973-683-377-1.
2. MOISAN, C. *Istoria literară*. București: Cartea Românească, 2000. ISBN 973-23-0778-1.
3. CUNNINGHAM, V. *Lectura după Teorie*. București: Tracus Arte, 2022. ISBN 978-606-023-367-1.
4. БАХТИН, М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975.
5. CAUNE, J. *Cultură și comunicare*. București: Cartea Românească, 2000. ISBN 973-23-1160-6.
6. SANTERRES-SARKANY, S. *Teoria literaturii*. București: Cartea Românească, 2000. ISBN 973-23-0912-1.
7. BLOOM, H. *Canonul occidental*. București: Grupul Editorial ART, 2007. ISBN 978-973-124-097-8.
8. СЕHOV, A.P. *Livada de vișini; Unchiul Vanea; Pescărușul*. București: Adevărul, 2010. ISBN 978 606-539-120-8.
9. JELINEK, E. *Pianista*. Iași: Polirom, 2004. ISBN 973-681-810-1.
10. BAUDRILLARD, J. *America*. Pitești: Paralela 45, 2008. ISBN 978-973-47-0375-3.
11. BARICCO, A. *Castele de furie*. București: Humanitas, 2017. ISBN 978-606-779-266-9.
12. MIEDEMA, J. *Slow Reading*. Duluth, MN: Litwin Books, 2009. ISBN 978-0-9802004-4-7.
13. STĂNILĂ, M. *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*. Iași: Polirom, 2019. ISBN 978-973-46-7919-5.
14. DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Capitalism și schizofrenie*. Vol. 1: Anti-Oedip. Pitești: Paralela 45, 2008. ISBN 978-973-47-0416-3.
15. KEARNEY, R. *Despre povești*. București: Tracus Arte, 2020. ISBN 978-606-023-182-0.