

9 Cal
P149

Revista

ANUL XXXIII

4

octombrie
decembrie

1985

de istorie
și teorie

LITERARĂ

Director fondator :

G. Calinescu

P3222

●
În acest număr:

- Cultură și creație : M. SADOVEANU
- GANTEMIR, SLAVICI, MACEDONSKI, IORGA — *repere fundamentale*
- MIRCEA ELIADE : *Oameni și pietre*
- *Oglinzi paralele* : KARLINGER, GUILLÉN, Nadia OSIPOVA, FERRUA
- *Pseudojournal (II)* : Emil CIORAN
- *De ce scriu? În ce cred?* — Ștefan Aug. DOINAȘ, Fănuș NEAGU, Andrei PLEȘU
- Constantin NOICA : *confesiuni literare*
- În folieon : OCTAVIAN GOGA — *Jurnal politic, 1931 (III)*

INSTITUTUL
DE ISTORIE
ȘI TEORIE
LITERARĂ „G. CĂLINESCU”
al Universității din București

Revista **de istorie și teorie LITERARĂ**

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :

Redactor șef : Nicolae FLORESCU

Eva CATRINESCU ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (secretar de redacție) ; Andrei NESTORESCU (redactor șef adjunct) ; I. OPRÎȘAN

Coperta : Eugen STOIAN

Redacționale

- Colaboratorii sint rugați să trimită textele dactilografiate conform normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Materialele reținute vor apărea în ordinea necesităților redacționale.
- Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacției : București, Bd. Schitu Măgureanu, nr. 1, sector 6, cod 70626, of. poștal 1.
- Abonamentele în țară se pot contracta la oficiile PTTR, agenții și factorii poștali, precum și prin expedierea prin mandat poștal a contracostului anual al revistei, pe adresa redacției. Informații la numărul de telefon : 14.78.98.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ROMPRESFILATELIA — Sectorul Export-Import Presă, P.O. Box 12—201, telex : 10376 prsfir, București, Calea Griviței, nr. 64—66.
--

de istorie și teorie LITERARĂ

Anul XXXIII, Nr. 4,

Octombrie — Decembrie 1985

S u m a r

- 3 Sentimentul milenar al patriei (Vasile NICOLESCU)
4 Literatură și specific național (Viorica NIȘCOV)

CULTURĂ ȘI CREAȚIE

- 8 Mihail Sadoveanu și «marile cărți» (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)

REPERE FUNDAMENTALE

- 11 N. Iorga — «via sacra» sau viziunile călătorului (Florin FAIFER)
16 Marginalii la «Divanul...» lui D. Cantemir (Ecaterina ȚARĂLUNGA)
20 I. Slavici — începuturile scriitorului — III (George MUNTEANU)
23 Proză lui Alexandru Macedonski (Mihai ZAMFIR)

POETICA

- 27 Vers l'interhistoricité (Studiu de Claudio GUILLÉN)
32 Genul proxim și... «diferența hermeneutică» (Monica SPIRIDON)
36 «Tabla de legi» a lui Wellek (Roxana SORESCU)
38 Spre o istorie internă a literaturii — II (Elvira SOROHAN)

ANCHETA NOASTRĂ

- 42 De ce scriu? În ce cred? (Răspund Ștefan Aug. DOINAȘ, Fănuș NEAGU și Andrei PLEȘU)

OGLINZI PARALELE

- 45 Amintirea Bizanțului în literaturile sud-est europene (Mircea MUTHU)
50 Brentano și Basile — II (Studiu comparatist de Felix KARLINGER)
55 Între Dostoievski și Gib I. Mihăescu (Al. ANDRIESCU)
58 Arce stilistice sau despre stiluri și dinamica lor — II (Dan D. PĂCURARIU)

CONFESIUNI LITERARE

- 62 Constantin NOICA: «În științele omului nu e destul să ai „învrednicire“...»
67 Adrian MARINO: «Mă regăsesc într-o variantă a hermeneuticii, a compara-
tismului teoretic...» — III (Conversație realizată de Nicolae FLORESCU)

PERSPECTIVE

- 71 *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Pietro FERRUA)
 75 *Funcțiile descrierii la Giono* (Sorina BERCESCU)
 78 *De la Rilke la Trakl sau despre strălucire și decadență* (Mircea ARMAN)
 80 *Slavici și Rebreanu — structuri epice și sociale* (Nadia OSIPOVA)

«CAPRICORN»

MIRCEA ELIADE

- 84 *Oameni și pietre — piesă de teatru în 2 acte și 5 tablouri* (Preambul de Mircea HANDOCA)

PROFIL CONTEMPORAN

- 97 *Al. Rosetti — erudiție și poezie* (Tabletă de Romul MUNTEANU)
 98 *Constantin Toiu și conștiința ca însoțitor* (Mariana VARTIC)
 102 Michel BUTOR: *Itinerar spiritual — XI* (Transcriere și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)
 105 *W. Myśliwski — un Reymont modern ?* (Stan VELEA)

IPOTEZE

- 108 *Și totuși Spătarul Nicolae Milescu...* (Liviu ONU)
 114 *Octavian Goga — colaborator la «Nelușa»* (Mircea POPA)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

- 120 *C. A. ROSETTI — frumoasele zile nelucrătoare din junețea unui faun îndrăgostit* (Antologie și comentariu de Marin SORESCU)

RESTITUIRI

- 124 *O contribuție la interpretarea operei la Caragiale* (Adrian MARINO)
 125 *Cînd s-a scris «Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc» ?* (I. IONESCU)
 129 GIB I. MIHĂESCU: *Pe Dunărea română* (Prezentare de Anca COSTA-FORU)
 133 *Din «ineditele» lui Andrei Mureșanu* (Ion BUZAȘI)
 135 *Emil Cioran în etapa începuturilor* (Mircea HANDOCA)
 136 *Emil CIORAN : [Pseudojurnal, 1932—1955] — II*
 142 *O revistă așa cum a fost* (Ion Dodu BĂLAN)

CRONICA EDIȚIILOR

- 143 *Constantin Negruzzi, Opere, vol. II, ediție critică de Liviu Leonte, Editura Minerva, 1984* (Andrei NESTORESCU)

OPINII ȘI ATITUDINI

- 145 *«Integrala Eminescu» și problema paternității — II* (D. VATAMANIUC)
 150 *Profesiune de credință: III. Seducția iuciferică* (Heinrich SCHIRMBECK)
 154 *Controverse: «Cazul Blaga» — VI* (Pavel TUGUI)
 157 *Un studiu de «caz»* (Achim MIHU)
 158 *La a doua lectură* (Liviu GRASOIU)

BREVIAR

ÎN FOILETON

- 161 *OCTAVIAN GOGA: Jurnal politic, 1931 — III* (Argument și note istorice de Mircea MUȘAT; Text stabilit de Ioan ȘERB)

«Întreaga creație, în toate domeniile, trebuie să fie pătrunsă de spiritul revoluționar, de umanism, să contribuie la educarea și formarea conștiinței socialiste revoluționare a maselor populare... Numai în strinsă legătură cu poporul, cu tradițiile sale înaintate arta va fi în slujba poporului, va servi victoria socialismului și comunismului!»

8 mai 1986

NICOLAE CEAUȘESCU

SENTIMENTUL MILENAR AL PATRIEI

Orice creație, ca să se nască, are nevoie, asemenea oamenilor, asemenea plantelor, de vastitatea unui orizont, de căldura și lumina unui astru, de aerul și mierea unui pământ. Poate mai mult decât viața, creația literară sau artistică are nevoie de un loc care e punct de sprijin vital, centru gravitațional: **patria**. Oricît m-aș lăsa copleșit de harul imaginației, mi se pare exclus să poți realiza adevărate opere, opere durabile, sub alt cer decât cerul patriei. Nu îți închipui că poți trăi tensiunea și fiorul unei pagini de epopee națională, că poți condensa atmosfera din **Sara pe deal** în licărul unei metafore, fără comuniunea cu peisajul care le-a inspirat. Firește, la modul abstract, purtăm imaginile patriei oriunde, în inimă, dar aceasta este altceva. Patria e un sentiment uriaș înainte de toate. Dar realizarea poemului, realizarea **operei** în totalitatea articulațiilor ei concrete cere transfuzia de sânge a climatului de reverie adîncă al pămîntului tău. Oricîte disponibilități ar avea un critic, n-ar putea să susțină vreodată că **Don Quijote** s-ar fi putut naște altundeva decât în Spania, **Peer Gynt**, altundeva decât în Norvegia. că romanele istorice sadoviene s-ar fi putut ivi într-un arhipelag exotic, iar versurile lui Blaga sau Vasile Voiculescu s-ar fi putut naște în Noua Zeelandă. Literatura națională, ca și întreaga literatură a lumii, ne dau o lecție emoționantă în această privință.

Dezrădăcinarea are asupra creației efecte mai grave decât cutremurele asupra scoarței pămîntului. Ea sărăcește și artificializează scrisul, sleiește puterile, usucă, mugurii visului, diminuează autenticitatea operei. Aceasta în cazul cînd există talent. Cînd nu există, dezrădăcinarea duce la o psihologie apatridă, care e un fenomen mai ales moral și nu atît geografic — dînd naștere, ca și somnul rațiunii, unor monștri, unor hibrizi. De cele mai multe ori vocea pipernicită, vocea surdă a acestora rămîne în afara artei, în afara audiției la care aspiră.

Patria, lăcaș de stele și speranțe, lăcaș al prunciei, al viselor, al durerilor și izbînzilor noastre are, la rîndul ei, nevoie de cîntecul de aur al poeziei, al artelor inspirate nu numai de aceste locuri, dar și de aceste timpuri, de eforturile eroice ale oamenilor pentru tot ceea ce prinde viață pe pămîntul României, de peisajul de baladă modernă al așezării noastre milenare. Fiindcă numai acolo unde se naște, adevărata frumusețe poate fi simțită și poate naște adevărata, nepieritoare creație.

Vasile NICOLESCU

Specificul național este o categorie universală, atît în plan ontologic, cît și în planul cunoașterii, mai cu seamă dacă avem în vedere continuitatea istorică de substanță ce leagă între ele conceptele de neam, etnie, popor și națiune.

Etniile s-au diferențiat dintotdeauna în mod obiectiv unele de altele, sub raport antropologic și cultural. În același timp au avut, se poate presupune cu temei, încă din preistorie, *conștiința forțelor centripete* care le uneau, precum și a diferențelor care le distingeau unele de celelalte. Herodot, referința obișnuită cînd este vorba să se stabilească un prim jalon al conștientizării conceptului de specific etnic, nu reprezintă, de fapt, decît manifestarea pregnantă și analitică a unei realități psihologice cu mult mai vechi, depășind net limitele spiritului european și limitele veacului al V-lea î.e.n. Căci, spre pildă, o vie conștiință a entității culturale proprii, a mîndriei performanțelor înregistrate de aceasta, a caracterului distinct, înconfundabil, al propriei etnii, o întîlnim textual chiar în analele Egiptului vechi și străvechi.

Specificul național ne apare ca un ansamblu mai mult sau mai puțin sistematizat ori sistematizabil de trăsături care îngăduie determinarea caracteristicilor unei etnii sau a unei națiuni, precum și cuprinderea individului în propriul său grup etnic ori național. Se înregistrează aici, spontan sau reflexiv, în proporții inegale, variabile în timp, factori de limbă, economici, de organizare socială și de muncă, de alcătuire a familiei; concură, de asemenea, istoria politică, tradițiile în domeniul educației, patrimoniul cultural în sens restrîns (știință, cugetare, respectiv filosofie, literatură, muzică, arte plastice, arhitectură, urbanistică ș.a.m.d.). Caracterul național este rezultatul unei istorii specifice, adică al unui trecut alcătuit din evenimente concrete, unice, organizate într-o serie, la rîndu-i, concretă și unică. Prospectiv, el apare ca factorul ineluctabil al unui anume tip de *vocație istorică*, precum și a unei game specifice de probabilități de realizare în viitor a acestuia.

Specificul național poate fi abordat, prin urmare, ca o realitate evidentă, izbînd prin trăsături particularizante, ca un compendiu foarte concentrat, înmănușînd aspecte de stil definitorii pentru istoria și structura spirituală a unei etnii date.

Pentru noi, spre pildă, *specific național* este arhitectura rurală caracteristică, din care derivă în bună parte Brâncuși, muzica tradițională, din care derivă Enescu, poezia populară, din care derivă și marea poezie preeminesciană, și Eminescu, și Arghezi, și Blaga. Pentru francezi — catedralele gotice, Rabelais, Montaigne, Racine, Balzac, muzica trubadurilor și muzica lui Rameau. Pentru germani — legenda lui Faust, alcătuirea burgului medieval, Luther, muzica lui Bach, Beethoven și Wagner, filosofia clasică, apoi Nietzsche și Heidegger.

Specific național însă nu este doar atît. Ireductibile unele la altele sînt nu numai derivatele obiective ale culturilor, și ci modul particular în care fiecare etnie își trăiește ca grup, ca societate, propria cultură. Căci oamenii nu sînt doar purtători ai unei culturi, situați într-un cadru cultural. Ei sînt și subiecți care își trăiesc, în grade și în modalități felurite, cultura pe care și-au făurit-o. Iar în acest cîmp se situează nu numai procese inefabile, ci și tipuri de procese ce pot fi analizate și categorizate în termeni riguroși. Astfel, se poate afirma că inserția marii picturi olandeze în conștiința și în sufletul națiunii, acum ca și în ultimele secole, este considerabil mai importantă decît cea a picturii germane ori franceze în conștiința popoarelor respective. După cum, varietatea, vitalitatea și valoarea folclorului românesc în toate manifestările sale, precum și importanța pe care el o deține în conștiința națională sînt mult superioare celor pe care le înregistrează folclorul în Italia, țară în care specificul regional, extrem de puternic încă, se cristalizează, și astăzi, în primul rînd în folclor.

Se admite deîndeobște că, în mozaicul substanțelor structurante care concură la elaborarea *textelor literare*, un rol decisiv în determinarea specificului național al acestora, sau, altfel spus, în determinarea apartenenței lor la o literatură anume ori la alta, îl deține *limba*. La o examinare mai atentă însă se dovedește că, în ultimă instanță, nu limba este purtătoare ireductibilă de informație națională. Este tocmai ceea ce demonstrează și faptul că, în numeroase și masive cazuri, una și aceeași limbă slujește unor literaturi naționale recunoscut distincte.

«O operă de artă devine națională prin ritmul lăuntric, prin felul cum îlcuiește o realitate, prin adinea afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul, care niciodată nu se dezmințe, pentru anumite forme, prin dragostea invincibilă ce-o trădează față de un anumit fel de a fi, și prin ocolirea altora... Cind fondul etnic există într-un om, are putere de destin, iar artistul, orice ar încerca, nu scapă de poruncile scrise cu sînge, în anatomia lirică a ființei sale... Naționalitatea unei opere nu trebuie căutată; ceea ce e profund etnic se înfăptuiește de la sine.»

Lucian Blaga

Astfel, engleza este limba comună a unor națiuni, culturi și literaturi autonome. Este limba literaturii engleze, dar și cea a ceea ce se desemnează, în vremea din urmă din ce în ce mai apăsător, ca *literatură scoțiană*; este limba, cu netă precădere, a literaturii irlandeze, cea scrisă nu numai în Ulster — ori în Anglia — ci și la Dublin: este apoi limba prin excelență, dacă nu singura, a literaturii din Statele Unite; ea mai este limba literaturii Canadei anglofone, a literaturii australiene, a celei neozelandeze, în parte a literaturii sudafricane, precum și a unei părți a producției literare din fostele colonii ale Imperiului britanic, răspindite din Indiile occidentale pînă la antipodi. Spaniola este limba nu numai a literaturii spaniole, ci și — alături de portugheză — a literaturilor latino-americane, a căror personalitate distinctă este bine cunoscută, cel puțin în registrul marilor creatori. Germana este, la rîndu-i, limba comună a unor ample spații ale Europei centrale. Ea reprezintă însă, — dacă ar fi, spre exemplu, să comparăm, ca eșantion, producția literară a unor autori precum Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Hesse — terenul exprimării semiotice a inconvergenței unor experiențe culturale, reprezentative nu doar pentru *ecuația riguros personală*, pregnantă și inefabilă a unor anume autori (precum cei menționați), ci și pentru *sferile de cultură* ce sînt proprii mediilor de obîrșie și viețuire ale autorilor respectivi, sfere de cultură constituind culturi naționale distincte. Aici — simplificînd considerabil — se confruntă, de pildă, cultura de ascendență hanseatică, imbinată mai apoi cu climatul cultural al Mîchenului (metropola artistică a Imperiului german înainte de 1914 și a Republicii de la Weimar după 1918), pentru Thomas Mann, cu universul semiotic al culturii Austro-Ungariei din «*la belle époque*», pentru Musil; cu obîrșile aleanice peste care s-au suprapus ulterior experiența Indiei — în copilărie — și a Germaniei suabe a Tübingenului anilor tineretii, iar apoi din nou, la vîrsta maturității avansate, climatul spațiilor natale, pentru elvețianul Hesse.

Un caz complementar, și oarecum invers celor evocate, este cel al mării literaturii chineze, scrise în cele două vechi limbi supradialectale: în «*limba literară*» *uen-ien*, a cărei primă elaborare este anterioară erei noastre, sau în mai recenta — însumînd experiența a numai 1200—1300 de ani — *bai-hua-uen*, «*limbă literară*» apărută sub împărații mecenai ai dinastiei Tang, limbă, între multe altele, a romanelor lui U-Ceng-en (*Călătoria spre Soare-apune*) sau Cao-Xue-qin (*Visul din pavilionul roșu*). Exprimarea chineză curență apela la dialect. Iar deosebiri între numeroasele dialecte erau, după cum se știe, îndeobște mai profunde decît ne-a obișnuit dialectologia europeană. Analogii cu această situație sînt de găsit, firește, și în Europa, în țări unde limbi înrudite (precum italiana și sarda, franceza și provenșala, spaniola și catalana etc.) sau dialecte foarte accentuat diferențiate, coexistă pe un același teritoriu național și stabilesc între ele, dar mai cu seamă în raport de norma literară comună, relații ce nu sînt numai pur lingvistice, ci și literare. Este cu prisosință cazul literaturii germane, al celei elvețiene, al celei italiene etc. Pretutîndeni unde fenomenul literaturii în dialect a devenit valoric semnificativ, literatura națională respectivă se constituie sub chipul unei constelații complexe, înglobînd laolaltă literatura supradialectală și diversele literaturi dialectale corelate.

Acestea sînt stările de lucruri care alcătuiesc unul din factorii ce generează — pe cele mai diverse meridiane — statute scriitoricești individuale întortocheate: al scriitorilor care — precum adesea în Italia — practică simultan sau alternativ și dialectul și limba literară ca idiomuri de uz practic și/sau literar; al scriitorilor care ilustrează contradicția dintre apartenența național-culturală fundamentală

ce le-a fost dată și limba de expresie, divergentă, adoptată, etc. Marea diversitate a modurilor acestei contradicții, de exemplu, ne obligă să ne mulțumim aici doar cu a aminti cazul unui Antioh Cantemir și al unui Joseph Conrad, al unui Oskar Milosz — lituanian ca obârșie dar consacrat ca poet francez de marcă — sau al unui Ludvig Holberg — baron norvegian, devenit cu totul, nu doar lingvistic, scriitor danez; este apoi cazul fiicărui din scriitorii de limbă franceză din Africa neagră francofonă și Magreb — vezi în special răsunătoarea carieră poetică a lui Leopold Sedar Senghor —, este cazul celor câțiva autori notabili de limbă franceză ai emigrației spaniole în Franța — precum Semprun —, este, în fine, și în cel mai înalt grad, cazul lui Panait Istrati.

S-ar impune, de altfel, o mai riguroasă operație de explicitare a provenienței și importanței relaționale, intratextuale, a constituenților operei, în cazul unor scriitori a căror literatură s-a realizat, la nivele valorice absolut comparabile, în mai multe limbi și culturi, precum B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu (în română și franceză), sau alsacianul Ivan Goll (în germană, franceză, engleză). Care este, bunăoară, importanța factorului formativ în destinul scriitorilor menționați? Putem afirma, fără șovăire, că experiența anilor de formare este caracterizată de o densitate unică, totdeauna și pentru oricine adinc modelatoare. Căci sint anii accesului — esențial — la cultură.

Textul literar este, așadar, fenomen lingvistic și totodată *translingvistic*. Cu alte cuvinte, textul, nu ca suprafață, ci ca structură pluridimensională, ajunge să se constituie ca atare, incorporând prin intermediul semnului lingvistic substanța semiotică a unui fond anume de cultură, substanță prelucrată în moduri specifice și generând textul literar, ai cărei parametri sînt parțial coincidenți cu parametrii oricărui text lingvistic, dar și parțial noncoincidenți.

Ar fi de precizat aici că, din perspectiva literaturilor naționale, importanța relativă acordată componentei *limbă* variază direct proporțional cu intensitatea corespunzătoare pe care o asumă acțiunea acesteia în determinarea conștiinței naționale înseși, raport istoricește dinamic, după cum dinamice sînt toate determinările fenomenului național. Pentru literatura latină a clasicității vechi, spre exemplu, problema unei apărări sau propulsări a limbii latine nu s-a ridicat niciodată în mod acut, nici chiar în condițiile începuturilor, cînd rusticitatea proprie contrasta crud cu superba sîfuire a poeziei și filosofiei atice. Pentru literatura engleză însă, dimpotrivă, o atare problemă s-a pus, și chiar în termeni gravi, în cursul perioadei, de secole, a predominării oficiale a franco-normandei și a latinei, vorbite, scrise și cultivate de curte, nobilime și biserică, predominantă ai cărei termeni avea să-i modifice în chip semnificativ abia Războiul de o sută de ani. Mai tirziu, pentru literatura Angliei moderne, a Angliei mare putere europeană, apoi mondială — un timp imperiu colonial —, iar sub raport intelectual, producătoare stimată peste tot în lume, datele problemei *limbii* în literatură vor fi, firește, radical altele. Pentru literatura română, literatură care, și ea, s-a născut și a răzbătut prin luptă, dramatic, chestiunea limbii a fost și rămîne de înaltă importanță.

Cu toate acestea, în determinarea *specificului național* al literaturii, nemijlocit, ansamblul culturii este cel care, ca agent, se află la originea declanșării sau numai a condiționării modificărilor pe care constituenții cei mai nobili ai limbajului, ca materie primă a literaturii, îi înregistrează. Limbile spaniolă, engleză, franceză, portugheză, vorbite și scrise — inclusiv de poeți — în teritoriile de peste mări, foste colonii și dominoane, deși în esență rămîn ele însele, cunosc unele modificări, specifice, mai ales în plan lexical și fonetic, modificări determinate primordial de factori de civilizație locali. După cum, în același timp, tot *cultura* ca ansamblu este și factorul care operează, de astă dată *mijlocit*, prin intermediul tocmai al literaturii, asupra limbii, degajînd treptat, iar mai apoi fasonînd continuu, varianta limbii comune denumite — apreciativ — *limbă literară*.

Pe de altă parte în mod necesar, constituenții oricărui text literar semnifică toți, direct sau nu, *experiența istorică globală*, apropiată într-un chip ori în altul de autorul său, independent de voința sa. Alegerea subiectivă făcută de un autor poate determina speța, tonalitatea, dimensiunile, modul, exactitatea documentară a literaturii lui, niciodată însă inexorabila *raportare* ca atare a tuturor acestora la suportul istoric al vremii sale.

Dar nu numai asocierea indisolubilă și, mai ales, primordială a literaturii cu istoria globală, ci și *entitatea ireductibilă* a universului semiotic secund, con-

«Toți marii creatori au scris pentru ziua de „azi”. Trăim mereu în prezent... Trăiește pe pământ, în cetatea ta, cu oamenii vremii tale, acesta e singurul chip ca mine să fii al tuturor cetățitorilor. Surprinde esența prezentului, singura prin care vei depăși ziua de astăzi și curiozitatea blazată a citorva esteți... Construcția socialismului este pentru noi o problemă națională, și a solicita scriitorului să fie un magistral incitator la fapta de ridicare a civilizației materiale și a culturii poporului român este a face apel la patriotismul său.»

G. Călinescu

struit, pe care textul literar îl instituie, fac să apară și mai limpede autonomia relativă a textului față de *grundul* său lingvistic.

În această direcție, unul din aspectele probatorii de înaltă relevanță ale pomenitei autonomii îl constituie — cum s-a mai observat — *traductibilitatea interlingvistică* a textelor literare, la care se adaugă, ca un supliment semnificativ, relativa lor *traductibilitate intersemiotică*. Stau mărturie pentru acestea traduceri, evaluate ca izbucniri, din literatură uzând de limbi nu numai înrudite, sincronice și învecinate, dar și de limbi îndepărtate după genealogie, epocă și loc; după cum mărturie stau și scenarizările de schițe, nuvele și romane — Eisenstein și Joris Ivens, au întreprins chiar ecranizări de lirică, unul de romane rusești, celălalt, de poeme de Prévert! —, precum și, invers, traduceri în text lingvistic ale unor filme, piese, baleturi etc.

În plus, ceea ce am sublinia insistenț — în această ordine de idei — este că, în traduceri interlingvistice, de texte literare, singurul element care se menține îndeobște inamovibil — supus, cu alte cuvinte, cel mult, transliterației — este *fondul onomastic*, corpul de nume personale și geografice, reale sau imaginare, furnizat de textul original. Or, onomastica este, în genere, domeniul lexical cel mai inert din punct de vedere lingvistic, cel mai puțin angajat activ în structura limbii. În schimb, tot onomastica este unul din domeniile de limbă dintre cele mai masive și mai nemijlocit determinate de către ansamblul semiotic al culturii.

În concluzie, se poate afirma că, *a priori* determinantă, ca o condiție *abstractă*, ca un *prealabil sine qua non* al existenței literaturii, determinată apoi, consecutiv, în *primă instanță* și *concret*, a oricărei literaturi (literatură fiind constrinsă să se exprime uzind — dincolo de categoria ideală *limbaj* — de servicii unui *idiom anume*), *limba* cedează, în orizontul specificului național, determinarea de *ultimă instanță* — substanței *semiotice extralingvistice a culturii unui autor dat*, substanță totdeauna național marcată și care, obiectivată în texte, se constituie în segmentul cel mai relevant — din unghiul care ne interesează — al entității textuale, subordonându-și expresia lingvistică în cadrul unui proces complex de interdeterminare.

Sau, altfel spus, hotărâtoare în definirea specificului național al unui text literar este o anume orientare semiotică a constituenților săi, orientare convergentă cu aceea a ansamblului sincronic al textelor literaturii la care este raportat. O convergență ce nu afectează neapărat forma și aparențele, ci semnificația de adâncime.

Viorica NIȘCOV

această carte din 1933, ca și în toate operele maturității, se poate degaja destul de ușor efectul ozmozelor între tipul românesc de înțelepciune și tipurile de înțelepciune ale altor popoare, observate direct sau prin intermediul lecturilor nesfârșite. Un joc superior, de natură pur spirituală în articulațiile lui, se face văzut din aceste opere, care par din ce în ce mai simple, deși sint în realitate de o încifrare din ce în ce mai complicată.

Cînd adaptă în Măria-sa Puil pădurii, din 1931, cartea medievală europeană despre Genoveva de Brabant, Sadoveanu re-spunea o poveste în felul său fermecător, dar cu o finalitate mult mai înaltă, aceea de a face, implicit, elogiu unui mod de cunoaștere la care subscrisa integral. Copilul Benoni, crescut în mijlocul pădurii, dobîndeste acel mod de cunoaștere ideală, globală, păstrînd și însușindu-și glasurile naturii. Codrul, inima copilului aveau pentru Sadoveanu semnificații dintre cele mai adînci, spiritual revelatorii.

Apoi Divanul persian a părut a cuprinde o reluare a istoriei înțeleptului Sindipa, de orientală obîrșie. Dar împletind-o cu o tehnică narativă apropiată de cea din Halima, Sadoveanu a desfășurat, sub plăcerea povestirii, istoria luptei dintre duhul luminat și nesfîrșitele viclenii ale cărnii, dînd și acestei opere un sens etic-spiritual, îmbrăcat în frumusețe.

Tot cu ochii îndreptați către Orient, conform formulei inițiatice: ex oriente lux, el a lucrat o carte pe care o numea, cu intenția de a-i ascunde miezul adînc, «carte bună de citit în tren». E vorba de Soarele-n baltă sau Aventurile Șahului, în care personajii banale, dar iubitoare de șah, fac elogii jocului, povestind întimplări uimitoare din istoria lui. Desfășurîndu-se alternativ între subiecte din Orient și Occident, legate prin nevăzutele punți ale inteligenței, istorisirile deapănă întimplări cu sultani, regi, nobili ori oameni de rînd, care au dezlegat, prin îndeminarea lor la jocul de șah, ștele țesute de nedreptate, ignoranță și ură, proclamînd triumful final al spiritului. Înțelepciunea care prezidează întreaga lucrare meșteșugită și tainic încifrată a șahului — e aceea a brahmanului Sisa și ne duce spre filosofia teoretică din Bhagavad-Gita și spre filosofia practică din Panciatantra, cărțile de înțelepciune ale Indiei. Amestecul de Orient și Occident din Soarele-n baltă trădează preocuparea tot mai acută a lui Sadoveanu de sinteză între înțelepciunile popoarelor, pentru atingerea unei mai înalte, a celei universale, ecumenice. De altfel și reluarea altei «cărți» renumite, Istoria Sfinților Varlaam și Iosaf de la India, apărută în 1930, probează încă o dată această tentativă superioară de a îmbina realități spirituale diverse, cartea fiind, cum se știe, adaptarea la creștinism a vieții lui Buddha Sakia-Munt. «Cel mai bun roman spiritual al Evului Mediu», tradus întîi în românește de Udriște Năsturel în sec. XVII, și-a găsit în Sadoveanu un admirabil nou autor — care ridică, la nivelul marii sale înzestrări, multe dintre cărțile populare, baladele și tradițiile românești, în al căror simbul deslușea unitatea spiritului omenesc.

De aceea și-a închinat artistul atîția ani studiului Vechiului și Noului Testament. Înțelegînd valoarea traducerii lui Dosoftei din Psaltire, pentru dezvoltarea limbajului liricii românești, el a lucrat cu un savant ebraist la o traducere a Psalmilor direct din ebraică. Și e suficient să amintim frînturile din Psalmul 50, murmurate de Ștefan în Frații Jderi, ca să ne dăm seama de frumusețea pe care o distila în acele înalte stihuri.

Ecclesiastul, cu panorama deșertăciunilor, e citat adesea de Sadoveanu, ca și Pildele lui Solomon, comoră de străveche înțelepciune. Și cu cită îndeminare a introdus, ca o prețioasă cheie de aur, în Daim, confesiune cu totul personală, citatul din Cîntarea Cîntărilor: «Ce frumoasă ești, iubit, cît de frumoasă ești / Cu ochii tăi de porumbiță vicleană! / Ca o floare între flori ești, prea-iubita mea, / Și miera ta-i dulce pentru cerul gurii mele. // Iată, iarna s-a călătorit; / Infloresc paștile; / A venit vremea cîntării. / S-aude suspinul turturelei în cîmpii, / Infloresc smochinii și viile; / Bolnav sînt de dragostea ta».

Cele citeva versete din marea carte-epitalam inserate de Sadoveanu în poemul Sfirșit de martie îngăduiesc un semn de egalitate emblematică între Daim și Cîntarea Cîntărilor, sub pecetea misterului, a ambiguității, a simbolului ocult. De altfel, poemul-prefață la strania carte de poezie sadoveană, Daim, înaltă de la început într-o ordine a transcendenței, a sensurilor supreme, tirzia iubire a magului, convorbirea dintre mag și zeu, asemănătoare în multe privințe cu cea dintre Hyperion și Demiurg, dînd o interpretare ocultă întîlnirii dintre Ac-Ta, bătrînul înțelept, și primăvărata Daim.

(Continuare în pag. 116)

REPERE FUNDAMENTALE

N. IORGA — «VIA SACRĂ» SAU VIZIUNILE CĂLĂTORULUI

Florin FAIFER

Cu pălăria lată în boruri, barba de profet și mantia neagră, Iorga este un călător aparte, și însetat, și dezamăgit de real, călcând neobosit din zare în zare și aruncînd la tot pasul ochiri de argus dincolo de soare-răsare sau de soare-apune, spre tărîmul închipuirii. Sub privirea-i nesățioasă realul se dilată, ciclopic, își preschimbă contururile ca prin farmec, aerul vibrează, se încarcă de semne și, mai închii în linii tremurate, se decupează *privești* ispititoare prin «fiorul tainic al vechimii». Un «vis treaz» de vremuri fabuloase, tinzînd, ca în versul eminescian, către «o mie patru sute»: «O, ce mult „ev mediu“ aici!» Este Evul mediu după care jinduieste și ale cărui urme le caută peste tot, cu stăruință și înfrigurare, ca pe un teazar, cu o anume iluminare lăuntrică. Nu-i o visare deșartă, pentru că, iată, în orice ungher se și deșteaptă ecouri de mult stinse, iar zidurile, «vechile ziduri de piatră sură», spun, cui știe să le-asculte, povești («o poveste zice că...») despre cavaleri în armură și ruguri în flăcări, despre împărați și domnițe, dăltuind legende de «dulce poezie» în care moenesc «tragice amintiri». Castelel din Avala se înconjoară de atmosfera unui roman gotic: «O cruntă legendă de iubiri sălbatice e legată de aceste cămăruțe pustii supt care se cască prăpastia» (În Serbia de după război, 14). Sub un «giulgiu de țernă» sau în decorul cu incrustații ca și alegorice, zac «pietrele nemuritoare», «masele de piatră istorică», atîtea «colțuri de piatră destăinuitoare» și ele «șoptesc» greoi, cavernos despre «marea viață trecută». Este, masivă, *ămpărăția de piatră*.

...«Împărăția trecutului și a poeziei». Timpul se măsoară acolo altfel — «ți se pare că fiecare clopot înseamnă sfîrșirea unui veac». Iarăși și iarăși acest «ți se pare că», marcă a registrului stilistic, evocator și idealizant, al memoriălelor lui N. Iorga. La Sarmisegetuza, în febra plecării, «mi se părea că din pădurile munților pornește un vuiet de minie a vechilor barbari născători de neam și că supt stîncă drumului se mișcă neliniștită țărîna a morților romani, cari nici de la strănepoșii lor nu s-au învrednicit de cîntea ce de două milenii li lipsește». (Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească, 430). ...«neliniștită țărîna a morților»...! Sînt drumurile unui istoric sau ale unui poet? Întîlnind în cale o ceată de oameni ageri, oacheși, cu o căutătură cruntă, călătorul îi și transpune într-un alt veac: «Să-i vezi călări pe caii mărunți cu traista merindelor la coapsă, ai căuta arcul și măciuca de care au fost copilești și striviți ostași lui Carol-Robert, încercînd, la 1330, să facă din Țara-Românească o provincie de hotare a Ungariei regale» (România cum era pînă la 1918; I, 137). Pe dunga orizontului, la fruntariile dintre real și imagină, răsar și se întrupează alte și alte umbre, care au mai trecut cîndva pe sub vechi portaluri de istorie. În Oltenia, un pîlc de săteni călări, pîrînd căciuli înalte și mantii albe de abă: «Ți se pare în adevăr că vezi ostași de lupte sau de răscoadă, dintre cei ce au făcut vestite aceste plaiuri. Icoana de căpetenie tăcută, cu fruntea încrețită și buzele strîne a lui Tudor răsare înainte-ți, și pare că-l vezi pornind în ziua de februar, cu un cer de plumb, greu ca acesta de astăzi, cu vîzduhul tot așa rece [...], parcă-l vezi pornind, cu cetele norodului, în largi mantale de aba albă, pentru a-și înfrunta urșita» (ibidem, 31). La Snagov, în faptul serii: «Antîm privește cu ochi umezi această frumuseță care-i prinde sufletul întreg, sufletul lui de poet, cu multe răsune; el se ridică și face semnul crucii spre mulță-

mire și binecuvîntare» (ibidem, 372). Antim, aici, e desigur o reflectare a lui Iorga. Induioșare și extaz în contemplație, gesticulație rotundă, cucernică de arhipăstor.

Călătorul acesta stăpînit de o himeră («o vedenie de vis», strateg și devot al unei utopii acaparante, se pomeneste așadar împresurat de «vedenii» («vedenia Rusciucului», «vedenia Bizanțului» — «Bizanțul n-a perit încă»; și, oriunde și-ar îndrepta pașii — ca niște crîmpele de «dulce Arcadie» — «vedeniile binecuvîntate ale ferii românești»), prin care întâmplări și oameni cari au fost se aleg din nou, din aburul inform, sub «vraja de simpatică vechime». El pătrunde cu fiecă prilej, cu jubilație înaltă, într-un tunel al timpului, la capătul căruia îl așteaptă de obicei o viziune («Văd, parcă ar fi fost ieri...»). Trecutul «se trufește» în scrierile lui.

O călătorie în imaginar — într-o istorie resuscitată prin imaginație — spre un meridian (într-adevăr, magnetic) la care real și mitic se confundă pînă într-atît încît drumetului adîncit în gînduri, furat de «viziunea de altă viață», i se păzesc că închipuirile sînt adevărate. Halucinația a clipei, sfîrșind multe zăgazuri. Într-un proces magic («Intregi orașe incîntătoare par ieșite din pămînt, ca la o baghetă de vrăjitor», (Cîteva zile prin Spania, 76), peisajul se destructurează pentru a se realcătuî într-o țesătură luminoasă ce constituie, ca de altfel în «semiotica» oricăror memorii de voiaj, nivelul lui secund. Printr-o inevitabilă rocadă («Amiensul medieval e o realitate actuală», Nürnberg e «un oraș în a cărui realitate nu crezi»), acel nadir latent al unei medievalități luxuriante se revarsă din abundență într-un text a cărui captură de preț rămîne, magnificent, trecutul.

Ici, lespezi sure «pe care te-ai aștepta să cețești rune», colo, aurul imbelșugat al unei catedrale trezind «viziuni de Asie fără măsură în bogățiile ei»; de bulbii colorați ai unei biserici se înlanțuie, la fel, «amintiri de Asie înfinită»; undeva, în Dalmatja, străjuind «vechi ostroave de pirai iliri», în stîncile colțate a-incremenit «strigătul războinicilor regelui Agron și al reginei Teuta»; pe gheața Dunării pasămite se aud scrișnind pașii năvălitorilor, care vin «în glume aspre, în chemări scurte, uneori în sunetul grozavelor cîntări de război». Sînt fulgerări ale închipuirii care duc spre o epicizare a viziunii.

Viziuni ce se întesea o dată cu lăsarea nopții, ambianța nocturnă fiind în-deosebi prielnică pentru des-tăinuirea mută a altor vremi. E și firesc, atmosfera fiind «un element esențial al viziunii». În Spania, încă mai «e în atmosferă ceva din marea mistate» a imperiului defunct. Pe la chinie, ca prin măiestria unui mag căruia timpului însuși i se supune, din pămînt, din iarbă verde, din ruinele care tinjesc, se produc «în tăcerea sacră» epifanii. «Seara, cînd se golesc cîmpurile verzi și tac păsările ce saltă prin ramuri, copacul cel de două sute de ani, apropiat cu virful de neguri, trebuie să povestească lucrurile vechi cînd vitejia omului era stăpîni pe soarta lui și puterile oarbe nu hotărâu soarta neamului» (Note polone, 20). Fantasmеle, în rond de noapte. La Curtea de Argeș, «pare că numai amintirile trec la adînci censuri de noapte în sunetul zalelor pline de mușgaiul mormintelor, și singurul sunet care rupe tăcerea sacră e al arhaicelor chiote de bătaie ce se întorc din stîncă în care s-au oprit acum peste o jumătate de mileniu» (România cum era pînă la 1918, I, 136—137). Culoarele triumfătoare ale zilei scad treptat și o «liniște curată» se așază — «prin care plutesc, pentru mine, înălțîndu-se de pe aceste ziduri, fantasmе în turbane albe, cu lungi haine țesute în aur, cu hangere cuprinse în teci de pietre scumpe...» (Neamul românesc în Basarabia, 28). Așa cum, în Serbia, «pare că umbre deznădăjduite trec, ca acum patru sute cincizeci de ani, de la un turn la altul și că a doua oară răsună, mai tare decît gîfuitul pripit al vaporului, prelungul geamăt al învinșilor, meniți robiei fără capăt, orbirii și măcelului» (Pe drumuri depărtate, 212—213). Este pulverulentă, o «impresie de nereal», care te face să crezi că ești «într-o lume care nu e o lume, ci păstrează numai formele zădărnice, umbrite de o jale veșnică, ale lumii noastre, că te strecoari în tăcerea, pecetluită de porunci infernale, care nu se scriu și nu se spun, a ținuturilor morții fără hotar, și, deci, desăvîrșit de bine» (România cum era pînă la 1918, II, 169). O «noapte de stele, de murmure, de freamăte, de visuri, de patimi...» În întunericul de velur susur a mică muzică de noapte. Un zvon colîndă lin prin spațiul mioritic: «Iar clopotele turnelor atîpîte sînt dulce și izvorul rămas singur își șoptește cîntecul veșnic» (ibidem, 148). Peste codri veghează luna «prietenosă, fără sublimități tragice, așa cum e și poporul... «Este ceva neșpus de religios», se înfioară călătorul. E «o binecuvîntare și o sfințenie în toate...». Sunete, culori și forme se împletesc în acest «altar» a cărui catapeteasmă o formează «un șir ne-întrerupt de vederi romantice».

Printre semne și minuni, hierofantul oficiază în liniștea de catedrală a nopții, participând, el însuși, tulburat, la scenariu inițiat de un reparații prin care «icoanele» străvechi se smulg din hieratismul lor și, dinaintea ochilor uimiți, revin la viață. Emoția se sublimază într-un ritual: «Vocile scad ca supt o taină și o clipă ni se pare că sintem aici pentru ca să aprindem candelile, noi, romani, la sarcofagile fraților noștri Ampeliu, Nectarista, cei adormiți întru Hristos Min-tuitorul» (O mică țară latină: Catalonia, 37). Mai lipsește o voscreasă. Se prăznuiește, doar, o înviere... Un dangăt de clopot vestește, în vuiet adinc, solemn, chiar «taina de noapte a învierii». Iorga pelerin la Putna (Eu așteptam pe Ștefan să învie...). Cînd biruie întunericul și prapuri filiiie «ca steagurile de umbră ale oștirii morților», cînd clopotele de aramă prind a se legăna și a da zvon prelung, «în hohote de plîns risipite asupra munților și a văilor, zguduind ziduri, morminte și suflete» — «atunci se săvîrși minunea». În noaptea «care-i poate fi man-tie» se înfățișează în trup de raze Ștefan-voievod. «Mergera cu noi în umbra nopții, între luminile cerului și luminile pămîntului, ducînd după dînsul întreg întunerecul, pe aripile sale care atingeau munții zărilor și depărtarea hotarelor noastre singe-rate» (Neamul românesc în Bucovina, 146).

Se observă cum Iorga, cronicar și rapsod al unor vremuri de care se învred-nicește, mai că se îmbată de un trecut purtînd «nimbul de vechime sfîntă». Însă transa, dacă transă se poate numi, nu iese de sub controlul unei reflexivități ce se boltește peste noianul de impresii și «întipări». Un cronicar deci care adînc știe din cărți (își recunoaște singur, în prefața la *Sate și mănăstiri din România*, «felul de a scrie al cronicarilor și al tîlmăcitorilor bisericești»), drumuînd cu ciu-botele de fier ale Sfintei Vineri pînă în străfundurile istoriei, unde istoria se con-topește cu legenda. Iar cuvintele, șirurile lungi de cuvinte învălătucite în arbo-rescența unor fraze nu într-atît de stufoase pe cit se crede îndeobște, freamătă și se unduiesc ritmînd un epos nețarmurit. În asemenea momente de descensiune în timp, și un detaliu de arhitectură își are irizările lui («linia se desfășoară pe aceeași temă ca versurile unui poem în același ritm»). Dărmite cînd hrobnicul are a da seama despre toate cîte «s-au sfărîmat și spulberat în vînt... Tonalitatea e atunci de elegie («Așfel se pierdu în Muntele Apusului mărirea noastră»), consu-nînd cu mîhnirile lui Neculce sau cu tristețe sadoveniene din *Neamul Șoimăreștilor*: «Și simt în sufletul meu după atîtea sute de ani durerea acelor mîndri învinși...». Ritmurile trăirii sînt dictate de amintirea evlavioasă sau înduioșată, mîndră sau înfiorată — care «stăpînește puternic sufletul». Invocațiile, apostrofa, ca un început de tiradă («O, Dragoșe, Bogdane, voievozi cu steaua zimbrului...»; «Mărire fie, Posadă...»), dau acestor pagini un elan de «cîntare» (sau de cantată), o turnură de veche închinare la stemă, într-o retorică a gloriificării.

Iorga «citește» sau «decryptează» un peisaj înțesat de istorie, învelit ca într-un abur în «sfioasa poezie de trecut», așa cum scrie la carte sau așa cum scrie în inimă. Prinos al vechimii, peste «amintiri ale unui trecut boieresc sau domnesc», locuit de «domni buni din vremuri rele», de «voievozi ai vremurilor bune», se așterne legenda «în haine de purpură». Aproape că nu există rîu, sau dîmbrovă, sau colină care să nu aibă un mesaj camuflat ca o indestructibilă reminiscență din vremuri ce s-au lăsat absorbite în mit. Oltul cheamă în minte «scene de trecere războinică»; e «trist și negru», purtînd în involburările lui «ca o solie de jale ce se poate mîngia, de suferinți ce nu se pot înlătura». Dacă valurile Dunării îm-părătești se îngînă într-un cînt fără sfîrșit, o rapsodie română, mai prejos nu se lasă nici firavul Strei, pe undele căruia «călătorește o poveste măreață care atinge pînă astăzi inimile noastre: ea spune despre neamul neînfîrnt al dacilor», despre «războaiele eroice cu cei dintîi ostași ai lumii» și «cîntă despre visurile lui Decebal strămoșul, care și-a cufundat comorile în această albie de prunduri și a mers să se îngroape supt ruinele regatului său sfărîmat de un dușman ce nu se putea învinge» (Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească, 147). Pe firul Bistriței Aurii s-a fost coborît spre Baia Voievodului Bogdan, întemeietorul, «vînă-torul de zimbrî al poveștii». Dar parcă numai muzica apelor se însinuează în acest amplu oratoriu? În foșnetul pădurii se deslășește «o vechi poveste de jale, plîn-gerea necurmată, duioasa chemare a morților cari n-au fost răsunăți». «Amintiri singeroase colindă încă toate aceste păduri, odată bune pentru pîndă și distru-gere» (Note polone, 4). Valuri, riuri de singe... La Montereau, «o diră de singe pare că încrutează luciul riului. În adevăr aici, lîngă pod, a căzut unul din prinții Casei domnitoare franceze, Jean-fără-frică, ducele Burgundiei, cruciatul de la

Nicopol, ucis, în crunta dușmănie dintre Armagnaci și Borgouignons, de însăși ruda sa» (În Franța, 118). Și țărina e scrijelită, însemnată ca un antic papirus, cât pirjolit, cât stropit cu lacrimi. E «roșiatică, plămădită din atîta singe ce a curs»; așa cum, în lumina descrescîndă a asfințitului, «stînci aspre» se acopăr de zdrențe sîngerii. Iar poala cerului se încinge cu o diră purpurie, «ca un curcubeu de peire pentru oastea strămoșului Decebal».

Călătorul acesta care devoră timp și spațiu, timpuri și spații, nu umblă numai din hotare în hotare, ci el, crescîndu-i aripi la încălțările de pe care nu se scutură niciodată colbul șesurilor de acasă, se avîntă spre obîrșile «epopeii» noastre, cînd plaiurile carpato-dunărene erau scăldate în splendori aurorale. Din peisagii felurite se încheagă o frescă uriașă, înrămată într-un prezent ce și-a pierdut strălucirea — nu și șansa unei resurecții. Iorga se amărăște sau se infurie (și atunci cum mai tună și fulgeră!), îl mai apucă jalea, pe care o și scandează, dar nu e pesimist. Elegiacul de înstrănată vreme nice își leapădă curînd tristețea și, cu ochii ațîțiti în zare — viziunile lui se deschid spre un orizont arareori închis, întunecos —, sculptează timpul ce va să vină din materia fierbinte a cuvîntului profetic: «Va veni odată timpul, stîlpii galbeni și negri vor cădea în ripe, într-un singur filțit tricolorul va străbate primăvara, sabia lui Ștefan va pătrunde lespezea mormintului și bourii vor mugi ca buciumele în pădurile mari» (Neamul românesc în Bucovina, 229). Un profetism de contaminație biblică («Atunci limbile de foc se vor cobori de sus...»). Acest «vis nebul» îi dă vizionarului puterea ca, după izbucnirile de patos — un logos în vâpăi —, să privească în urmă mai liniștit: «pace vouă, strămoși biruiți...» Este vocea de amvon. Iorga, încă o dată, și-a modulat discursul, după o tehnică de care arta sunetelor nu-i departe.

O viziune «arhaică» pecetluiește călătoriile lui europene. Însă arhaic nu înseamnă încremenit: «Istoria este viața oamenilor de odinioară și trebuie înfățișată ca viață [...]» (Amintiri din Țara Oltului, 4). Iorga are, ca puțini alții, harul de a reînsufleți acest «odinioară», ascuns în picla anilor. Multe drumuri, și mai lungi și mai întortocheate, se abat într-acolo. La Curtea de Argeș «călăuzit de amintirile eroicei vremi a începuturilor politice românești», istoricul merge pe calea regală a Voievozilor întemeietori. În Bulgaria, unde urmele crîncenei înclăstări mai stăruie, rememorează «acte din marea dramă a războiului», a războiului de independență. În Scandinavia, reface îndeaproape ultimul drum al lui Carol al XII-lea; aici și brazilii, «brazii sacri», par «grenadiri» viteazului rigă. Un pas mai încolo începe legenda: pădurile pare că adăpostesc și acum «zeii Walhale», Spania în care scriitorul se preumblă este mai ales aceea a secolului al XVI-lea, «elegant, plin de intrigă și stropit cu singe»; în austeritatea unor edificii, piețe, curți interioare, o austeritate reprimatoare de patimi fierbinți, nu-i greu să regăsești «măsura, liniștea, tăcerea solemnă a Islamului». La Adrianopol, străbătînd sălile palatului unde, din porunca sultanului, gealul a frînt grumazul stolnicului Constantin Cantacuzino și al voievodului Ștefan Cantacuzino, Iorga, care a scris și o piesă despre tragedia lui Brâncoveanu, are o tresărire, iar fraza toarce un fir de poezie: «Și acum floarea cicorii supt ulmi se pleacă încet în bătaia vîntului» (Prin Bulgaria la Constantinopol, 122). Vremea s-a scurs, cornul Semilunei a pălit de mult și lucoarea lui nu se mai așterne la fel de trufaș peste apele Bosforului, dar închisoarea sinistă a celor «șapte turnuri», Ediculă, lăcaș al morții, îngrozește și acum. Zărînd pe o inscripție în chirilică numele unui boier moldovean, «Vasilie Orășu», Iorga, căzută pe gînduri, psalmodiază: «...Ce prigonirea te-a oprit în aceste ziduri ale umezelei [...] întunerecului și morții? Și te-ai întors tu vreo dată ca să vezi frumusețea cerurilor senine, a grînelor coapte mișcîndu-se de vînturile prielnice, a căsuței românești la umbră supt pomi cu roade a jupînesii tale ce te aștepta, cu dor și cu durere acasă? Ori te-ai prăpădit aice, frunză smulsă de furtuni vrăjmașe și zvirlită pe acest nisip al nesîmțirii pentru durerile omenești?» (ibidem, 219).

Numai în mijlocul naturii îmbietoare călătorul alungă gîndurile negre, mai lasă frămîntările deoparte, uitînd de tot și toate. E o liniște solemnă de sanctuar, o pace sfîntă. Și pe neașteptate o moleșală îl împăienjenește, un fel de părăsire de sine, la pronia întîmplării (cum ar fi spus Hogaș). Cine și l-ar fi închipuit pe acest tumultuos rîvnind la o chietudine absolută, sub ispita toropitoare a somnului etern? «Dacă aș fi singur pe lume, aș vrea că mor acum aici, și apele să mă ducă tot tîndre printre arborii în floare, în acest prohod de cîntece, în jos spre liman, spre Marea cu apele multe, în care se pierde urma morților» (Neamul românesc în Basarabia, 87). Cadente ca și sadoveniene pe o stare de spirit care ar putea fi și a

unor poeme de Eminescu. Dar sînt «respirările» lui Iorga, pentru care călătoria, cu alternările ei de exuberanță și melancolie, poate genera o stare de poem.

Natura, cînd nu emană istorie, e (în limbaj sămănătorist) o vatră de poezie. Nu preamărește Iorga, cucerit de ceea ce i se părea a fi «o feerie fără sfîrșit», «poesia simplă și sănătoasă a naturii»? Munții sînt o «priveliste de o poezie măreață», marea, în «obișnuita sărbătoare de seară», capătă o colorație fabuloasă, de un albastru neverosimil, hipnotic; într-o «luncă de poezie», roua fragedă sclipește ca firele de mărgăritar. Nici nu mai știi unde începe tărîmul basmului: «Și cu atîta albastru deasupra, cu atîta pașițe din toate părțile, pare că ești în grădina, în grădina frumoasă, și plină de primejdii, unde cresc merele de aur pentru Făt-Frumosul care va ști să le fure» (Neamul românesc în Basarabia, 71). Prin grădina Hesperidelor pătrundem în mit: «Aici pot locui Nimfele, Driadele se pot zbenzui și Pan are unde să se ascundă că să trezească ecourile secrete» (Vedenii din Grecia de azi, 11). «Ecourile secrete», ca o rumeare dinspre «grădinile uitate ale unui palat fermecat de bătrînele ursite...».

Sînt «privești» de un «pitoresc aprig», pe care, în crepuscul («se lasă o sară ca o minune»), «agonia luminii» le face să apară ireale. Din depărtări, «cornuri de luntre» se apropie «ca o solie mută din lumi pe care nu le putem cunoaște». Cînd soarele scapătă spre asfințit, într-o «glorie de aur», zările învăscute în neguri se colorează de un vioriu nemaivăzut sau sînt tivate cu «cearcăne trandafirii», care îndulcesc linia orizontului «și în fisionomia pe care o iau țerile, ceea ce hotărăște sînt orizonturile» (Țara latină cea mai depărtată în Europa: Portugalia, 11). În Franța, apusurile de toamnă au «străluciri orientale». În Spania amurgul vine fără vilvătăile, «fără fanfarele» Orientului. În Amphikleia, jocul de culori la lăsarea nopții e mai presus de închipuire: «muntele se rupe din stîncile sure cu dungi ruginii, cu pete de verdeață întunecată: albastrul lui are un luciul de piatră scumpă. În același timp, la stînga, cerul e de un galben de vechi acaureolă sacră, pe care-l străbat ușoare năfrâmi roșii» (Vedenii din Grecia de azi, 79). Doar uneori, în această beatitudine a extincției, un zgomot surd (ca răpăitul de tobe dintr-o simfonie, anunțînd «furtuna»); sau umbre vinete de nouri, într-o «invasie de forme monstruoase», introduc în pastoraia lui N. Iorga o notă de dramatism — seara vine «ca supt subita spaimă a unei eclipse». Percepția are, într-adevăr, un ambitus simfonic: vegetația răspindește o «simfonie de mirosuri», vitraliile sînt «sacre simfonii de tonuri misterioase». Maniera descriptivă a lui N. Iorga, preponderent de postură extatică, este un mic triumf al nuanței (în penumbra serii), dar, mai cu seamă a californiei a culorii.

Efecte de culoare, de o bogăție împărătească, se ivesc pretutindeni «într-o frenesie de lumină», într-o fantastică policromie, luînd ochii prin scînteierea de purpură și aur. Verde, roșu, azuriu, într-un vast și superb mozaic. «Aur de lumină, verde al primăverii, albastru al apei puternice și al cerului ce se gătește de seară» (Neamul românesc în Basarabia, 28). Un berechet de culori, ca juvaierile jucîndu-se apele într-o comoră din basmele Orientului. Sub bolta de un «nemilosiv albastru», cîmpul etalează «un verde care prinde lumina ca o piatră scumpă»; dealurile moldovenesti sînt verzi, albastre, fumurii, iar altele se înveșmîntează în «odăjdii» de roșu și auriu; Dunărea călătoare nu e niciodată aceeași, e albă, albastră, trandafirie, cenușie, «după cerurile nestatornice» sau după ceasurile zilei; Bis-trița o vezi cînd de «ardezie posomorită» sau de «catran», cînd de smarald și argint; marea «bogată în vișuni» parte de safir și cobalt; verdele pădurilor, toamna, e împroșcat de aur și sînge; «stropi de sînge» smălțează pașiștile, coviltir pe care se răsfăță generos verdele amestecat cu mult albastru; lanurile ai spune că sînt lăicere verzi și galbene. La Marele Canion, același colorit frapant, de gală: «[...] zîmbetul de culoare palidă albastră, verde, care încunjură și termină triumfătoare sunete de trîmbiță ale pietrei de zori și pietrei de sînge, amestecate în toate nuanțele gloriosului roșu» (America și românii din America, 133). În Grecia, în fine, totul e un «dar al luminii».

Intensitățile cromatice, somptuos imperiale, opulente pînă la sațietate, au un pendant în lumina filtrată diafan, ca printr-o pînză ce sporește misterul lucrurilor. «Pe cerul de un albastru palid, cu mărime suptiri de nouri, arborii fără frunze se înscrisu cu un aur palid, foarte gingaș. Tabloul, cu fondurile rumene sau auri, e de o incomparabilă finețe...» (Cîteva zile prin Spania, 16). Sub cupola înaltă «care cheamă la rugăciune», culorile în urzeli suave, de pastel, nu solicită numai simțurile: «Acest verde pe albastru ispîitește la cugetare». În planul scund al tabloului, ceturi albastrii se aștern, pînă în depărtări, «Totu-i romantism și poezie».

Un romantism care, alături de gingașe nocturne și grațioase miniaturi în linii simple, melodioase, implică într-un firesc dialog al extremelor și colosalul (Cheile Bicazului sînt o «splendidă sălbatăcie uriașă»), o rînduială grandioasă a elementelor, fie în elanul ascendent al munților, fie în adîncuri de genune. Cînd se zdruncină rînduiala, catastrofa nu-i departe. În munții «îndescifrabili» ai Thesaliei, bolovani imenși se rostogolesc într-o grozavă avalanșă, «ca într-o catastrofă a lumii». La Marele Canion, «uimitoarea vastitate a genunii unice» inspiră o emoție copleșitoare, ce nu are nimic de-a face cu teroarea pe care o naște haosul («care înspăimîntă și răspînge»). Ce bucură ochiul e «așezarea dreaptă a rîndurilor granitului, alinierea lui pe mii de metri, ca și cum un olar divin ar fi fiert în cuptoarele lui vase de formă desăvîrșită» (America și românii din America, 133). America bruschează chiar și sistemul de așteptări al vizitatorului prevenit, este parcă planeta unor uriași. Totul, aici, e croit la dimensiuni care uluiesc, într-o verticalitate amețitoare. Mamuți de piatră, piramide, turnuri, toate acestea nu sînt, de fapt, decît «leviathanele», înalții zgîrie-nori «care par blocuri căzute din aștri în ruină, monoliți veniți din alte sisteme solare». Gigantismul dominator excită, cum se vede, simțul comic, deocamdată în paleta unei geologii pitorești.

(Continuare în nr. viitor)

MARGINALII LA «DIVANUL...» LUI D. CANTEMIR

Ecaterina ȚARALUNGA

Cînd s-a tipărit Divanul sau Gilceava Înțeleptului cu Lumea, autorul ei avea numai 25 de ani. Nimic mai firesc prin urmare decît să depistăm reminiscențe de lectură dintre cele mai variate, laice ori creștine, orientale ca și occidentale, aflate în diverse stadii de asimilare. Dincolo de ele însă, este interesant de observat ce idee anume urmărește să ne înfățișeze beizadeaua Cantemir în chip explicit. Ba chiar, mai mult decît atît, este interesant de văzut subtextul, ceea ce se poate distinge printre rînduri din aspirațiile unui om al altui veac și din înfățișările lumii și culturii timpului său. Teoria vîrstelor ne va oferi doar instrumentul de pertinență, acel fir al Ariadnei care să scoată la lumina înțelegerii contemporane aparența, textul și subtextul Divanului sau, mai exact, a primei sale părți, cea care, așa cum demonstrează în chip atît de convingător Virgil Cîndea în studiul introductiv al volumului publicat la E.P.L. în 1969, este și partea originală, scrisă pentru rotunjirea concludivă a celorlalte două.

Dedicația din fruntea scrierii, adresată fratelui său Antioh, domn al întregii Moldove, este nu doar o simplă «captatio benevolentiae» pentru a adormi teama proaspătului voievod față de un viitor concurent la tron, ci conține și ideea unității în timp a țării, exprimată prin același simbol — stema cu bour —, unitate ce se cere apărată contra a tot ceea ce o poate amenința dinăuntru ori dinafară — «Vădzuți, nevădzută vrăjmășasca gloată». Aparența umilă a truditului care-și înfățișează rodul muncii domnului țării, primul născut al voievodului Constantin Cantemir, este cu prisosință contracarată de conștiința valorii proprii, exprimată cu superb orgoliu juvenil prin cuvintele «Ioan Dimitrie Constantin Voievod», autorul, puse mai înainte de numele domnului însuși. De altfel, dedicația sună așa: «Spre slava și folosul neamului moldovenilor, în dzilele prealuminatului [...] Ioan Antioh Constantin Voievod». Nu domnului decî, ci nemijlocit poporului său dorește tîndur să se adreseze. Dedicția mai cuprinde și un fals aflat cu bună știință de Dimitrie Cantemir, deloc străin de faptul că nu poate încâlca o convenție culturală, ba chiar, mai mult decît atît, norma de existență a unui veac silit adesea să-și înfățișeze spiritul dramatic în haina de împrumut a unei hieratice smerenii bizantine. Cantemir afirmă că Divanul e întocmit din Vechiul și Noul Testament, cînd numele însuși al Divanului amintește de vechile scrieri arabe, iar forma de dialog dintre Înțelept și Lume se desfășoară după tipicul argumentării socratice. De altfel, în trecere fie spus, Epistola dedicatorie însăși, care urmărea să micșoreze nu numai distanța sufletească dintre cei doi frați, ci și pe aceea de facto, ea fiind trimisă în țară de tîndrul Dimitrie din Adrianopol, citează Ecleeziastul după teo-

ria cosmogonică ce alătură macrocosmosul și microcosmosul, tot astfel cum citează Cîntarea Cîntărilor după Thales din Milet, iar pe apostolul Pavel după lauda Olimpului. Încheierea Epistolei cu «smerit frate» se înfățișează deci numai ca semnul unei lecții pe deplin asumate în legătură cu distanța dintre cuvînt și gînd. Iată de ce Divanul devine o dată mai mult interesant de citit la interferența a ceea ce numeam mai sus aparența, textul și subtextul său.

Teoria vîrstelor omului se înfățișează doar ca particularizare a unei concepții mai generale despre timp. Iar timpul ca factor determinant în existența individului, a lumii și a universului fusese acceptat, ba chiar zeificat, cu mult înainte. Între secolele 6 și 3 î.e.n., chaldeenii, perșii, grecii și indienii¹ afirmă deopotrivă această idee. Mai mult decît atît: antichitatea greco-latină, creștinismul, Evul Mediu și Renașterea păstrează în prim-planul interesului lor problema timpului și ea prilejuiește creații de cele mai diverse feluri. Alegînd o asemenea deschidere pentru Divanul său, Cantemir ilustrează o temă generală, dar cu nuanțe personale de-a dreptul remarcabile. Astfel, ideea celor șapte vîrste ale individului, care devine un bun comun în Occidentul medieval, servește ca punct de pornire unui calcul foarte strîns pe care-l face tînărul prinț bugetului de timp al unei vieți omeneste. El stabilește o medie de 80 de ani pe care-o împarte în șapte părți, în chip destul de personal dacă ne gîndim că un tablou ca acela al lui Hans Baldung Grien intitulat *Lebensalt* înfățișează șapte personaje feminine reprezentînd, fiecare, punctul culminant al unei vîrste. Ceea ce este relevant în afirmațiile lui Cantemir e sensul pe care-l dă împărțirii obișnuite. Pentru că el judecă fiecare vîrstă în funcție nu de punctul cel mai caracteristic biologic, conform registrului început-înflorire-sfîrșit, ci după relația fiecărei vîrste cu rațiunea înțeleasă ca o calitate specific umană, singura care face ca viața să merite a fi trăită. În funcție de rațiune deci apreciază Cantemir că traseul celor 80 de ani se reduce la numai 40 prin eliminarea perioadelor de somn, care-l fac pe om să piardă jumătate din fiecare cele 24 de ore ale zilei calendaristice. Prima și a doua copilărie de cîte 7 ani — e de remarcat simbolismul magic al cifrelor — numite de el «prunciia» și «copilăria», sînt eliminate din calcul din cauza carențelor de cunoaștere. Sînt vîrste de acumulare, în intervalul cărora omul trebuie să învețe următoarele: «să știe ce face, cunoaște ce vede, înțelege ce aude, pricepe răul, binele voroșește, îmblă și socotială are»². Prin «socotială» Cantemir numește rațiunea. Apoi învață să «cunoască credința, legea și pravilile; răul și binele să cunoască, hrana și băutura să agonisască»³. Cea de-a treia vîrstă, adolescența — «cătărigia» — întinsă pe o perioadă de încă 7 ani, realizează trecerea de la copilărie la tînetate, adică la «voinicie», motiv pentru care ea conține cîte ceva din caracteristicile ambelor intervale: cam pînă la 17 ani adolescentul e mai mult copil, apoi mai mult tînăr. E neștiutor deci în prima parte și păcătuiește după legile trupului în a doua. Este, din punctul de vedere al rațiunii, încă un interval pierdut. Și resimțirea acestei pierderi, care-l face pe autor să se cutremure de scurtmure prezenței sale în lume, este atît de contemporană cu propria noastră atitudine în fața timpului, încît intuim, fulgurant, că, în cele trei veacuri care ne despart, spiritul uman a rămas egal cu el însuși: «Acum, dară, o, curond trecătoare lume! adu-ți aminte că mi-ai dzis macară într-o săptămînă o dzi să fac voia ta și să îmblui în desfătărire tale tăvălindu-mă; văduși că, după socoteala mea cea diaptă și adevărată, din 80 de ani, numai 20 aflai ai miei. Deci în 20 de ani, 1000 de săptămîni fac; și scoțînd dintr-o săptămînă cîte o dzi, 1000 de dzile fac și 1000 de dzile să fac doi ani și 270 de dzile; și cu atîta de scurtă și puțină vreme, oare ce felu de desfătări, oare ce felu de petrecăni voiu să mă desfetedz și să petrec? Ce decît să te ascult pe tine și să fiu cu atîta, mai bine să nu te ascult și să fiu și fără de atîta. Și mai bine eu de tine și tu de mine să ne despărțim și să ne dopărtăm»⁴.

Aceasta este concluzia unei vîrste — aproximativ a autorului —, hotărîrea de a urma calea rațiunii și nu alta. Scopul său evident e într-un totu cartezian: cum să-ți iei în stăpînire spiritul. Iar cuvintele Discursului asupra metodei — «astfel, intenția mea nu este de a preda aici metoda pe care fiecare trebuie s-o urmeze pentru a-și conduce bine rațiunea, ci numai de a înfățișa în ce fel m-am

¹ M. L. West, *Graeco-Oriental Orphism in the Third Century*, în vol. *Assimilation et Résistance à la Culture Gréco-Romaine dans le Monde Ancien*. Ed. Academiei, 1976.

², ³ Divanul sau Gilceava Infeptului cu Lumea sau Giudeful Sufletului cu Trupul, E.P.L. 1969, p. 127.

strădui eu s-o conduc pe a mea» — *sînt intru totul potrivite* Divanului și atestă fără drept de apel faptul că autorul era contemporanul veacului său cartezian, chiar dacă trebuia să navigheze printre paginile Bibliei, înțelepciunii islamice și scrierilor antichității greco-latine. Dacă aparent toată această teorie a vîrstelor are drept scop să combată ideea păcatului — *Înțeleptul* intruchipînd dreapta credință creștină (adepta vieții pe pămînt ca pregătire a vieții în ceruri) și Lumea credința epicureică rezumată mai tirziu în cuvintele «carpe diem» și «carpe rosam» — în fond textul ne vorbește despre primatul rațiunii în confruntarea omului cu evenimentele lumii în care trăiește, iar subtextul despre momentul dramatic în care autorul însuși și-a ales calea proprie de traversare a vremii sale. Divergența între aparență, text și subtext ni se înfățișează ca o diferită acceptare a ideii de timp. Astfel, perspectiva *Înțeleptului* este aceea a Eternității. Timpul e liniar și continuu de la momentul Facerii pînă la Judecata de Apoi. Viața pămîntească a individului este doar ceea ce «papistași» numesc în mod greșit Purgatoriul. În acest punct al argumentației, ascunzîndu-și ideile reale de ochii scrutători ai Bisericii, Cantemir îi servește un argument care-i poate face demersul credibil: acela că apără dreapta credință ortodoxă împotriva devierilor de orice fel. Încă o «captatio benevolentiae», s-ar spune. Și acest lucru pare cu atît mai plauzibil cu cît dedicația inițială a volumului îl cuprinde, alături de Antioh, pe Sava, mitropolitul Sucevei. «Purgatoriul» cantemiresc e supus legilor timpului planetar — ziua și noaptea, săptămîna, anul — respectă calendarul rural și cosmic al vieții, are adică o ciclicitate pe fondul căreia se măsoară, cu începutul, dezvoltarea și sfîrșitul său, orice existență omenească. Saltul din timpul circular al individului în cel liniar trebuie pregătit chiar din viață prin eliberarea progresivă de păcate. Diavolul și Dumnezeu, cuplul cel mai proeminent al Ezului Mediu, ascund, pentru Cantemir, în culele mărunte ale veșmintelor lor, nu doar răul și binele, ci chiar principiul de bază al oricărei etici: cumpătarea e singura soluție a împăcării contrariilor. În acest fel se profilează complexul continuității conceptului creștin de Eternitate cu cel laic de timp, ca și tipul de atitudine capabilă să păstreze unitatea ființei umane în fața acestui complex. Iar Cantemir atestă în Divanul său, prin acest mod de a pune problema relației dintre timpul continuu și cel repetabil (al eternei reîntoarceri) un întreg proces de înglobare a sentimentului creștin în viața cotidiană și, prin această, de recucerire înceată și greoaie a dreptului omului de a fi el însuși pînă la capăt, de a elimina înstrăinarea de sine pe care i-o pretindea credința în viața de apoi. De altfel, format în mare măsură la luminile culturii grecești, care păstrase deschise cunoașterii căile rațiunii supunînd creștinismul însuși unui proces de erodare prin învățămînt, Dimitrie Cantemir se grăbește să definească într-un chip cu totul ciudat pentru Vechiul și Noul Testament raportul dintre timpul continuu și cel individual. El se prefacă a uita ideea de eternitate creștină și discută acest raport în termenii om—lume, prin lume înțelegînd de această dată nu Purgatoriul, patimile prin care poți cuceri nemurirea, ci Cosmosul grecului antic, Universul descoperit pe căile rațiunii și atestat experimental. Iar omul, *Înțeleptul*, nu este definit doar prin aspirația lui spre nemurirea cerească, ci prin firea sa naturală, ca produs al unei lumi naturale. Dincolo de cuvîntele arhaice ale lui Cantemir este evident strigătul de întoarcere la izvorul cunoașterii, acel «de rerum natura» al lui Lucretius. Cunoașterea unor elemente de geometrie vine să completeze afirmațiile autorului despre micro și macrounivers, afirmații bazate pe atît de vechea credință astrobioologică moștenită de la mesopotamieni: «Acum tu ești mai mare și rătundă, eu sînt mai mic și iară rătund*, tu din fire așa și eu din fire iară așa; și două gloanțe rătunde unul peste altul poate să stea? Ba, ce numai unul de pe altul iaste să să răstoarne și să să prăvălească»¹². Iar concluzia, care nu vrea să piardă din vedere aparența în favoarea esenței, o trădează totuși făcînd să transpară, dincolo de rai și iad, teoria empedocleeană a elementelor: «Așadar, firea ta cele pămîntesti, a mea cele cerești caută, și atîta osăbire fac, cît apă din foc».

¹² cf. Gaston Boissier, *La Fin du Paganisme*, Librairie Hachette, 1891.

¹³ Explicația lui Cantemir este aceea a identității dintre înălțimea unui om și anvergura brațelor, așa cum o demonstrează și cunoscutul desen al lui Leonardo da Vinci. Dar paralela cu rotunjimea Lumii, înțelegea aici ca fiind aceea a planetei însăși, ne lăsa să bănuim că autorul se gînde la două sfere («gloanțe»). Iar natura abstractă și concretă în același timp a cuvîntului e cea mai potrivită pentru a exprima o idee care afirmă ceva în text și altceva în subtext.

Elementul rece, greu, acvatic se opune celui fierbinte, ușor. Cantemir stabilește relații neașteptate între aceste contrarii, echivalează focul cu rațiunea umană, aceea care-l face să aspire spre împărăția cerurilor, adică spre timpul etern. Iar apa este forța care încearcă să-l abată din drum, așa cum împrăștiе lumea puterea aspirației omenești, fiind prin aceasta asemenea iadului cel întunecat. Un iad pămîntesc, care-l silește pe individ să trăiască doar clipea cea repede trecătoare și să piară apoi fără drept de apel din orizontul luminos al celor ce merită să fie pomeniți totdeauna. Mai mult decît atît: Cantemir săvîrșește o mișcare de translație deplină, mutînd deopotrivă, raiul și iadul, cerul și pămîntul în om, investindu-le cu puterea dramatică de a face din ființa umană însăși arena bătăliei între bine și rău, Ormuz și Ahriman, lumină și întuneric, suflet și trup: «Pentru aceasta, dară, fietecine cel ce om se numește și cu chivernisirea întregii minți să slujește, foarte cu toată nevointa și cu amănuntul să să socotiască; și socotind să priceapă ce iaste lumea; adecă ce iaste trupul lui și ce iaste el, adecă ce iaste sufletul lui [...] Și cunoscînd aceasta, să vadză că toată lumea cu doao lucruri se slujește: cu lumina și cu întunerecul, adecă cu binele și cu răul. Și asupra acestor doao, 4 vinturi tari și cît pot să bat și să oștese: adecă împărăția cerului și sufletul, împărăția lumii și trupul».

Gilceava înțeleptului cu Lumea este în fond monologul interior apărut ca urmare a dezacordului dintre aspirația spre un ideal și aceea spre cotidian, dintre trăirea pentru un crez și împăștierea printrе evenimente fără semnificație majoră. Teamă atît de contemporană a individului de a fi biruit, plafonat de clipele propriiei sale vieți — sirenele mitologiei antice — l-a împins și pe Dimitrie Cantemir să pună mîna pe condei și să scrie, încercînd să descifreze marele Labirint prin care tocmai își începea călătoria. Divanul a fost doar începutul desfășurării ghemului ce avea să-i indice calea rațiunii drept singura care-i asigura dreptul la nemurire. A fost cărturar și voievod așa cum se întrezărește doar ca o aspirație de subtext în paginile Divanului. A avut cei 20 de ani de luciditate pe care și i-a dorit pentru ca sufletul să-i poată fi văzut de neamul său, plutind peste timpul propriului său trup și trecînd hotărul spre timpul continuu, al eternității.

Înainte de a încheia, considerăm utile pentru completarea imaginii pe care cititorul de azi și-o poate face despre Divan încă vreo cîteva observații legate de translația semnificației unor concepte cărora autorul le dă o valoare aflată în relație cu teoria vîrștelor și, în sens mai larg, cu ideea de timp. Unul din aceste concepte este cel de suflet. Se lasă, la prima lectură, întrezărită o confuzie între suflet și rațiune, în măsura în care ambele definesc specificul uman în raport cu lumea. Cantemir precizează însă, cu grijă, că suflet au și dobitoacele, iară «socotială» nu. Prin urmare, diferența specifică a speciei e rațiunea. Dar, alături de ea, afectele bine conduse îl apără pe om de căderea în păcat. Cît despre acest «bine conduse», merită să observăm faptul că spiritul cartezian, al Divanului nu se păstrează strict în limitele conducerii de sine, adică a minții și trupului, nu doar acest mesaj dorește să-l comunice. El vorbe de o extindere subtilă și relevantă a conceptului la conducerea — «chiverniseala» — propriu-zisă a lumii, deoarece această e singura cale de a o face să progreseze — «să se precopsească»: «Ce de vreme ce această trecătoare lume iaste lumea chiverniselii (că de nu să va chivernisi, cineva nu va precopsi) și de va putea cineva cu întriagă înțelepciune și cu bună socotială, în lume fiind, pe lume să chivernisască și sufletul nebetejit și nelintinat să-și păzască, frumos și minunat lucru ar fi...». Iată deci, în sfîrșit, afirmat, o singură dată și în trecere, scopul Divanului așa cum îl lăsau bănuit indiciile din dedicația inițială către Antioh. Iar acest scop ce răzbate din subtextul lucrării devine cu atît mai bine iluminat de razele piezișe ale contextului cultural pe care-l folosește autorul. Fiîndcă el menționează, așa cum precizăm de de la începutul acestor pagini, surse occidentale și orientale, laice și religioase, încercînd să realizeze un tur de orizont dincolo de care să poată întrevădea mai limpede locul «herbului cu buăr», adică al fării sale. Acolo, în inima Islamului, edificat cu armele în jurul Mediteranei prin ridicarea turcilor, mongolilor și berberilor în urma cruciadelor, lăurii Constantinopolului și apariției Imperiului Otoman, rațiunea unui om tînăr își încerca aripile pregătindu-se să întîmpine veacul al XVIII-lea. El aparținea creștinătății, dar mai presus de asta, aparținea Moldovei. Ochii săi începuseră să vadă, în pragul vîrstei a patra, ceea ce are de făcut Mîntea să cugete; iar mină să făptuiască.

De la o vreme, după primele piese și prelucrări de basme sirianul trecu la o din ce în ce mai abundentă producție nuvelistică, iar mai tirziu — și de romane ori de scrieri memorialistice. Schimbul de substanțe, de mijloace expresive, de viziune globală asupra oamenilor și a lucrurilor e neîntrerupt de la o categorie de compuneri la alta, de-a lungul întregii vieți a scriitorului, însă comentatorilor li s-a părut cu cale să introducă o ordine cit se poate de etansă în toate acestea. Obșnuit, aproape toți se ocupă în mod predilect de nuvele și de romane, începând prin a le «periodiza» după următorul model trihotomic: «idilică», ce ar cuprinde scrieri apărute de pe la 1875 și «pînă prin 1880»; cea «tragică», incluzind operele în proză de pînă la *Comoara* (1896); «comentariile și sentințele, [...] uneori neobișnuite, deplasate», tot «mai supărătoare» vor inaugura faza didactică, finală, cînd «pagini bune vom mai găsi în nuvelele și povestirile lui, dar opere împlinite asemenea acelor din primele lui culegeri de nuvele», Slavici «nu va mai da» (Cf. Ion Breazu, *Prefață la Ioan Slavici, Nuvele*, București, E.S.P.L.A., 1953, p. 7, 41, — după care se va lua majoritatea comentatorilor de mai tirziu, pînă la unii cu totul recenți).

Fără a fi lipsită pe de-a-ntregul de utilitate, schema aceasta periodizatoare e în prea multe feluri contrazisă de particularitățile operei scriitorului, ca să i se poată atribui o atît de fermă semnificație de îndreptar. În primul rînd, nu trebuie să așteptăm pînă la 1875 spre a descoperi că «SCORMON este aproape o idilă pură» (op. cit., p. 11), cînd, după cum s-a văzut, chiar scrierea de debut la *Convorbiri literare*, comedia *Fata de birău*, avea încă mai din plin, mai nesentimentalizant decît nuveleta ulterioară, particularitățile unei astfel de viziuni. Pe urmă, în răstimpul dintre debut și 1880, Slavici publică în revista *Gura satului* din Arad, la 1872, înția lui narațiune prozastică originală, *Revoluția din Pârlești*, care nu e în nici un fel «idilică», ci — îi zicea scriitorul — un «roman tragicodios», rizător-bufon, în genul pe care îl va mai experimenta prin nuvela *Crucile roșii* (1876), scriere «tragodică» și aceea, nedepășind limitele ce s-au admis pînă acum pentru etapa «idilică» a prozei slaviciene. Tot astfel, nuvela *Gura satului* (1878) e în mai mult părți ale ei departe de caracteristicile viziunii senine, de frustate rustică gîngășă din scrierile care au precedat-o. Ea implică tălăzuiri sufletești ale bătrînului Mihu, tatăl Martei, și ale lui Miron, ciobanul, nu diferite de cele ale unor eroi din *Moara cu noroc* sau *Pădureanca*, anticipînd tranzițiile spre aceste ample nuvele «tragice». Mai mult. Nuvela *O viață pierdută*, apărută în *Timpu*l din 1877, e de o dramaticitate cit și aceea din *Moara cu noroc*, constituind un fel de prolog al acesteia: moș Mărian pleacă din Transilvania natală la București, unde se face căruțaș, înalță casă arătoasă pentru fiica lui Sevasta, visîndu-i trai îndestulat — ca Ghiță, pantofarul transformat în circiumar, cu gîndul de a-și înlesni familia; dar Sevasta, nebiruind o decepție sentimentală, se sinucide, iar moș Mărian, ca bătrîna din *Moara cu noroc*, are sentimentul unei lungi «vieți pierdute», dă foc casei și pleacă spre «vatra» lui transilvană «fără ca să mai privească înapoi» (Ioan Slavici, *Opere*, II, 1967, p. 282). Mai sînt și alte distingeri de făcut. «Tragice», în substanța lor, nuvelele *Moara cu noroc* și *Pădureanca*, ori romanul *Mara*, nu-s lipsite cu totul de momente «idilice», ba dimpotrivă, — ca și atîtea alte scrieri prozastice, sumedenie, asupra cărora nu mai putem insista (Ve-cinii, din 1892, spre exemplu, combină într-o manieră cit se poate de originală «idilicul» cu «tragicul», ca și nuvela cu ampolare de roman *Spiru Călin*, din 1908; narațiunea *Domnul Istrat Gorăuț*, din 1880, grefează pe o pînă abia vizibilă de ironie idilic cu umoristicul, amintind pe alocuri procedurile din *Budulea Taichii*; curioasa narațiune *Hanul Ciortilor*, din 1895, începe «normal», «senin», desfășurîndu-se însă într-un climat sufletesc de bizarerii și fantasmagorie, cum în proza lui Slavici nu se prea putea bănuî, cu toate precedentele relativ înrudite din basme și din finalul *Morii cu noroc*; Zamfir, această tirzie replică dunăreană a transilvanului «popa Tanda», din nuvela tot cu proporții de roman *Vatra părăsită*, publicată în volum separat la 1900, e o remarcabilă frescă mîșunînd de figuri, de stări sufletești, de întîmplări ce împletesc suavul cu privelistele atroce; etc., etc.). În sfîrșit, dintre probele care învederează caracterul în etitea chipuri discutabil al «periodizărilor», cînd e vorba de un mare scriitor, am invocat-o aici pe a romanului istoric. Din bătrîni fără nici un temei rînduit de către comentatori în faza didactică, atribuindu-i-se fără nuanțări un plicticos caracter «moralizator»

(nu *moralistic*, ceea ce ar fi reprezentat cu totul altceva), nedistingându-i-se numeroasele episoade «*idilice*» și «*tragice*» de mare stil. Un stil pe care scriitorul și-l păstrase — inculcându-i o neobișnuită forță vizionară — și în tirzia epocă 1902—1905.

În asemenea cazuri, nimeni nu va pretinde — în buna cunoștință a unei opere atât de vaste și de ramificate — urmărirea din perspectivă imuabilă, cu de-a sila unificatoare, a *constantelor*; însă nici *metamorfozele* impinse până la inexistența liniei despărțitoare, lipsite de simțul inerentelor relativități, nu e de acceptat să se perpetueze fără control. Slavici (a intuit-o mai bine decât alții G. Călinescu) are un acut, neobosit ochi de «*etnograf*»-*beletrist*, iar aceasta îi asigură — adăugăm noi — *identitatea cu sine* de-a lungul atât de extinsei și diversei sale opere. Între eminentele scene a peștelui din *nuvela Gura satului* (1878), pe care G. Călinescu o admira atât de fără rețineri în a sa *Istoria literaturii române...*, și cutare crochiu «*memorialistic*» al *Serbării de la Putna* (1903) nu e nici o diferență notabilă în privința capacității de penetrație a stilului slavician; părind atent la *datină*, scriitorul nu-l ignoră pe cel ce i se face *purtător ori contemplator* ce reflectează asupra ei pe tăcute, creionându-i un rapid și pertinent portret lăuntric. Între viața zilnică a localnicilor din Ciohotesti, aparent insignifiantă, însă desfășurându-se după vechi temeuri, încercându-se la tot pasul de înțelesurile acestora (*Fata de birău*), și ceremoniozitatea, fastul, erupția pătimașă a întâmplărilor de la horă (*Moara cu noroc*), secerișul griului (*Pădureanca*), spectacolul de la țirgurile de toamnă și petrecerile în lanț prilejuite de culesul viilor din «*podgoria*» arădeană (*Mara*), înfrigurarea pregătirii pentru luptă a unor mari cete de români carpați din epoca migrațiilor ori felul lor de a se veseli în momentele de răgaz (*Din bătrâni*) — nu e vreo notabilă deosebire de reușită artistică. Desigur, Slavici nici o clipă nu-și restrânge atenția doar la aspectele vizibile ale unei izbitoroare manifestări obștești, sau la comportamentul aparent mai puțin obișnuit, la vorbele spuse parcă numai pentru sine, ori la monologul interior al unui personaj mai aparte, după cum și la reflecțiile pe care lui, naratorului, i le prilejuiesc toate acestea. Monumentalitatea sa, ca prozator de structură modernă, rezultă din capacitatea impresionantă de a cuprinde *ansamblul și partea*; de a se metamorfoza fulgerător în *oglinză potrivită* a fiecăruia dintre ele și a le *numi* cu mijloace artistice în care adecvarea la cele contemplate să nu-l obnubileze *propriul chip de a le judeca*. Scriitorul e în același timp preocupat să nu-l transforme pe acesta în *pedică*, de a scruta și de a înfrășișa *obiectiv*, de la un nivel al unor profunzimi de atâtea ori nebanuite de cititor, spectacolul lumii obiective și subiective. E Slavici, prin toate acestea, un scriitor «*idilic*», «*tragic*», «*didactic*»? Ne impune el cu orice preț vreun anume fel de a vedea și înțelege lucrurile ce ne evocă, oamenii, întâmplările? Sau denotă facultatea misterioasă de a ne incita la păstrarea liberului nostru arbitru, de a ne stimula să păstrăm distanța trebuitoare și față de privilegiile ce ne dezvăluie, și față de ceea ce crede el despre ele?

Semnificativ e că nimic obnubilator, după cum am arătat cândva, nu se întâmplă la o lectură care se ferește a prejudicia «*măsura*» intrinsecă a operei lui Slavici. Iar ceea ce nu apucasem să evidențiem atunci e un paradox ce merită o mai de aproape luare-aminte: al scriitorului ce e astfel conformat încît se situează prin orice plămăzuște la limita extremă a *anticalofiliei*. Spre deosebire de «*calofili*», care forțează — deodată cu admirația pornită din motivații artistice — și adevăzarea cititorului față de tot ce-i împărtășesc, «*anticalofilii*» de tipul lui Slavici — la noi (al lui Lev Tolstoi, Balzac, Faulkner — în alte literaturi) se multumesc să propună o imagine a lumii care să lase cititorilor libertatea felurilor opțiuni posibile în a o aprecia. De cădem sau nu de acord cu sugestiile ce inevitabil sint împinși să ne inculce, pare să le rămînă indiferent, — de vreme ce ei știu, presint, că în priveliștea zugrăvită au intrat și destule elemente menite a le contrazice intențiile, convingerile, rămînînd totuși profund adevărate, obiectiv vorbind. Tocmai pentru că se instituie în acerbii «*judecători*» ai lumii, în numele bunei credințe de a nu-i măsui față autentică pe baza unor «*ideologii*» de împrumut, în care nu cred, asemenea creatorii subînțeleg că lasă contemporanilor și posterității libertatea de a le judeca înfăptuirile cu tot atîta neîndurare. Aceștia — și așa procedînd — sint marii, veritabili scriitori «*existențiali*» (nu *existențialişti*!), prin care natura pare a se autodezvălui nemijlocit, de multe ori împotriva voinței lor. Astfel devin ei marii răspinditori ai *cunoașterii* nesofisticate (și ai *miturilor* aferente acestora) printre oamenii neînstare — am văzut că opina

autorul cărții *Inchisorile mele* — să aibă «convingeri în adevăratul înțeles, ci numai părerii trecătoare».

Eminescu (cel nepreocupat de «calofilie», ci numai de «cuvîntul ce exprimă adevărul»), după o juvenilă încercare de a-și verifica aptitudinile scriitoricești, a tinjit pînă la urmă să lase scrisul menit «publicității» și «să se arunce în valurile vieții practice» Slavici s-a considerat «dascăl» înainte de toate, iar «scriitor» numai într-o ordine secundă. Însă constanța decisivă a înzestrării unor asemenea creatori i-a determinat să rămînă pentru posteritate ceea ce-i știm, iar mai dreapta lor înțelegere numai din asemenea perspectivă devine posibilă, Creangă, Caragiale — pe lingă excepționala inteligență artistică și heteroartistică — aveau cultura substanțială a vieții, «unde nu se cer examene», dimpreună cu convingerea că prea le sînt superiori ipochimenilor gravi, limitați, orbiți de pre-concepțiile vremii în care le-a fost dată să trăiască, spre a-și permite risul mai «subțire» sau mai «gros» pe seama acestora, după împrejurări. De am admite (cu relativitatea evidențiată la locul potrivit) că în natura lor stăruia o puternică fibră «clasică», am putea s-o facem numai observînd că în «cunoașterea» și «judecarea» a ceea ce-i înconjură, ei își știau și își impuneau o limită ce nu depășea decît incidental orizontul observației aparținînd omenescului vizibil tuturora în principiu. (Că prejudecățile, alterările psihologice de tot felul împiedicau aceasta prea adeseori, e tot atît de adevărat și e o principală sursă a comicalului caragialian ori a umorului humuleșteanului). Eminescu și Slavici (în citeva notabile privințe și Maiorescu), trecuți, ca și amintii emuli, pe la școala vieții, s-au pătruns totuși de cultura lumii ca puțin alți eminienți europeni de condiție artistică din secolul lor. De ce o făceau, am mai arătat, însă nu e de prisos să revenim aici pentru ultima dată asupra chestiunii.

Ce ținea să știe Slavici — nuvelistul, romancierul? Și de ce, voind-o cu masivă îndrîjire, era atît de preocupat să împărtășească și altora gîndurile la care ajungea treptat, inclusiv prin mijloacele narativității? El, «iluminist înăscut» (așa cum, *tipologic*, omenirea iscă periodic asemenea natuți), a fost obsedat dintotdeauna de *dificultatea de a trăi*. Nu doar corespondența ori memorialistica sa o arată la tot pasul, dar și scrierile beletristice. Iar ceea ce, într-astă privință, scrierile dinainte numai implicau prin mari metafore epice, cele dinspre sfîrșitul vieții dau la iveală explicit, deși nu neapărat și neartistic, previzibil, tern. O eroină din ampla nuvelă tîrzie *O jertfă a vieții* (1911), cît se poate de bine reliefată, își dă la un moment dat gîndurile pe față printr-o întrebare ca aceasta, laconică și laconic comentată de autor: «De ce oare m-am născut și de ce trebuie să și trăiesc!? se-ntreba cîteodată Marcelina, cum fiecare dintre noi se-ntreabă-n clipele cînd e cuprins de durerea de a fi» (Ioan Slavici, *Opere*, IV, 1970, p. 127). Întrebarea, ca și succinta explicitare a naratorului în legătură cu «durerea de a fi» pot constitui un sugestiv epigraf pentru contemporanele filosofii «existențialiste», deși la Slavici — pe urmele lui Eminescu — ea era temei numai pentru o amplă reflecție *existențială* și i se da prin comentariul naratorului (concordant cu destînlul epicește desfășurat al eroinei) un răspuns la antipodul soluțiilor oferite în vremurile mai noi de către existențialiști: «Cel ce nu e nu simte dureri, dar nici plăceri, și mulțumirea de a fi e cu atît mai prețioasă cu cît scump o plătim» (Ibidem.). Obsesia unei asemenea întrebări e, fără îndoială, firul roșu al tuturor scrierilor narrative dinspre sfîrșitul activității scriitoricești a lui Slavici, căci o întîlnim frecvent. O descoperim, de pildă, în nuvela *Puișorii* (1908), de un atroce tragism «cotidian», nu cu tenta «romantică» din *Moara cu noroc*: «Durerile omenești sînt multe, dar nu e nici una dintre ele atît de adîncă și cu toate acestea atît de senină ca durerea de a fi care-l cuprinde pe om cînd se întreabă: „Doamne, de ce m-am născut pe lume?“» (Op. cit., p. 156). În una dintre de tot tîrziile nuvele, *Țața Melania* (1922), eroina ajunge la un particular gen de avarie, motivat de plictisul existențial evidențiat prin următoarea mărturisire: «Eu nu mai am nici un rost în lumea aceasta [...] și mă întreb adeseori de ce m-am născut și de ce mai trăiesc!/: osteneala de a trăi îmi este grea» (Op. cit., p. 205).

Iată, fără a mai apela și la alte exemple din opera epică a scriitorului, de unde rezultase la Slavici — dintru început — un veritabil *nesaț* al cunoașterii: din nevoia de a se înarma cu aceasta pentru «truda grea a viețuirii» — cum aflăm din *Amintirile sale* că și Eminescu gîndea. Asupra acestui orizont gnoseologic ce i se deschide cititorului atent în întreg scrisul lui Slavici, precum și asupra complexelor sale funcționalități, comentatorilor le mai rămîne mult de reflectat.

I. Specificul prozei lui Al. Macedonski a ajuns o problemă dezbătută de exegeza noastră numai după ce opera marelui poet a ieșit din purgatoriul în care rămăsese decenii de-a rîndul. Publicarea monumentalei ediții a lui Tudor Vianu și a monografiilor lui Adrian Marino (Viața lui Alexandru Macedonski, 1966; Opera lui Alexandru Macedonski, 1967), însoțite de noua ediție patronată de același erudit cercetător, a relevat veritabilele dimensiuni ale personalității autorului. Proza lui Macedonski a căpătat un loc semnificativ în ansamblul literaturii noastre clasice, un loc comparabil, în absolut, cu acela al marilor prozatori de la finele secolului trecut, numai după ce geografia ei a devenit cunoscută. Faptul că ea se încadrează unei alte serii stilistice și se revendică dintr-o altă tradiție culturală decît majoritatea prozei contemporane ei i-a îngreunat audiența, dar nu i-a putut diminua importanța și valoarea.

Trebuie spus de la început că moștenirea esențială a prozatorului Al. Macedonski se află cuprinsă în volumul Cartea de aur din 1902. Aici s-au tipărit majoritatea «nuvelor lirice» (recurgem la această denumire pentru a defini inovația prozodic-formală a lui Macedonski), aici a concentrat, miraculos, autorul, esența aportului său. Înaintea Cărții de aur există în activitatea prozatorului o extrem de lungă perioadă preparatoare, cînd Macedonski nu este încă Macedonski, iar exerciții prozastice dintre cele mai felurite se succed în serie, paralel cu Cartea de aur coexistă fragmente și reluări, a căror esență se regăsește, însă, în volumul citat. După Cartea de aur, vor vedea lumina tiparului două opere de crepuscul stilistic (Le calvaire de feu, 1905, cu varianta sa românească Thalassa, 1916): inovația din Cartea de aur se găsește reluată într-o stilizare oarecum obosită. Din orice perspectivă am examina opera macedonskiană în proză, Cartea de aur cuprinde esențialul din punct de vedere stilistic și se transformă într-un fel de ar central în jurul căruia se învîrtește universul prozastic al autorului.

Care este regimul creativ propriu prozei lui Macedonski? Aici confuziile și aproximațiile circulă încă alegru, astfel încît o paranteză cronologică devine necesară. Conform unei perspective globale pe care am propus-o cu ani în urmă (v. Introducere în opera lui Al. Macedonski, 1972), considerăm că veritabilul Macedonski se ivește destul de tirziu, abia către 1885—1890. O tradiție critică imprudentă sau acaparată de detalii a privit opera care ne interesează drept un tot unitar și a pus în paralel, pentru a demonstra de exemplu o filiație, versuri din Prima verba cu reale capodopere din Flori sacre. Or, între cele două serii, soluția de continuitate ne pare rizibilă: nu există nimic comun între versificatorul mimetic din Prima verba, aflat, cel mult, la statura unui Sihleanu sau Depărățeanu și marele poet din jurul anului 1900. Între ei nu semnalăm numai o diferență de nivel, ci de substanță. Renașterea din jurul anului 1890 echivalează cu un miracol. Atunci cînd devine creator simbolist în adevăratul sens al cuvîntului, adică după pragul 1885—1890, Macedonski descoperă odată cu marea poezie și propria sa personalitate. Pînă atunci se mulțumise să personifice versatilit: ecouri romantice, postromantice, neoclasiche, naturaliste ori simboliste își dădeau întîlnire în forme neasimilate și într-un univers epigonic. Inseși calificările teoretice tradiționale (romantism, clasicism, simbolism etc.) devin inoperante în raport cu derizoriul obiectivului de studiu. Adevăratul Macedonski este simbolist, dar numai după ce ajunsese un mare scriitor, adică după 1890. Printr-o reacție compensatoare explicabilă psihologic, creatorul autentic apare atunci cînd veleitățile mondenului s-au văzut anulate, iar Alexandru Macedonski a atins — material și social — fundul prăpastiei. Dispregiuit, repudiat și marginalizat, literatul renaște, în pragul vîrstei de patruzeci de ani, ca mare scriitor.

Dacă acest fapt este valabil pentru întreaga operă a autorului, dar în primul rînd pentru poezie, el se verifică și în ceea ce privește proza — evident, cu unele nuanțe: pragul 1890 se dovedește oricum decisiv «nuvelei lirice». Descoperirea propriului specific prozastic este însă ceva mai timpurie: încă din faza juvenilă a Nălucilor din vechime, Macedonski avea intuiția unui nou stil și ajungea, în anii 1886—1887, la redactarea primelor capodopere.

Pînă la finele decenului al nouălea, autorul încercase cele mai variate formule, de la «fiziologia» de tip pașoptist și nupla de observație realistă la poemul în proză. Însă, odată aflat în posesia descoperirii stilistice esențiale, prozatorul nu o mai părăsește.

Regimul creativ macedonskian se încadrează, la acest capitol, paradigmei generale a poetului simbolist. Atît Baudelaire și Mallarmé, cit și Charles Cros și Jules Laforgue compun proză; dar proza lor va avea în permanență o situație complementară față de propria poezie și se va defini în funcție de ea. De obicei autobiografică, fragmentară și confesivă, proza lor constituie, în absolut, o posibilă explicație a poeziei. Aceeași situație și în cazul lui Macedonski, deși independența și individualitatea prozei sale în raport cu poezia par a fi cu mult mai mari: autobiografică, dar rareori explicativă, nuvela lirică a autorului român se individualizează și cucerește un teren estetic propriu. Către anul 1890, specificul simbolist se regăsește întreg, atît în poezia, cit și în proza lui Macedonski. Dar autorul a știut să creeze acestuia din urmă un spațiu inconfundabil, compus din inspirație tradițională, stilizare locală și autobiografie filtrată discret. O structură stilistică complexă, pe care urmează s-o definim, individualizează Cartea de aur în istoria prozei noastre.

Nuwelele lui Macedonski apar într-un moment care le-a fost foarte puțin prielnic. La 1900, în conștiința publică, termenul proză era echivalent cu cel de proză de observație sau de narațiune obiectivă; ne aflăm în plină ecloziune a discursului detașat, în care raportul dintre autor și lumea creată se reduce la situația demiurgului scriptural față de o realitate ce se cere «reflectedă». Este de ajuns să recitim un text simptomatic al celui mai mare critic al vremii, Titu Maiorescu (Literatura română și străinătatea), pentru a vedea ce anume tip de proză făcea legea momentului. I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Ioan Slavici, Ion Creangă, sau veleitarii de la revista Contemporanul, în ciuda diferențelor fundamentale dintre ei, slujeau instinctiv același mod de a face proză, modul scriptural și obiectiv. Tiparul lor mental abstract și modelul spre care tindeau aveau aceeași configurație. Prozatorul trebuia să înfățișeze pe «oamenii de rînd», pe anti-eroii realității înconjurătoare, trebuia să privească detașat și obiectiv lumea reproducă. Asupra acestui deziderat acordul era unanim.

Proza artistă propusă de Macedonski încă din primii ani ai Literaturii nu numai că mergea contra curentului, dar stîrnea ilaritatea reprezentanților prozei «serioase». Înzestrarea modestă a unor discipoli, precum Tradem, Bonifaciu Florescu, C. Cantili sau Th. M. Stoenescu furniza un argument suplimentar. Cultul cuvîntului în sine, descrierea de aparențe gratuite și subiectivismul extrem — tot atitea motive de scandal. Înainte de a fi cel puțin omologată drept literatură, proza simbolistă incipientă contrazicea întîm însăși ideea curentă de proză.

Situația se complică prin chiar poziția lui Macedonski față de inovațiile formale. Într-adevăr, după o fază inițială de epatare metodică a gustului comun (e vorba de primii ani ai Literaturii), inovația prozastică simbolistă începe să se răspîndească: pleiada tinerilor afirmați în ultimul deceniu al secolului optează decise pentru fantastic, scriitura poetică și forme prozodice la limită, cum ar fi poemul în proză. Calitatea non-conformismului crește încet dar constant, prin Ștefan Petică, I. C. Săvescu sau Dimitrie Anghel. Însă maestrul lor nu i-a urmat vîin la capăt. Dacă punem între paranteze experimentul liric reprezentat de romanul *Le calvaire de feu* (producție destinată mai degrabă străinătății), Macedonski a rămas pînă la sfîrșit într-un relativ compromis cu tradiția. El schița mereu o împăcare instinctivă cu reprezentanții autorizați ai prozei. În articolele din *Forța morală* (1901) sau din *Le beau Danube bleu* (1905), pionierul simbolismului extremist de la 1880 face elogiul echilibrului și pare a tinde, în forul său întîm, către malul însoțit al clasicismului greco-latin. Stilizînd arhaizant fraza artistă, Macedonski nu se mai află la o așă de mare distanță de permanentul său opozant în materie literară, de I. L. Caragiale.

A existat dintotdeauna în proza lui Macedonski o atracție irepresibilă către trecutul premodern al României, către epoca patriarhală cînd familia Macedonski, instalată la moșie, ducea încă o existență seniorială. Nici nu e de mirare: gazetarul politic și social și-a manifestat mereu preferința pentru imaginara stare de echilibru social din epoca regulamentară sau fanariotă. Nălucile din vechime (în mod explicit), dar și mici capodopere precum *Casa cu nr. 10* sau *Bucureștii lălelelor* și al trandafirilor își extrag substanța poetică din supralicitarea arhaicității pure.

Printr-o consonanță nevădită cu spiritul prozei românești precedente, Macedonski intuiește filonul memorialistic esențial al literaturii noastre. De la primele schițe ale lui C. Negruzzi din jurul anului 1840, urmate în același spirit de cele ale lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri sau Alecu Russo, și pînă la proza agreată la Convorbiri literare, prin excelență consacrată amintirilor (vezi scrierile lui Ion Creangă, I. Negruzzi sau Al. Papadopol-Callimah), proza românească a

trăit din rememorare. Și nu din orice fel de rememorare, ci dintr-una înduioșată. Chiar atunci când erau revoluționari sau ființe agitate de demonul schimbării, prozatorii români continuau să vadă în trecut un paradis pierdut (precum Kogălniceanu în *Soirées dansantes*, Alecsandri în *Mărgărita* sau Alecu Russo în *Amin-tiri*). În altă tonalitate și în altă epocă, discursul laudator al timpului trecut se regăsește și la Macedonski: o contradicție fertilă între scriitura simbolistă și atracția către trecutul premodern stă la baza «nuvelei lirice» de care ne vom ocupa. Acest tip de nuvelă va constitui aportul original al poetului simbolist la desenarea peisajului prozei românești pe frontiera dintre două secole. Un simbolism inițial, neîmpiedicând până la ultimele consecințe; inventarea poemului românesc în proză, dar abandonarea lui ulterioară; identificarea unei noi maniere de a scrie proză, dar înveșmîntarea ei în tiparul prozei românești tradiționale; cult al ornamentului simbolist, dar identificare a lui în stratul de arhaitate profundă. Astfel s-ar putea sintetiza antinomiile de bază care au produs o proză uneori excepțională, comparabilă cu poezia scrisă de Macedonski în cele mai înalte puncte ale ei.

II. Evoluția prozei lui Al. Macedonski apare considerabil facilitată dacă plecăm de la lema prin care i-am examinat întreaga operă: pînă către finele deceniului al nouălea, Macedonski nu este încă Macedonski. Acest Depărățean mușcat de morbul experiențelor încearcă toate variantele disponibile de proză.

În extrema tinerețe, Macedonski nu face, prin urmare, proză, ci își transcrie în proză impresiile. Regăsim aici excreșcențele cele mai lipsite de vitalitate ale post-romantismului, pagini ce amintesc faptul că autorul era contemporanul unor Nicu Gane, Pantazi Ghica, Iacob Negruzzi sau V. A. Urechia. Sentimentalismul violent se combină, în acest gen de scrieri, după o rețetă literară sigură, cu exotismul strident și naiv. Pe cînd se afla pentru prima oară în Italia, copleșit de ceea ce vedea, tînărul scriitor publica întînsa bucată *Pompeia* și *Sorento* (revista *Oltul*, 1874); scriitorul avea numai 20 de ani și aproape nimic nu lasă să se întrevadă caligraful artist de mai tîrziu. Sînt paginile unui reportaj entuziast și consemnativ, inferioare, fără îndoială, celor scrise cu decenii în urmă de Alecsandri. Surprindem măcar o vagă promisiune a aceea ce va urma? Cu foarte mare efort. Consemnăm doar atracția sudică declarată și, bine ascunse, cîteva tablouri italiene în care marele colorist de mai tîrziu se lasă doar presimțit. În rest, nimic nu situează această bucată de început deasupra compunerilor pașoptiste. Mai mult, exact ca în memorialele romantice de călătorie, firul reportajului se rupe brusc pentru a lăsa loc inserției epic intitulat *Peștera amorului*, episod fără legătură directă cu restul relatării.

Tot sub semnul experimentului exotic se plasează și redactarea poemelor sale în proză; dacă Cei doi îngeri a fost scris într-adevăr la Ischia în 1873, atunci Macedonski este autorul primului poem românesc în proză. Și nici nu e de mirare. Familiar din tinerețe al literaturii franceze, el aderă clamoros la spiritul ei încă din perioada primului exil voluntar la Paris (1884—1885). Baudelaire inaugurase deja noua specie cu volumul *Spleen de Paris*, iar simbolisti de mîna a doua (J. Destrée, Mac Olin, Stuart Merrill) o făceau să avanseze în conștiința publică. Observăm însă că poemul în proză propriu-zis, compus după rigori sintactice-prozodice și tropice stricte, i-a rămas străin autorului nostru: tradiționalismul său funciar și-a spus probabil cuvîntul. Fapt este că cele cîteva poeme în proză ortodoxe scrise de Macedonski (Pe țărîmul mării, Poema poemelor etc.) nu au nici o valoare și pot fi trecute fără remuscări în categoria exercițiului mimetic. Nimic nu lasă să se întrevadă reformatorul de mai tîrziu.

Pe teren autohton, Macedonski nu iese din limitele prozei medii a vremii sale. Un pitoresc local aproape dubios (în ciclul Din viața bucareșteană sau Căvalerii trotarului, publicate în *Literatură* din anii 1882—1883), o intrigă sentimentală de neverosimilă banalitate (în nuvelele Ciinele din Văcărești sau Pomul Mărgăritei) dau măsura acestui moment. La capitolul prozei, portretul artistului în jurul vîrstei de 30 de ani este dintre cele mai fluctuante: se pare că acest artist încearcă toate drumurile posibile în speranța găsirii vocației. Limbajul nuvelor citate, atunci cînd nu este salvat de cîte o ironie culturală izolată, ca în debutul nuvelei Costică, ne apare astăzi ca lîntre cele mai plate. Nuvelele juvenile atestă, prin opoziție, un singur lucru: Macedonski nu era făcut pentru proza curentă, pentru narațiunea comună și pentru literatura de «observație».

O evoluție reprezentativă va reține din tinerețea lui Macedonski numai cîteva piese izolate, cu funcție pur ilustrativă pentru o fază cîrînd depășită.

Trecerea spre proza autentic simbolistă nu s-a făcut brusc, în urma vreunei revelații instantanee, pentru că vagi promisiuni existaseră și în bucățile juvenile. Poate că cea mai tipică proză premonitoare este *Palatul fermecat* (1881), o incântătoare fantezie de decorație interioară atestând deja una dintre dimensiunile capitale ale nuvelelor de maturitate, și anume cultivarea ornamentului prețios. Prin *Palatul fermecat*, prozatorul făcea pasul decisiv, trecând din teritoriul comun al inspirației locale în ficțiune integrală. Sub raportul construcției, această bucată înfățișează paradigma evoluției macedonskiene: început ca o nuvelă comună, *Palatul fermecat* s-a transformat în ceva înfinit mai amplu, și-a cîștigat dimensiune spațială, devenind o specie de narațiune lirică deocamdată imposibil de definit (prozatorul o numește «fantezie originală»). Fără îndoială că autorul atinge pentru moment doar suprafața lucrurilor și se amuză colecționînd un bric-à-brac destul de strident: «Drept cameră de culcare îmi alegeam patru pereți, tapisați cu atlas albastru, ca cerul, care, cădea în cute onduloase de-a lungul lor, separat pe intervale cu cite o torsadă de fir care se termina printr-un ciucure format din mici mîrgăritare. În centrul tavanului strîngeam toate cutele altazului, ceea ce forma o foarte frumoasă domă fluturătoare. Patul era înălțat pe citeva trepte, față în față cu ușa de intrare. Scund și cu răzămătoare răsucite cu eleganță, lemnul său de trandafir dispărea pe jumătate sub valurile unui polog de Bruxelles ce-l înfășura ca într-un nor diafan. În unghiurile odăii, cite o sprijinitoare de abanos încrustată cu fir de argint și încărcată cu vase de porțelan conținea plantele cele mai rare și umplea aerul cu niște parfume îmbătătoare...»

Pe urmele *Palatului fermecat*, autorul revizuieste însăși noțiunea de narațiune sau de nuvelă și ajunge la concluzia că nu invenția epică importă, ci încălătura emotivă cuprinsă în text. Lecția simbolistilor de cenacul (de la Charles Cros și Remy de Gourmont la Jules Laforgue) îl edificase asupra specificului prozei simboliste, greu de găsit pe teren pur faptic. Paralel cu propria sa evoluție interioară spre symbolism, Macedonski își însușește spontan un nou concept de proză, a-faptică și non-narativă, în măsura în care descripția însăși devine etapă obligatorie pentru sondarea misterului. Descrierea simbolistă este un ultim contact cu lucrurile și cu lumea fenomenală înaintea saltului în invizibil. Macedonski reface pe cont propriu traseul acestei experiențe.

Se produce astfel o rotație internă de 180 de grade: pînă atunci, descrierile fuseseră intersitiiții statice într-un flux diegetic primordial, pauze calculate în trama narativă. Nu numai întreaga proză pașoptistă românească se supusea acestei reguli, dar aproape întreaga proză contemporană lui Macedonski. Prozatorul nostru se aventurează într-un proiect cu sens invers: trama narativă va fi simplu pretext epic pentru fastuosul poem în proză pe care-l încadrează. Dacă pînă acum descripțiile jucaseră rolul de pauză în narație, de acum încolo narația schițează doar futele prelungiri ale descripției.

Astfel au luat naștere capodoperele cuprinse în *Cartea de aur*. Judecate după tipare tradiționale, aceste narațiuni pleacă de la motive dintre cele mai felurite: pînă în scenă autobiografică (Pe drum de poștă, *Dramă banală*, O noapte la Sulina), creează cîțiva alter ego fantăși, care duc la extrem și uneori la nebunie manii nevinovate ale autorului lor (Între cotețe, Nicu Dereanu) sau ridică propriile aspirații ale lui Macedonski la nivelul unor reprezentări simbolice (Zi de august, Masca). De la pretexte felurite se ajunge însă în același punct — și anume la «poemul» central, capodoperă perfect caligrafiată, detașabilă de context.

La rigoare, deducem definiția symbolismului numai pe baza diferențelor dintre o descriere tradițională și una aparținînd lui Macedonski. Aceste «poeme» aflate în centrul nuvelelor pot fi intitulate diferit: «Cula boierului Stambulichie» (debutul nuvelei Zi de august), «Marină de seară» (finalul bucății O noapte în Sulina), «Ivirea zorilor» (tabloul din Între cotețe), «Camera mortuară» (pasajul central din *Dramă banală*), «Interior patriarhal» (esența schiței Casa cu nr. 10) etc. Toate aceste descrieri răspund, prin ecou involuntar, definiției symbolismului formulată de Remy de Gourmont: «Toute la littérature actuelle et surtout celle que l'on appelle symboliste est baudelairienne non, sans doute, par la technique extérieure, mais par la technique interne et spirituelle, par le sens du mystère, par le souci d'écouter ce que disent les choses» (Livre des masques, p. 57). Este o definiție contemporană cu momentul scrierii *Cărții de aur* și rareori o operă a răspuns prin sincronele mai acut decît opera macedonskiană. Baudelaire însuși a fost nu numai unul dintre patronii spirituali ai Literaturii încă din primii ani ai revistei, ci și idol al lui Macedonski, dispus să baudelaizizeze.

VERS L'INTERHISTORICITÉ

Je voudrais évaluer ici un terme actuel, *l'interhistoricité*, qui peut aider à apprécier une dimension significative de certains travaux de Littérature Comparée. La caractérisation qu'il implique s'adresse à la fois au champ temporel qu'embrasse une recherche déterminée et au genre de rapports qui permet l'articulation de ce champ. Il est utile de faire appel aussi au terme, plus précis, de *structure inter-historique*, dont la bifurcation détache deux traits de cette classe de travaux. D'abord, qu'ils ne se bornent point à une seule période de l'histoire de la littérature : l'interhistoricité réunit au moins deux secteurs temporels. Ensuite, que le chercheur s'efforce d'établir entre ces divers éléments des rapports de nature structurelle. Comme ce dernier adjectif est lourd de souvenirs, j'ajoute déjà qu'il s'agit simplement de relations comme l'analogie, la variation, la récupération, l'intermittence et l'opposition.

Le comparatisme est un style de pensée ; et peut-être même, si l'on veut, de sensibilité. Rien n'empêche de le pratiquer en lisant d'une certaine façon une maxime de Vauvenargues ou un seul vers d'Ungaretti. Le va-et-vient entre le savoir et la lecture réduit alors le comparatisme, si c'est l'analyse du texte qui occupe toute la scène, à la condition d'une toile de fond. Mais l'activité du savoir lui rendra bientôt les qualités — et les problèmes — qui lui sont propres : l'affirmation de la richesse inépuisable de l'histoire littéraire, la multiplicité des objets dont on souhaite la connaissance, et aussi, cela est essentiel, la poursuite de formes unitaires ou de conceptions qui puissent relier les composants divers de cette multiplicité. Le comparatisme a partagé avec le marxisme et le structuralisme et la théorie de la réception l'urgence de dépasser l'atomisme des analyses vouées à l'insularité de l'événement isolé. Il y a sans doute force travaux qui, comme les miroirs de Cocteau, ne réfléchissent pas assez. Mais le meilleur comparatisme ne sait éviter le défi de la différence, des contrastes et distances entre langues, époques, nations ou mouvements, qui justifient au premier abord son existence.

On comprend mieux cette démarche, je crois, en admettant que ces divergences et ces disparités ne sont pas seulement de nature temporelle, c'est-à-dire historique au sens rudimentaire du mot, qui circonscrit la connaissance de l'altérité au défilé des époques, au successif, à l'avant et l'après, au morcellement dans le temps. Les limites de cette dernière perspective étaient tolérables quand il ne s'agissait que d'un temps, le nôtre, celui d'une civilisation unique, à l'intérieur de laquelle la succession des périodes orientait la conscience de notre propre identité. Mais il y a belle lurette que nous avons appris que l'espace et le temps ont partie liée. Peu importe que le passé soit mon passé ou celui des autres. Je me sens, je l'avoue, plus proche des mexicains d'aujourd'hui que de tant d'espagnols du XVII^e siècle, démolisseurs de villes et de religions. Les pratiques actuelles d'une bourgeoisie du Nepal offrent un accès à l'altérité aussi riche et surprenant que la connaissance par l'étude d'une commune italienne de la Renaissance. L'improvisation — *performance*, dirait Albert Lord — d'un long chant héroïque par un *guslar* yougoslave comme Avdo Meotodović, qui en 1950 produisait encore, d'un seul coup, un récit de douze mille vers, nous renvoie aux siècles homériques. Les synchronies, en ce qui concerne ce niveau du réel, sont superficielles. La recherche des structures interhistoriques qui relient les différences, en entrela-

çant l'espace et le temps, se subdivise en deux types de relations : intertemporelles et interculturelles. Les deux, finalement, tendent à se confondre.

Dans les deux cas, on le sait bien aujourd'hui, après Gadamer et Jauss, nous ne pouvons saisir l'altérité qu'à partir de la courbe de notre propre existence. Il y a un moment que l'interhistoricité doit accepter toujours comme compagnon : le moment actuel. Dans les deux cas, l'accès à un certain espace historique et culturel affecte notre compréhension d'autres espaces et les valeurs ainsi nouées s'incorporent au processus de décomposition et reconstitution, d'abandon et redécouverte, de disjonction et régénération, dont découlent les conceptions actuelles de la littérature. Il n'y a plus de tradition unique, constante et majestueuse, à laquelle un Eliot puisse aisément s'inscrire. Si je pensais avec Northrop Frye que «*all themes and characters and stories that you encounter in literature belong to one big interlocking family*»¹, il faudrait bien ajouter que certains membres de cette famille bruyante disparaissent sans retour, d'autres luttent pour y être nourris et encore d'autres cessent de nous plaire. Il n'existe pas une *Weltliteratur* grandiose et unitaire mais bien ce réseau de communications à échelle internationale qu'avait entrevu Goethe. Ce n'est pas le caractère imaginaire des métastructures latentes postulées par le premier structuralisme qui gênait certains comparatistes, sinon le fait qu'elles constituaient un ensemble en quelque sorte permanent. Les ensembles que nous savons concevoir se trouvent modifiés sans cesse par nos perceptions, individuelles et provisoires, des espaces dont nous faisons l'expérience. Les structures interhistoriques s'incorporent ainsi au processus herméneutique dont dépend de jour en jour, comme Adrian Marino a suggéré², l'idée anthropologique que chacun se fait de la littérature, des arts et peut-être aussi de la culture en général.

Certes la provocation des événements singuliers, dont le récit est le fondement de l'historicité tout court, et qui mettent en question le système littéraire du moment et l'horizon d'attentes du lecteur, est précieuse pour ceux qui veulent reconstituer l'histoire *in illo tempore*, celle qui emboîte le pas du passé du point de vue des acteurs ou des témoins de l'époque. C'est la *geschehene Geschichte* dont nous parle Jauss³; non la *geschehene Geschichte*, la récapitulation postérieure du comparatiste qui scrute, plus que telle apparition de Prométhée, le champ sémantique en général, avec ses options et antithèses, du thème de Prométhée dans la littérature de l'âge Baroque et aussi du Romantisme.

Les structures analogiques sont de toute évidence les premières qui éveillent notre attention. L'analogie, en effet, nous surprend au premier abord, puisqu'elle découle habituellement de la découverte d'une ressemblance entre des objets différents. C'est bien le cas lorsque le comparatiste met en contact des textes et des développements appartenant à des civilisations distinctes. Nous avons l'exemple avant tout de certains chercheurs illustres du Centre ou de l'Est européen — un Žirmunskij ou un Konrad — et du concept d'«*analogie typologique*», que notre collègue slovaque Dionýz Durišin a éclairé d'une vive lumière⁴. Vous vous souvenez des sujets préférés de Žirmunskij : les analogies entre certains incidents et personnages communs aux poèmes héroïques de diverses nationalités, comme la naissance miraculeuse du héros (Marko Kraljević chez les Serbes, ou les protagonistes des sagas scandinaves) et ses exploits précoces (*enfances* de Vivien, de Charlemagne, ou dans le *Chant des trois enfants* en kalmuk, ou les faits de Nurali et Rawshan en ouzbek) et son invulnérabilité magique (Achille, Siegfried, Isfendiari du *Shahnama* de Firdousi)⁵. L'analogie se doit-elle à des origines communes ? A une identité plus profonde ? Même si nous laissons de côté le labyrinthe de la causalité, il me semble que la connaissance seule de cette ressemblance conduit à un resserrement du champ de notre expérience. L'interhistoricité de ces travaux accueille, de surcroît, la diachronie, les changements et enchaînements communs. Les structures qu'elles relèvent sont à la fois intertemporelles et interculturelles.

¹ N. Frye, *The Educated Imagination*, Bloomington, Ind., 1968, p. 48.

² V. A. Marino, «In Favour of a Hermeneutics of the Idea of Literature», *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 1982, pp. 34-47.

³ V. H. R. Jauss, «Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs», dans *Ereignis und Erzählung*, ed. R. Koselleck et W.-D. Stempel, Munich, 1973, p. 554.

⁴ V. D. Durišin, *Vergleichende Literaturforschung*, Berlin, 1972, pp. 47 ss.

⁵ V. M. Žirmunskij, *Vergleichende Epensforschung*, Berlin, 1961.

Il est aisé de confondre, et avec juste raison, les structures fondées sur l'analogie et celles qui mettent en valeur la variation. Il s'agit souvent de deux aspects d'un même phénomène. La répétition, nous le savons aujourd'hui, est illusoire dans la mesure où nous lui attribuons le caractère d'une duplication. La répétition est dynamique et soutient ou décèle la modification, l'emphase et l'épuisement. Les formes et les thèmes se répètent en variant. D'autre part la variation, surtout musicale, s'attache à développer de nombreux aspects d'un même thème. Une suite de variations exécute les possibilités tacites, pour ainsi dire, du motif dont le souvenir sert de point de repère pour tout un développement. Disons, pour revenir à nos historiens, qu'il est aussi légitime d'accentuer le niveau commun à plusieurs événements que de souligner le niveau où les modifications individuelles sont très visibles. Ainsi, par exemple, les mouvements d'avant-grade, dont les traits répétés ont attiré l'attention des chercheurs depuis Renato Poggioli ; mais où d'autres, comme les collaborateurs de Jean Weisgerber, détectent les effets de la diachronie, les compromis, les traditions nationales⁶. Ainsi les «invariants» d'Etiemble, qui manifestent une volonté de rapprochement par la poésie, et de solidarité humaine. Le projet critique devient la construction de certaines classes, certaines demeures — *moradas vitales*, selon Américo Castro — supranationales.

Si la décision méthodique au départ met en relief soit l'analogie, soit la variation, il semble désirable que la structure interhistorique s'ouvre ultérieurement aux polarités, aux alternatives, aux inégalités, c'est-à-dire à toute la richesse de l'histoire des littératures. Il n'est pas inévitable d'élire entre l'unité et la diversité ; ou entre l'universel et le particulier. *Tertium datur* : l'ensemble de rapports qui misent non seulement sur l'analogie ou l'invariance mais sur l'intermittence, la récupération, la contradiction ; et qui conduisent finalement à des modèles à plusieurs voix formés d'apports multiples.

La récupération ou renaissance d'éléments passés, perdus, oubliés — «*reaching out into the past*», selon René Wellek —, est sans doute caractéristique de l'histoire littéraire. La *Theorie der Literaturhistorie* (Heidelberg, 1982) de Claus Uhlig en distingue deux types : *Palingenese* — régénération : le passé renaît aujourd'hui — et *Palimpsest* — le présent réécrit les mots d'hier. La littérature, comme les êtres humains, vit entre les exigences de l'oubli et les ressources de la mémoire. Le temps de la culture ne se compose pas, comme celui de la biologie, de courbes ininterrompues. Ainsi une succession de récupération et de ruptures, de réécritures et d'interruptions, constitue ce que George Kubler a nommé (*The Shape of Time*, New Haven, 1962) une «durée intermittente». Par exemple, le roman picaresque : ébauché au XVI^e siècle, espagnol au XVII^e, européen au XVIII^e, abandonné au XIX^e (exceptions à part, comme Lizardi et certaines traces chez Gogol, Dickens, Mark Twain), racheté au XX^e avec plus ou moins d'ironie (Thomas Mann, Saul Bellow, Günter Grass). Les modalités bucoliques ou pastorales, leurs vicissitudes et renouveaux se montrent aussi par intermittence, d'une manière complexe et qui révèle l'enchevêtrement réel de ce que l'analyse nous oblige à isoler. C'est fort souvent le cas des formes, des procédés, des techniques, qui supposent clairement un choix entre des possibilités également disponibles, appartenant à des structures polaires. Si le récit à la première personne — ou mieux, homodiégétique — est une durée intermittente, sa relation avec le récit à la troisième personne peut être vue comme une option constante et même invariante. Je touche ici trop vite, c'est évident, des genres, des thèmes et des formes qui s'associent à d'autres dans la mesure où ils s'opposent nettement à ces modèles, qui surgissent alors comme contre-genres, contre-thèmes ou contre-formes. Par exemple, j'en ai parlé ailleurs, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán embrasse, au moyen de discours et de contes intercalés, les valeurs et les genres qu'il rejette. Et Cervantes peu après fait allusion à bon nombre de thèmes et de genres pour les surpasser. La structure, plus que la filiation, met en évidence le rôle du modèle dont on diffère. C'est dire qu'il intéresse qu'elle soit, pus qu'analogique, plurielle et antithétique.

Jean Rousset a écrit un beau livre, *Leurs yeux se rencontrèrent* (Paris, 1981), dont le sujet est le moment archétypique où deux futures amants tombent, en se regardant, irrémédiablement amoureux. C'est la fatalité du début qui arrête déjà

⁶ V. *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e siècle*, ed. J. Weisgerber, 2 vols., Budapest, 1984.

la conclusion, l'apparition de Béatrice, la rencontre de Rousseau avec Madame de Warens : « ce premier moment décida de moi pour toute la vie, et produisit par un enchaînement inévitable le destin du reste de mes jours » (Rêveries, X). Le *locus classicus* est Théagène et Chariclée d'Héliodore (IV^e siècle), qui offre plusieurs traits primordiaux : les regards simultanés, l'instantanéité, la réciprocité, la force du destin, connaître c'est se reconnaître, le trouble, le mutisme, le bouleversement des sens, etc. Roussel, bien entendu, tisse là-dessus de nombreuses variations, dues dans d'autres textes à toutes sortes d'omissions, d'additions, de trouvailles romanesques comme l'attente, la femme entrevue ou endormie, la préparation épistolaire ; et bien d'autres qu'il considère, et ceci est essentiel, comme des éléments chargés par un flot unique, par une même tradition analogique. Les situations différentes sont des dérogations, des « écarts et trasgressions » : « en mettant le doigt sur les écarts, on se rend attentif à certaines lois non écrites du récit romanesque »⁷. Cette hypothèse est féconde, mais il existe une autre, la structure multiple, dont les deux pôles sont l'amour subit et l'amour progressif. « Pas de passion soudaine », observe Stendhal dans une note du manuscrit de Lucien Leuwen. Au modèle d'Héliodore s'oppose, sans quitter le roman grec, celui de Daphnis et Chloé ; comme aussi Pyrame et Thisbé, Floire et Blancheflor, en Espagne *El Abencerraje* ; et Cervantes. Nulle norme échappe au sens critique de Cervantes et à sa recherche infatigable du divers, du souple, de la surprise, du paradoxe. Il montre, oui, la flamme du désir violent (*La fuerza de la sangre*), la séduction hâtive (Leandra, *Don Quijote*, I, 51), la beauté mauresque dont on ne voit que « la très blanche main » (Zoraida, *Don Quijote*, I, 40). Mais le séducteur de Leandra, un tel de la Rosa, est impuissant ; les mots « je meurs d'amour pour toi » mènent tout logiquement au suicide (Grisóstomo) ; et la « Gitanilla » soumet son amant à une attente de deux ans — comme Jacob qui attendit Rachel pendant sept années. Cervantes accentue le rôle de l'imaginaire, de l'illusion antérieure à la vue (*La illustre fregona*), et en général la réalité du va-et-vient amoureux entre l'instantané et le progressif, c'est-à-dire, entre les deux pôles de la structure thématique en question.

Supposons qu'il existe une telle polarité, composée de réponses à une même question — dans ce cas celle du profil temporel des amours naissantes —, entre deux situations-limites qui sont des modèles conceptuels. Le travail historique reste à faire, qui relèvera pour chaque période observée la prédominance d'un de ces extrêmes, ou d'une position intermédiaire, ou de l'alternance et du mélange. Comme le sujet d'étude n'est pas un objet simple, il est très possible que le résultat ne soit pas une évolution ininterrompue. Les schémas significatifs n'obéiront peut-être pas à l'ordre chronologique. Les rapports entre divers secteurs temporels, c'est-à-dire interhistoriques, signaleront possiblement certaines analogies entre deux moments ou espaces éloignés l'un de l'autre, ainsi que les renversements ou oppositions entre périodes successives.

Considérons, pour finir, très brièvement aussi, un autre exemple : la lettre. Le sujet est vaste et il ne peut s'agir ici que de poser quelque question, susceptible de développements éventuels. Mon point de départ serait la Renaissance. C'est déjà dire que la structure principale serait la récupération.

Les lettres, les épîtres, les manuels et les récits ayant rapport à la correspondance par lettres se multiplient pendant la première moitié du XVI^e siècle. J'indique, en raccourci, sept classes qui manifestent cette conscience aiguë de l'écriture épistolaire. (1) La lettre en prose néo-Latine — Erasme, Budé etc. — unie à l'essor de l'Humanisme ; et aussi, bien entendu, au prestige de Cicéron et aux nombreuses rééditions de sa correspondance. (2) La lettre en prose en langue vulgaire : Aretino et Guevara. On pourrait séparer ici l'épître fictive de celle qui ne l'est pas, mais cette distinction est plutôt extrinsèque. Remarquons seulement que c'est l'Italie qui connaîtra le succès exceptionnel des *lettere volgari* de personnages connus, depuis le premier (1537) des six volumes de la correspondance de Pietro Aretino, suivis par tant d'autres que Montaigne annotera : « ce sont grands imprimeurs de lettres que les Italiens. J'en ai, ce crois-je, plus de cent volumes » ; et qu'en Espagne, après le *Marc Aurèle* (1528) de Fray Antonio de Guevara, traduit partout, un élan irrésistible lancera la lettre vers le roman. (3) Après Pétrarque, l'épître en vers latins, étendue à toute l'Europe, de l'Ecosse à la Croatie et la Hongrie. (4) L'épître poétique en langue vulgaire, cultivée peu après 1530 par Alamanni,

⁷ J. Roussel, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, 1981, p. 63.

Marot, Gracilaso, Wyatt et Sá de Miranda. (5) La tradition, ininterrompue depuis les Grecs, de la théorie de la lettre : le *De conscribendis epistolis* d'Erasmus (1522), les traités de Vives (1533) et beaucoup d'autres. (6) Les manuels de correspondance, qui abondent un peu plus tard, après 1560 et les *Segretari* italiens. (7) Les lettres insérées dans d'autres genres — Gargantua à Pantagruel, Hamlet à Ophélie, Don Quichotte à Dulcinée —, particulièrement le roman de chevaleries et le roman pastoral. Il faut souligner à cet égard l'impulsion donnée par le nommé roman sentimental espagnol de la dernière décennie du XV^e siècle — Diego de San Pedro et Juan de Flores —, traduit un peu partout, qui mène finalement au récit qui ne contient que la correspondance de deux amants, c'est-à-dire au premier roman épistolaire, le *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura.

On reconnaît immédiatement la combinaison de continuités et discontinuités qui marque l'histoire de la littérature. Il y a nettement récupération — *Palingenese* — dans le cas de la lettre poétique en langue vulgaire, ou «*épître morale*», qui suppose la redécouverte et l'imitation avant tout du modèle d'Horace. Par contre, les copieux traités théoriques ne sont que des variations sur la tradition grecque, dont de nombreuses traces se conservaient dans la correspondance de Cicéron, celle des Pères de l'Eglise, la *Rhétorique* de Julius Victor (IV^e s.) et l'*ars dictaminis* du Moyen Age. Et nous observons, entre les deux, quelque chose comme une marée montante, un accroissement ou une progression, dont l'élan se doit à l'Humanisme italien du XV^e, l'accès à la lecture d'un public plus vaste et les bénéfices des imprimeurs. Ces coïncidences s'éclaircissent, à mon avis, si nous tenons en compte que la correspondance est une pratique sociale — ce que Frye appelle *radical of presentation*, au même titre que la narration ou la représentation mimétique — qui donne lieu à des genres littéraires variés selon les époques. Il y a superposition, à certains moments, de genre littéraire et moyen de communication.

Si les deux secteurs temporels que nous voulons mettre en rapport sont la Renaissance et l'Antiquité grecque — surtout les périodes hellénistiques —, il convient ensuite de dégager quelques options fondamentales et les résolutions caractéristiques de chaque secteur. Je me limiterai ici à deux interrogations.

La première procède de la distinction entre oralité et écriture. La question pour le moment est surtout théorique : quelle place doit-on faire à chacune ? Le *topos* principal pendant des siècles, et certainement au XVI^e, est que la lettre est la moitié d'un dialogue, ou une conversation entre amis absents. Erasmus décrit : «*epistola absentium amicorum quasi mutuus sermo*». Vives se passe du *quasi* : «*epistola est sermo absentium per litteras*». Alain Viala cite la définition de l'auteur d'un manuel français du XVII^e, Vaumorière : «*un écrit envoyé à une personne absente pour lui faire savoir ce que nous lui dirions si nous étions en état de lui parler*»⁸. Certes la correspondance conserve un caractère pour ainsi dire primitif, dont chaque auteur de lettre fait l'expérience, comme s'il répétait le passage très ancien de la parole à l'écriture. La lettre, c'est déjà, si non la littérarité, l'alphabétisation — ce qui explique le foisonnement de manuels comme celui de Vaumorière. Il me semble — ce n'est qu'une hypothèse — que la Renaissance cultive cette ambiguïté, qui est presque une mascarade ou tout simplement l'utilisation par l'écriture du ton et de l'insouciance de la conversation comme ressources techniques. Quant aux Grecs, il faut relire l'épilogue remarquable du *Peri hermeneias* (*De elocutione*) de Demetrius (II^e s. a. C. ?). Je cite sa réponse à Artémond, qui avait publié les lettres d'Aristote : «*Artémond, qui éditait les lettres d'Aristote, dit que les lettres et les dialogues devraient être écrits de la même manière, car une lettre est comme un côté d'un dialogue. Il y a peut-être quelque chose dans ce qu'il dit, mais ce n'est pas tout. On devrait écrire une lettre avec plus de soin qu'un dialogue. Le dialogue imite l'improvisé de la conversation, tandis que la lettre est un exercice d'écriture et est envoyée à quelqu'un comme une sorte de cadeau*».

Les Grecs étaient fort conscients du caractère formel de la lettre, c'est-à-dire des nombreuses conventions qui guidaient la transition à l'écriture. Extension souple et libre de l'amitié, la lettre n'imitait pas le dialogue, sauf lorsqu'elle le citait. Ecrire n'était jamais parler. L'épître d'Horace se distinguera d'autres poèmes en ce qu'elle se présente comme écriture et comme correspondance. Elle n'est pas, dans ce sens, lyrique ; ce qui fait justement sa force comme poésie.

⁸ A Viala, «La genèse des formes épistolaires en français et leurs sources latines et européennes. Essai de chronologie distinctive (XV^e-XVII^e s.)», *Revue de Littérature Comparée*, LV, 1981, p. 168.

Une seconde polarité comprend le document humain — soit privé, soit public — et la fiction. Je ne discuterai pas ici si cette différence est secondaire du point de vue du lecteur (peu important pour lui si un certain correspondant de Cicéron fût réel ou si le Lucilius de Sénèque ne le fût pas); ni l'objectivité de la lettre non fictive, aussi douteuse que celle de l'autobiographie (composer une lettre c'est souvent se voir soi-même, se choisir, agir sur un avenir partagé avec le destinataire). Le fait est qu'en Grèce et aussi à Rome la littérature de l'art épistolaire est jointe à une impulsion puissante vers la fictionnalité. A Athènes, comme en Egypte auparavant, la rédaction de lettres fictives fut déjà un exercice scolaire. L'époque hellénistique connaît la floraison des épîtres fictives d'Alciphron, Aelianus et Philostrate, qui seront rééditées pendant la Renaissance. L'énorme succès des *Héroïdes* d'Ovide à la fin du XV^e et début du XVI^e est bien connu: plus de quarante éditions paraissent avant 1500 et la version française de Saint-Gelais est éditée vingt fois entre 1500 et 1550. Ces poèmes, attribués à des personnages féminins d'origine littéraire — Didon écrit à Enée, etc. — presque quichottesques d'esprit, j'oserais dire, étaient à la fois des épîtres et des élégies; d'où la *contaminatio* des deux genres au XVI^e siècle⁹. L'essentiel à cette époque sera, à mon avis, la contribution de la lettre à l'essor de la fictionnalité, dont j'ai résumé il y a un moment quelques étapes. Le lecteur des épîtres de Guevara, et aussi de celles d'Areteino, est déjà le lecteur de romans. Je ne parle pas d'influences ou de filiations. La fonction de la lettre pendant la Renaissance est celle qui sera remplie peu après par le roman. Mais cette observation, qui dépasse les limites de mon exemple, exigerait une autre communication, ainsi que le cadre d'autres structures. C'est-à-dire de structures qui convoquent, autant que possible, les qualités de l'interhistoricité; les choix en profondeur, l'émergence de valeurs contestées ou confirmées, la multiplication des dialogues.

Claudio GUILLÉN

CITEVA CUVINTE DESPRE CLAUDIO GUILLÉN

Autorul studiului de față, Claudio Guillén, a făcut studii la Sevilla, apoi la Paris, unde a trebuit să se refugieze, spre sfârșitul războiului civil spaniol. Împreună cu tatăl său, marele poet Jorge Guillén. A fost lector la Universitatea din Köln, profesor la Princeton și la Harvard. În 1983 a înființat prima catedră de Literatură comparată din Spania, la Universitatea din Barcelona. Scrierile sale — între care *Literature as System*, Prince-

ton, 1971 și *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, 1985 — privesc îndeosebi romanul picaresc, poezia spaniolă a «secolului de aur», teoria istoriei literare și a comparatismului. Studiul incredințat spre publicare *Revistei de Istorie și Teorie Literară*, intitulat sugestiv *Vers l'interhistoricité* (Spre interistoricitate), reprezintă comunicarea susținută de Claudio Guillén la cel de-al XI-lea Congres al Asociației Internaționale de Literatură Comparată (Paris, 20–25 august 1985).

Paul CORNEA

GENUL PROXIM ȘI... «DIFERENȚA HERMENEUTICĂ»

Intr-un eseu de mare popularitate, de la începutul decadei a opta, Leslie Fielder — nume de referință în critica americană — făcea profeții demne de tot interesul privind post-modernismul ce își începea ascensiunea triumfală. Criticul prevestea, printre altele, o vreme conciliantă și înclinată spre relativism, decisdă a stăvilii reducăționismele și intransigențele, ce durau de bune decenii în critică. Eseul lui Fielder — care se cheamă foarte sugestiv *Cross the Border, Close the Gap* — vizează direct imanențismul autoritar de orientare estetică și anunță «the Death of Art Criticism». După aproape cincisprezece ani, nu-i greu de văzut că, în linii mari, critica post-modernistă i-a dat lui Fielder dreptate. În decada a opta au fost «deschise» multe frontiere și s-au durat peste prăpăstiile de odinioară

⁹ La *contaminatio* în realitate était triple — eptre, élégie, satire poétique —, car chez Horace, comme fort souvent chez ses successeurs, l'épître est le contre-genre de la satire.

punți trainice. Ontologismele de orice nuanță și-au cam pierdut prestigiul în fața perspectivelor de Sens și de Consens de Text și de Context, sau, cum se spune în critica americană cu o sintagmă sugestivă, de words-in-the-world.

Și totuși... «cataclismul» estetismului are cel puțin un supraviețuitor. Din rețuta sa idilică de la Woodbridge, în Connecticut, profesorul René Wellek — care numără cam tot atâtea decenți cit veacul — își apără cu încăpăținare pozițiile, știute de atâtea vreme de noi. Intr-un timp ce a cunoscut în cultură mai cu seamă certitudinea schimbării, criticul american nu ezită să meargă împotriva curentului, așfiind o utopică încredere în constante și în universalii, adică în stabilitate. În plină eră a «diferirii», ridicate la rangul de normă, René Wellek aplică netulburat tactica descoperirii genului proximal, crede într-o obiectivitate ideală a literaturii și în necesitatea unui Canon de referință al gestului critic.

În 1982, criticul și-a adunat în volum eseurile publicate în decada a opta. Cartea (*The Attack on Literature and Other Essays, The Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill*), s-o spunem de la bun început, nu aduce nimic nou; nu e atât interesantă cât semnificativă, așa zice. Prilejul ne îngăduie în schimb să raportăm pe René Wellek la o anume stare de spirit a criticii de azi. Autor de lucrări cu prestanță academică, profesor în rețeaua de elită a universităților de pe coasta de est, René Wellek și-a uitat adesea seninătatea olimpică ca să se avinte în polemici, a știut să fie incisiv, malițios, inventiv. Eserile reunite în ultima sa carte afirmă, poate mai tranșant ca altădată, încrederea nestrămutată a criticului în identitatea de esență a textelor recunoscute și acceptate de-a lungul timpurilor ca literatură; întărește privilegiile acordate perspectivei estetice — chipurile singura «conformă naturii intrinseci» (sic!) a literaturii. Efortul de o viață al lui Wellek de a întemeia ontologic literatura, prin mijlocirea categoriei de Artă, se deslușește aici în adevărata sa tenacitate și amploare.

Într-un domeniu atât de heteroclit și de supus schimbării istorice cum e literatura, criteriile structurale sigure care să trazeze ferm granițele dintre literar și non-literar nu s-au putut găsi, admite Wellek. Și, fiindcă în termeni «descriptivi» problema riscă să rămână insolubilă, criticul ne propune să schimbăm perspectiva, să trecem de la structura la funcțiile sale. Sintem îndrituiți să anexăm literaturii orice text în care «funcția estetică este predominantă». Literatura e mereu aceeași, mai cu seamă, e literatură fiindcă stabilește de fiecare dată cu criticul același tip de raport: unul de evaluare, de valorizare estetică. Un punct în care criticul american se apropie de școala din Konstanz. Literatura e un fapt de conștiință, un efect perceptiv, nu o certitudine existențială, par să admiță în consens ambele părți. Depinde însă cum concepem și cum situăm conștiința receptoare și ce fel de norme «discriminatorii» (cuvințul îi este foarte drag lui Wellek) îi atribuim.

Pentru discipolii lui Jauss, conștiința receptoare aparține unui orizont cultural și unui sistem colectiv de valori. Ea se ghidează după norme și repere omologate social și parafate istoric. Judecățile sînt deci emise cu conștiința relativității istorice, implică distanțarea (stabilirea unei «diferențe hermeneutice», cum zice H. G. Gadamer) față de alte interpretări. În fiecare orizont istoric, literatura oferă răspuns unor întrebări diferite.

Wellek, în schimb, îl scoate pe critic din orizontul său istoric. Eliberat de presiunea timpului, el e înarmat cu o capacitate absolută de discriminare. Criteriile nu mai sînt aduse din afară: le stabilește chiar opera (?!). Propozițiunea-cheie a esteticii lui Wellek sună astfel: «The object is by its nature value-charged» (Prin natura sa, obiectul e dotat cu valoare). Pe căi ocolite, criticul s-a întors în punctul de pornire; căci funcția e doar un tertip, prin care structura i se atribuie valoare în sine. În loc a se deschide spre o spirală hermeneutică creatoare de noi perspective, cercul se închide. Evaluarea e un gest de recunoaștere, nu de surpriză. Valoarea e o idealitate obiectivă, iar optica lui Wellek se arată transistorică și transculturală.

Cu referire la o carte în care se invocă în repetate rînduri istoricitatea noțiunii de literatură, întocmindu-se documentate inventare de sensuri și nuanțe, afirmația poate părea hazardată. Dar între noțiunea ca atare și practica pe care o reprezintă există un decalaj serios. În accepția sa generică, modernă, termenul de Literatură datează istoric și e posterior procesului creator de texte recunoscute ca «literare». În anumite limbi vocabula lipsește și astăzi, fiind suplinită cu succes de etichete ale subdiviziunilor sale. Probată de destinul sinuos al numelor sale, diversitatea istorică a domeniului e, pentru Wellek, un simplu stimul care

stirnește vigilența esențialistă, justificând căutarea îndrăjită a constantelor. Ontologismul criticului dobindește astfel și un iz compensator.

Teoretician complet, René Wellek dublează totdeauna perspectiva asupra obiectului de una asupra actului critic. Să-l urmărim, deci, și noi.

Opera, declară Wellek, poate fi privită dinăuntru ca și dinafară, ca să-i descoperim structura și să-i atribuim un sens. În consecință, diferențele tradiționale, — stabilite încă de Aristotel — între poetică și hermeneutică (adică între descriere și explicare, pe de o parte, înțelegere și interpretare, pe de altă) dispar. În ciuda declarațiilor sale conciliante, Wellek simpatizează evident cu poetică și mai puțin cu hermeneutică; e mult mai aproape de New Criticism decît de mitocritica lui Northrop Frye. Ba chiar strîmbă din nas cînd vorbește de «așa-zisă» (sic!) școală de la Geneva care «sacralizează» textele, introducînd în ele (în loc să «extragă»!) sensuri noi și surprinzătoare. Pe Paul de Man, hermeneut de prima mîna, interpret cu vederi pluraliste, Wellek se face a-l uita în bilanțurile sale. Nici ceilalți trei din «echipa» de interpreți de la Yale (J. Hillis-Miller, Geoffrey Hartman și alții de înzestratul Harold Bloom, personalitate ce domină azi scena critică americană), nu se bucură de mare trecere. Ei sînt grabnic îngropați sub un morman de etichete convenționale care (tot vorba lui Wellek) nu «discriminează» mai nimic. Cu atît mai aproape îl simțim pe profesorul american de Leo Spitzer, care afirmă neted, împotriva tuturor hermeneuților, că sensul este unic, diverse fiind doar metodele prin care avem acces la el.

Pentru Wellek, gestul critic nu e niciodată «liber», ci subordonat unui scop explicit: judecata estetică. Neîfind produsul unei protecții istorice și relativizate, Valoarea e «depozitată» în anumite calități ale textului, pe care criticul e dator să le ilumineze. Sursa îndepărtată a unui asemenea mod de a gîndi o descoperim, fără dificultate, în criticismul kantian — temeiul tuturor ipotezelor privind «literatura ca atare» sau «literatura ca artă». Vorbînd pentru întia oară de o categorie de «produse» umane care reclamă exersarea unui tip special de atitudine și de judecată, Kant prefața înclinarea imanentismelor de a întemeia funcția axiologică în autonomia formală a obiectului artistic. De altfel, în decursul anilor, Wellek s-a oprit în repetate rînduri la Kant și la posteritatea sa critică.

Nu e de mirare, așadar, că Wellek își ia distanțe semnificative față de membrii Opozazului. Orientarea lor e suspectată de «determinism», trădînd credința într-un Zeitegeist, altfel zis într-o «necesitate cultural-istorică». Lui Wellek nu-i place deloc orizontul transindividual în care formalistii plasează creația. Nu se împacă nici cu ideea că seria formală (Genette ar fi zis arhitextul) e o verigă a legăturii dintre Text și Context, sustrăgînd pe primul, cel puțin în parte, bunului plac al creatorului. În doctrina formalistă, Wellek descoperă cu îngrijorare o ipoteză privind condiționarea istorică a formei însăși. Or, asta înseamnă, pur și simplu, o întronare a relativismului tocmai acolo unde el visează o domnie a certitudinilor absolute. «The concept of time that underlies such a formulation seems to me mistaken» (Conceptul de timp, implicat într-o formulare ca aceasta, mi se pare o eroare). Formalistii, conchide neînduplecat René Wellek, n-au putut evita pericolele relativismului istoric, care «conduce în estetică la anarhie și la nihilism» (? !)

Am vorbit pînă acum doar despre ce susține Wellek. N-ar fi lipsit de interes să vedem și cum o face. La urma urmei, tonul face muzica! În Theory of literature, Concepts of Criticism sau Discriminations, ca să nu mai vorbim de ultima carte, tonul lui Wellek e categoric și lipsit de nuanțe. Din anii '49 încocoace, profesorul american practic neabătut o critică Autoritară. Are, de pildă, mare slăbiciune pentru vocabule precum «statornicit», «prestabilit» (deși nu ni se spune niciodată de cine și în baza cărui drept). În consecință, îi displac profund încercările «eretice» de definire a literaturii: adică acelea întreprinse «in ways contrary to established usage» (pe căi ce contravin uzanțelor prestabilite). Panoramele, synopsis-urile, bilanțurile pe care le întocmește de cite ori are prilejul, seamănă cu niște comunicate de presă care ne țin la curent cu punctul de vedere «oficial» asupra criticii și, mai ales, asupra criticilor. Pentru argumentele și punctul de vedere al confrăților, Wellek nu are răbdare și uneori mici înțelegerea ce se cuvine. Pe Käte Hamburger, de pildă (autoarea renumitel și solide lucrări Die Logik der Dichtung) Wellek pur și simplu n-o înțelege; nu sesizează perspectiva pragmatică din care autoarea separă modul liric de cel ficțional, drept categorii

tipologice ale discursului. (În anii din urmă, într-un alt context, Genette reia și el distincția între discursul direct și cel mediat de o reprezentare — în termenii lui Aristotel, *diegesis*).

De ținută autoritară, critica lui Wellek e și... discriminatorie. Autorul procedează prin eliminare și urmărește să-și reducă la tăcere adversarii. Unul cite unul, oponenții sînt chemați la lecție și somați să răspundă, în cît mai puține cuvinte, la întrebarea încuietoare: Ce e literatura? (Sau, după împrejurări, Ce e un poem?) În catalogul său, profesorul notează apoi cu incintăre: «quite unsatisfactory», eventual «absurd». După ce dă note la purtare confrărilor și împarte interpretările criticii în bune și rele, adevărate și false, Profesorul ne oferă totdeauna Răspunsul (singurul «posibil», «admisibil», «adevărat» și, în orice caz, «prestabil») : el ne vorbește despre un situs ontologic al operei și definește poemul ca o «structură de norme».

Într-o vreme de deplasare a distincțiilor ferme și a dichotomiilor tranșante, Wellek ține la topografia riguros întocmită și la frontiere inepugnabile. În fine, în plină eră pluralistă, el se arată neînduplecat. Și nu e de mirare că, în decursul anilor a rămas, monist, o ținută sigură de atac a relativiștilor, iar numele său a fost adesea implicat în polemici.

O statornică adversitate l-a opus pe Wellek lui Kenneth Burke : coleg de generație, devotat al studiului literaturii în Context (de fapt, în cele mai diverse contexte) și al pluralismului, tot atît cît Wellek cauzei contrare. De-a lungul deceniilor, Burke a scris cărți de referință, intrate în conștiința criticii de pretutindeni. Să amintim doar binecunoscutele *A Grammar of Motives*; *A Rhetoric of Motives*; *The Philosophy of Literary Form*; *Studies in Symbolic Action*; *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*. Și totuși Wellek nu s-a sfiit să vadă în el un exhibiționist. În cărți și în articole, scrise în focul polemicii, s-a înverșunat să-l denunțe drept saltimbanc al criticii, nelipsit, ce-i drept, de anumite «daruri». S-a aplicat să-i facă «portrete» acide, prezentîndu-l ca pe o oală răticită de pe calea «serioasă» și «dreaptă» a criticii. (Kenneth Burke and Literary Criticism, în *Sewanee Review*, 79, 1971).

Polemist redutabil și as al condeiului, Burke nu s-a lăsat mai prejos. I-a răspuns în articole pline de culoare și vervă, făcute să atragă atenția și să stîrnească simpatie în rîndul confrărilor. În *As I Was Saying...* (După cum spuneam...), *Michigan Quarterly Review*, 11, 1972 și apoi în *Dancing with Tears in My Eyes* (Dansînd cu ochii înlăcrimați), *Critical Inquiry*, 1, 1974, — în care îl atacă «oblic», într-un dialog cu W. C. Booth — Burke îl acuză pe René Wellek de obtuzitate și ce altceva s-ar putea spune despre un critic care refuză să admită că punctul său de vedere e doar unul printre atîtea altele, — la rîndul lor acceptabile — și asta în beneficiul, nu în paguba literaturii?

Hotărîți lucru, Wellek nu se numără în rîndul criticilor doritori să dialogheze, de la egal la egal, cu literatura. Vocea sa se dorește umilă și supusă în fața textului; un simplu ecou. Așa cum zice Norman Holland, într-o carte dedicată puterilor lecturii — *5 Readers Reading* (Cinci cititori, citind) — Wellek înconjoară tranzația estetică cu o aură aproape mistică. Literatura e cocoțată pe un piedestal, de unde, interpretul, modest și smerit, nici n-o mai poate zări.

Revenind, în final, ce ne spune René Wellek despre literatură și despre comentariul critic?

Pe terenul creației, lui Wellek îi displac, pe bună dreptate, paradigmele apocaliptice și eschatologia modernistă. Numai că, în 1982, îi apare cartea, replica sa vine tirziu și polemica nu mai are obiect. Căci, de aproape un deceniu, post-modernismul nu mai vorbește de moartea literaturii, ci anunță, triumfal, renașterea ei.

Pe cel al comentariului, în plină vreme a relativismului, el practică o critică dogmatică. Termenul îl folosește Todorov în ultima sa carte, *Critique de la critique* (Seuil, nov., 1984), în care face apologia căii de mijloc sau a «dialogismului» (a dialogului, adică, între critic și text).

La antipodul școlilor dorind să absolutizeze capacitatea structurantă și crea-toare de sens a cititorului și criticului, încrederea nedezmințită a lui René Wellek în imanența literarității rămîne, totuși, într-un fel, reconfortantă. Criticul «com-

pensează» stabilitatea precară a literaturii, construind o frumoasă Utopie metodologică. Și, poate, nu se înșală într-un totu...

Dincolo de virtual-infinita deschidere a literaturii, în nesleita sa capacitate de a fi mereu alta, bănuim un ce integrator, o constantă. Ea transcende schimbarea și, în același timp, o face posibilă.

Diferența hermeneutică presupune, neapărat, un Gen Proxim.

Monica SPIRIDON

«TABLA DE LEGI» A LUI WELLEK

Ca și toate celelalte cărți publicate pînă azi de René Wellek, *The Attack on Literature and Other Essays* se înscrie într-o succesiune de idei urmărite cu o admirabilă consecvență de-a lungul unei vieți și, ca și fiecare dintre celelalte, deschide și ea o perspectivă spre studiile care o vor urma. Altfel spus, *The Attack on Literature* exprimă explicit poziția estetică de pe care au fost concepute cărțile anterioare ale autorului, și în special parti pris-ul care a fundamentat *A History of Modern Criticism* (din care au apărut, cum se știe, primele patru volume), dar și atitudinea implicată în *Concepts of Criticism, Confrontations și Discriminations*. Prin câteva studii de istorie a ideilor literare publicate acum (*The New Criticism: Pro and Contra, American Criticism of the Sixties, Russian Formalism*) cartea deschide perspective estetice asupra următoarelor volume anunțate din *Istoria criticii literare moderne*: cel de al V-lea, care va fi dedicat criticii engleze și americane de pînă la 1950 și cel de al VI-lea, dedicat criticii europene din aceeași perioadă.

Cînd abordează o problemă literară, fie că e vorba de definirea conceptului de literatură (*The Attack on Literature*), a ficționalității sau a literarității (*Literature, Fiction, and Literariness*), de cercetarea raportului dintre poetică, interpretare și critică (*Poetics, Interpretation and Criticism*) fie că redescinde vechea discuție în legătură cu imperativele axiologice ale actului critic (*Criticism as Evaluation*), Wellek se conformează unei scheme de gândire care ne-a devenit familiară, căci o întrebuițăm în toate cărțile sale: expune mai întîi, cu o logică fără fisură și o impecabilă informație, istoria conceptului, pentru a-și exprima abia apoi atitudinea critică față de ideile altora. Puterea de sinteză și cinstea intelectuală ireproșabilă sînt cele dintîi dintre multele calități ale istoricului idelor, și, după cum știm, ele au fost omologate imediat prin succes la nivel mondial (Teoria literaturii, semnată împreună cu A. Warren, i s-a tradus în 22 de limbi). Un singur exemplu: ca să definească noțiunea de literatură (altfel decît în mult tradusa carte), Wellek deosebește patru direcții în care se poate orienta interpretarea:

— Literatura considerată fără discriminări în ce privește subiectul ei, dar cu implicarea conceptului de calitate estetică, intelectuală, morală sau politică;

— Literatura în sfera căreia sînt cuprinse și toate scrierile istorice, politice, filosofice, critice, didactice care nu ating nivelul necesar pentru a fi incluse într-o literatură națională;

— Literatura considerată ca literatură imaginativă, corelată cu conceptul de «ficționalitate». Acest înțeles descriptiv include și ficțiunea proastă, tot ceea ce numim subliteratură, care poate fi studiată ca document social pentru istoria gustului public;

— În sfîrșit, literatura ca domeniu al imaginarului, în care domină funcțiunea estetică.

Sînt citați, dintre autorii din ultima vreme (care circulă și la noi, fiind însă — oare de ce? — mai puțin citați), Bennison Gray, *The Phenomenon of Literature*, 1975, Paul Hernadi editor, *What is Literature?*, 1978, numărul special din 1973 al periodicului *New Literary History*, Horst Rüdiger, *Literatur und Dichtung. Versuch einer Begriffsbestimmung*, 1973, Helmut Kreuzer, *Veränderung des Litera-*

turbegriffs, 1975, András Horn, Das Literarische, 1978 plus Scribner, cu utilizatul său Dictionary of the History of Ideas, 1973. Sint comentate mai pe larg opiniile lui Gottfried Gabriel, Fiktion und Wahrheit, 1975, Käte Hamburger, Wahrheit, und ästhetische Wahrheit, 1979 și Logik der Dichtung, 1957, I. A. Richards și ale urmașului său Thomas C. Pollock și alții. După cum se vede, spațiul predilect de selecție îl constituie, ca și până acum, țările de limbă engleză și germană.

Am dat un exemplu pentru a demonstra cât de îndatorați îi sintem lui Wellek; chiar dacă nu toată lumea (de fapt, din ce în ce mai puțini) aderă la poziția lui teoretică explicită, aproape toată lumea învață de la el și se străduiește, după puteri, să-i urmeze rigurozitatea metodologică.

Wellek nu vede conceptele literare, oricare ar fi ele, decât ca pe membri ai unei deveniri istorice, ca etape tranzitorii ale unei succesiuni cu variabilitate cíclică. De unde entuziasmul foarte ponderat în fața noutății (după el, istoria criticii nu e decât «o lungă dezbatere asupra citorva concepte contestate»). Eruditul întâmpină noutatea cu zimbetul sceptic al celui care recunoaște mereu aceeași Janetă sub altă bonetă. De exemplu, în atît de răspîndita teorie a lui Gadamer privind fuziunea orizonturilor de așteptare, pe care și-a întemeiat Jassus conceptul de istorie literară ca istorie la lecturilor posibile, Wellek recunoaște imediat vechea teorie a variației gustului, inclusă, dintotdeauna, în istoriile culturale. Obiecția nu e deloc minoră, dovadă că un studiu provenit din cercul de influență al lui Jassus (dar necitat de Wellek) o discută foarte serios: Gunter Grimm, Einführung in die Rezeptionsforschung, in vol. Literatur und Leser, Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1975.

Pe ce poziție se situează, în fond, Wellek? El se situează fără sfială pe vechea poziție kantiană a judecării de valoare ca judecată fără concept, la care se adaugă intuiționismul lui Croce. Pentru ce pledează Wellek? Pentru judecata estetică bazată pe gustul și intuiția criticului, pentru conceptul de literatură ca sistem de valori estetic ierarhizate. Dacă judecăm bine, poziția aceasta aparent anacronică reprezintă de fapt singura permanentă în istoria conceptelor critice. Veche poziție, inexpugnabilă poziție.

Pentru că nicio dată, până acum, Wellek nu și-a expus atît de clar ca în aceste studii opțiunea teoretică, ne-a făcut plăcere să extragem tabla lui de legi, crezul care i-a dictat selecția și organizarea materialului din toate cărțile, dar mai ales în Istoria criticii literare moderne:

«Dubile pe care le avem în legătură cu limitele exacte ale literaturii nu pot estompa diferența între artă și non-artă, între arta mare și arta proastă».

«Literatura poate fi o sursă pentru orice fel de documentație. Dar ca să fie o operă de literatură imaginativă, ea trebuie să fie dominată de funcția estetică».

«Ficționalitatea rămîne o caracteristică distinctivă a oricărei literaturi imaginative, chiar a celui mai prost roman».

«Literatura e caracterizată prin dominarea funcției estetice. Se poate aduce imediat obiecția că nimeni nu poate defini funcția estetică, dar cred că reflectînd puțin vom vedea că există o experiență estetică indusă de o operă de artă și că putem să recunoaștem dominația ei într-un text. Frumusețea nu mai e un termen la modă, dar e sigur o experiență definită și care poate fi descrisă PRIN CONTEMPLAREA oamenilor, animalelor, plantelor, peisajelor, și prin EXPERIENȚA ARTELOR».

«Așa cum există adevăruri logice și matematice, de tipul doi și cu doi fac patru (...), adevăruri care sînt irefutabile, tot așa există și STANDARDE ESTETICE CARE SÎNT COERCITIVE».

«Ceea ce ne trebuie e o axiologie, o știință a valorilor literare. Pe scurt, NE TREBUIE CRITICĂ LITERARĂ».

Valorile pot fi sesizate numai printr-un act de contemplare. Aceste valori sînt create într-un act liber al imaginației, ireductibile la condițiile limitative care privesc izvoarele, tradițiile, circumstanțele biografice și sociale.

Înarmat cu aceste principii, foarte greu de păstrat totuși în puritatea lor atît de simplă, convins de necesitatea imperioasă a unei critici literare întemeiate pe gust și capacitate de contemplare (și în ziua de azi, ca să mai ai curajul să proclamî plăcerea frumuseții trebuie să fii un Wellek sau un Barthes la sfîrșit de carieră) marele istoric al conceptelor, care și-a inaugurat studiile cu acea pledoarie care demonstrează încrederea în istoria literară ca istorie a valorilor și care era

The Rise of Literary History, *s'îrşeşte acum, cînd a trecut pragul celor 80 de ani, confesindu-se*: «Crocé şi Ker au dreptate. Nu există progres, nu există dezvoltare, nu există istorie a artei, numai o istorie a scriitorilor, instituţiilor şi tehnicilor. Este, cel puţin pentru mine, sfîrşitul unei iluzii, prăbuşirea istoriei literare».

Cînd un om ca Wellek îşi mărturiseşte o astfel de deziluzie, toţi cei ce tridim sperînd pe cîmpul istoriei literare ar trebui să cădem pentru multă vreme pe gînduri.

Roxana SORESCU

SPRE O ISTORIE INTERNĂ A LITERATURII

(II)

Se discută, în general, foarte puţin despre rolul istoriei literaturii în orientarea procesului însuşi al creaţiei literare. Ea conţine modele deja clasicizate sub exigenţa normelor estetice. Scriitorii epocii moderne au fost, involuntar, influenţaţi de normele valorii. Ei au scris avînd, cum s-a spus, o «imaginaţie cultivată». Plecînd de la alte opere, artiştii le-au rescris mereu altfel, fără să-şi compromită originalitatea. Împrejurarea stimulării creativităţii e prezentată sugestiv de Baldensperger: «Mişcarea literară care se datorează inadaptaţilor ne apare adesea sub forma unei nelinişti a artistului care găseşte locurile ocupate... sau care are, dinaintea unei încercări anterioare pe care o găseşte insuficientă, intuiţia unei folosiri superioare a aceloraşi elemente» (s.n.)⁹. Distanţîndu-se programatic de exemplele anterioare, autorii s-au înscris într-o istorie. Distanţa înseamnă un plus de creativitate. «Totmai notele distinctive, care înăbuşeau tipicul», scria Călinescu, «constituie caracterul conceptului istoric». Acesta trebuie să fie mereu «altfel», «die Andersartigkeit», «altfelitatea» fiind «principiul său»¹⁰. Fără aceste acte de dependenţă şi independenţă nu s-ar crea acel *continuum* intern al literaturii naţionale şi universale. Ideea operei desăvîrşite, model formativ¹¹ de reluat etern într-o durată nelimitată a literaturii face astăzi obiectul unor extinse contribuţii de ordin estetic. Însă din nou constatăm că ideea nu e nouă. Ea apare mai întîi în «poeticile» antice, aceste estetici, istorii literare şi teorii literare în nuce. Sint «poeticile» vechi şi prime exerciţii de istorie literară, în măsura în care evaluează critic şi selectează valorile estetice prime prezentate — însă expres — *per exemplum* pentru o anumită dominantă a lor. Aristotel, în *Poetică*, îl selectează pe Homer după criteriul estetic al ritmului şi dramatismului povestirii din *Ilada*, pe Arhiloh pentru *metrul poeziei* cerut de minia temperamentală a poetului, pe Eschil pentru că a dat reguli teatrului grec, iar pe Euripide îl selectează ca pe «cel mai tragic dintre poeţi». Nici un amănunt biografic sau de epocă nu-l reţine pe Aristotel, scriitorul e etichetat, iar opera lui considerată ca valoare exemplară şi perenă. Foarte preocupat de contribuţia la înnoirea nefîcătă a limbii (istoric deci), Horaţiu îi cita, pentru acest merit, pe Plaut şi Virgil. Cînd şi delectează şi instruieste, opera «trece marea şi poartă departe, peste veacuri, gloria scriitorului». A delecta şi a instrui, formă şi idee, sînt aşadar vechi, foarte vechi criterii de selecţie în literatură, adoptate de istoria literaturii ca semne ale valorii şi implicit ale duratei «peste veacuri».

Metoda istorică de la care se revendica Lanson în teoria pe care o compunea asupra ştiinţei istoriei literaturii (*Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, 1925), firziu, la trei decenii după publicarea tratatului (1894), era de altfel, şi singurul mod de organizare a materiei studiate din perspectiva procesualităţii ei. Istoricitatea, fiind cel dintîi principiu normativ al unei ştiinţe care urmăreşte dezvoltarea unei forme de manifestare a spiritului — în cazul nostru literatura — este inevitabilă. Istoria literaturii e de neconceput fără axa diacroniei. Se poate constata de altfel că metodele psihanalitică, fenomenologică sau structurală n-au putut

p. 123. ⁹ Fernand Baldensperger, *Literatura, Creaţie, succes, durată*, Univers, Bucureşti, 1971.

¹⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 163.

¹¹ Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativităţii*, Univers, Bucureşti, 1977, p. 191.

fonda, separat, tomuri monumentale. Ele au sfârșit prin a se subsuma, ca simple instrumente analitice, metodei istoriste. În afara principiului cronologiei nu mai vorbim de istoria literaturii, de legăturile organice ale unei opere cu tradiția și posteritatea. E instructiv să invocăm convingerea lui Bahtin care, împotriva formalistilor, nu concepea valoarea estetică decât în istoricitatea ei: «*Istoria nu cunoaște serii izolate: o serie izolată, ca atare, e statică, alternanța aspectelor intr-o asemenea serie nu poate fi decât o dezmembrare sistematică sau pur și simplu o dispunere tehnică a seriilor, dar nicidecum un proces istoric; numai stabilirea unei interacțiuni și a unei condiționări reciproce a seriei respective cu altele creează o concepție istorică. Pentru a intra în istorie, trebuie să încetezi a fi numai tu însuși*»¹². Izolarea, chiar a capodoperei, taie legăturile și întârzie integrarea valorică. Dificultățile de metodă pe care și le arunca în față Lanson nu erau poate decât un mod de a atrage atenția asupra complexității muncii istoricului literar și de a acoperi sentimentul de incomfort încercat de acesta, silit să recurgă la metoda istoricului societății, el însuși sclavul cronologiei. Și Călinescu a întârziat mult în comentariul, de alură filosofică însă, al metodei istorice (distinct folosită în istoria societății față de istoria literară), dar mai mult pentru a se convinge că e calea singură de urmat și că în interiorul ei originalitatea istoricului literar are nesfârșite posibilități de desfășurare. Din observația sa că «*nu istoria literară este totul, ci istoricul literar... un om de o mare capacitate intelectuală*», rezultă că varietatea foarte mare de istorii literare până azi realizate se datorează unei instanțe axiologice subiective și irepetabile în forme identice. Privind subiectivitatea interpretării, timid acceptată de Lanson, Călinescu o apără cu argumente filosofice, plecând de la clasică propoziție kantiană. Refuză ideea că solipsismul ar fi o primejdie reală pentru istoric și cu atât mai puțin pentru istoricul literar. În cazul celui din urmă, mai ales, metoda istorică rămâne schemă inexpressivă, de pură linearitate, dacă nu se realizează privirea unificatoare și nu se operează judecăți de valoare, condiția însăși și sensul istoriei literare, știință cu funcție axiologică. Pentru sensul ei complet și actual, definiția călinesciană a istoriei literare se impune atenției: «*Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deși nu poate fi compusă decât de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale). Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sint mai puțin importanți scriitorii în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor...* O istorie literară are un început și un sfârșit și de aceea un istoric nu poate continua pe altul, precum Virgil nu a continuat pe Homer. Fiecare scrie o istorie de la nivelul din care vede nexul epic... O istorie a literaturii e o adevărată „comedie umană” luind ca pretext scriitorii»¹³. Călinescu nu ignoră — precum formalismul rus contemporan cu el — însușirea autorului în operă. Pentru considerarea prezenței acestuia în propria creație, pledează în critica noastră actuală Eugen Simion¹⁴.

Situarea istoricului literaturii (naționale) în interiorul fenomenului studiat nu înseamnă cituși de puțin ignorarea celorlalte manifestări ale spiritului uman: alte arte, filosofia, estetica generală și categoriile sau conceptele estetice literare, istoria societății, psihologia generală și etnopsihologia etc. Trecerea activ-receptivă prin toate acestea și, în plus, experiența lecturilor din literatura universală, în baza cărora descoperă influențele modelatoare și faptele de convergență, îi legitimează investitura istoricului literar și îi sporește existența critică. În cadrul metodei istorice și pentru ca ea să capete substanță, demersul istoricului literar trebuie să fie metodic și creator de sistem. Construcția lui presupune ordinea celor trei gesturi fundamentale: lectura textului, evaluarea și integrarea lui. Lectura, făcută din unghi asociativ, devine comparatistă pe multiple planuri. Simultan, opera e raportată la întregul creației unui scriitor, la genul pe care îl reprezintă în cultura națională și universală. Opera, deci, e văzută ca parte a unei serii de sisteme concentrice, ea însăși un sistem. Cititorul profesionalizat, care este istoricul literar, are capacitatea de a se pune în situația textului, realizând o dublă trăire: o dată refăcând, introptic, în imaginar, actul creator, în al doilea rînd el produce o actualizare a textului, adus aici și acum. În funcție de supunerea textului la actualizare, care înseamnă și verificarea rezistenței la proba timpului, se creează premisele evaluării. Dacă lectura e analitică, evaluarea e încoronarea ei sintetică. Valorizarea legitimează selecția și reclamă, mai departe, necesitatea

¹² M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Univers, București, 1982, p. 57.

¹³ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 186—187.

¹⁴ Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, Cartea Românească, București, 1981.

integrării valorii în istoria literaturii. Mai mult decât oriunde, în acest ultim moment se impune alianța desăvârșită a criticului cu istoricul literar. Privirea unică realizează sinteza valorii particulare din perspectiva universalului. Compararea intertextuală, din ce în ce mai des practică în ultimul timp, deschide câmp fertil observațiilor de natură să fixeze participarea textului particular la textul universal. Poate fi acesta încă un criteriu de valorizare a operei ca noutate, prin raport cu alte opere din aceeași serie tematică sau serie ca gen literar și stil. Marile modele universale, capodoperele, nu trebuie închise prin canonizare, în propria lor desăvârșire. Valoarea lor crește cu cât sunt mai active în a incita fantazia creatoare a posterității. Și ar fi de ajuns să amintim de James Joyce (*Ulise*) și Eyvind Johnson (*Răcoarea țărnicilor*), care au rescris, fiecare în alt mod, *Odissea*; cel dintîi prin reluare aluzivă a unor motive, al doilea ca repovestire poetică și oarecum demitizantă. Cum se vede, se reiau adesea, la distanțe apreciabile de timp, modele mai vechi, figuri de gândire și figuri de limbaj, semne ale continuității. Ele sînt recunoscute totuși în prefacerile ulterioare, oricît de originale ar fi. Valorile vechi sînt dețronate ca relative, cu toate acestea urmele lucrurilor vechi se recunosc în cele noi.

Originalitatea e un criteriu operant în istoria literaturii, dar noutatea, deși apare ca opoziție, nu înseamnă totuși abandonarea absolută a tradiției, cît rescrierea ei. Are și literatura o «*entelehie*», ascunsă în năzuința spre perfectibilitate. Fără să fie reglementate de legi, și fără să aibă o ritmicitate anume, schimbările în literatură sînt pe cît de imprevizibile tot pe atît de așteptate. Tradiția se recunoaște în așa numiții *topoi*, prezenți în toate literaturile, europene de exemplu, de la antichitate pînă azi. A judeca opera din perspectivă istorică înseamnă a distinge tradiția de inovație. Rămîne actuală obligația istoriei literare de a marca atît continuitatea, cît și ruptura. Dialectic, ruptura relevă continuitatea și continuitatea implică ruptura. Se recunoaște astăzi că genurile rămîn categorii de continuitate, dar în interiorul lor se produc neîncetate schimbări¹⁵. Permanențele stăruie însă și dincolo de forme, în subteranele fenomenului literar. Studiile intertextuale ar putea să pună la îndemîna istoriei literare concluzii importante asupra puterii creatoare, a unui scriitor, de a transforma modele anterioare. Pe fondul continuității sau coerenței interne a literaturii, discontinuitatea e provocată exact de elementul diferențial realizat de un curent ori de un scriitor. Aspirația spre originalitate rămîne factorul dinamizant al literaturii, iar transformarea ei în valoare (ca idee și stil) e înregistrată în istoria literaturii. Orice operă literară mare «arde» în ea alte opere, făcîndu-le să renască în forme noi. Fiecare moment de discontinuitate sporește ramificațiile ca sens și expresie ale literaturii. Studiile intertextuale, direcție nouă în care se poate dezvolta știința literaturii, pot pune în lumină «mecanismul» intern al dezvoltării literaturilor naționale pe fondul general al literaturii universale. Pe astfel de studii s-ar putea întemeia și mult așteptata istorie generală a literaturilor lumii.

Mutarea centrului de interes de la datele exterioare spre interiorul fenomenului literar va deschide metodei istorice posibilitatea de a se reînnoi ca profunzime și sens. Înnoirea metodei face parte din evoluția naturală a istoriei literare. Orice menținere artificială a ei în forme vechi nu poate decât să-i împutineze energia și s-o anihileze, în cele din urmă. Dacă astăzi, din ce în ce mai mult, se contestă lansonismul e pentru că își limita privirea, temătoare să nu cadă în subiectivitate, mai mult la datele extrinseci ale faptului literar ordonat cronologic. Această ordine însă nu spunea prea mult despre structura și esența valorii literare, rămasă neanalizată și neintegrată în procesul evoluției substanțiale a literaturii, după cum nu se relevau acțiunea sau funcția activă a valorii, rolul ei de a genera, prin opoziție, alte valori. În concepția actuală, istoria literaturii trebuie să realizeze acest *continuum* intern, să schițeze rețeaua legăturilor intime generatoare de nou. Aceasta e cea dintîi și cea mai importantă problemă a acestei științe aplicate pe un obiect atît de generos în mobilitatea lui. *Variabilitatea internă a literaturii* e, în fapt, obiectul istoriei literare, micile sau marile schimbări observate în ordine diacronică și sincronică (înainte și lateral). Studiul variabilității în literatură, ca obiect principal al istoriei literaturii era propus încă din deceniul al treilea, de Tînianov. Fiind un studiu din perspectivă istorică, în cadrul lui se disting două obiective principale: «*studiul genezei fenomenelor literare și*

¹⁵ Manfred Gsteiger, *Les modèles en histoire littéraire et le paradigme*, «Etudes de lettres», *Revue de la Faculté des lettres*, Université de Lausanne, 3, 1983.

studiul variabilității literare, adică al evoluției seriei». Văzută ca sistem, literatura are funcții și forme schimbătoare, corelate cu «dominantele» epocilor. E tocmai ce sugera prin structură istoria literară călinesciană. Opera, nici chiar cea contemporană, teoretiza Tinianov, nu poate fi studiată izolat de sistemul general al literaturii, un întreg care supune partea unor serii de comparații ce-i relevă nouitatea. Și asta pentru că: «*existența unui fapt ca fapt literar depinde de calitatea sa diferențială*»¹⁶. E genul proximal și diferența specifică, dacă ne-am exprima în termenii cei mai generali. Mai vorbește Tinianov, ca și Vinogradov, un alt formalist, despre preocuparea fundamentală a istoriei literaturii care ar privi «*substituirea sistemelor*». Sistem fiind pentru ei și o operă literară și o perioadă sau un curent literar. Substituirea ar fi cauzată de schimbările produse în discursul literar, schimbări ce vin în raza de studiu a istoriei literare. Cum ritmul variabilității în istoria fenomenului literar nu este egal (poate fi accelerat sau încetinit), iar evoluția înseamnă revoluții la intervale mai mari sau mai mici, spiritul istoricului literar trebuie să fie foarte activ în semnalarea lor.

O istorie internă a literaturii, urmărind variabilitatea discursului și formelor literare, va fi refractară oricărei periodizări rigide și mai ales modelului clasic împrumutat de la istoria societății. Orice împărțire poate apărea ca arbitrară sau superfluă în momentul în care studiul intern al literaturii caută argumente (în funcție de forme) continuității paradoxal asigurată de discontinuitate. De câte ori principiile sistematizării au fost căutate în exterior, ele au nemulțumit pe istoricii literari care le-au adoptat, creind sentimentul de provizorat sau de artificial în aplicarea lor. Eșecul periodizărilor anterioare voia să-l evite Călinescu atunci când, realizând privirea de sus asupra literaturii române, căuta să «*scoată un principiu de diviziune mai rezonabil decât acela lorga-Adamescu*». Principiul monografie e pentru el numai ordine exterioară, întrucât prezentarea aparent monografică, dar nu exhaustivă, a unor scriitori e subordonată seriei stabilite după «*tipul de gândire literară*» și stil. Deci, ca și metoda, «*principiile de diviziune*» derivă din specificul obiectului și numai atunci îi sînt proprii. Dominanța operei unui scriitor, ca fond de gândire și stil, îl plasează într-o serie narativă sau poetică, o serie care poate sau nu să se constituie fie într-un curent, fie într-o școală. Atunci cînd autorii nu-și autointitulează orientarea, istoricul literar, privind de sus, are datoria s-o integreze și s-o eticheteze.

Definită în manieră negativă, istoria literaturii nu e genetică pură a operelor beletristice, nu e nici arheologie, nici sociologie, iar domeniul ei nu e același cu al istoriei limbii. În alcătuirea ei nu se apelează la modelul biologic (apărat de Brunetiére), sau caleidoscopului (operele ca un tot nou reansamblat din elemente vechi — idee sugerată de T.S. Eliot), după cum nu se recurge nici la modelul zilei și nopții, metafora miscării de «*opozitii între literatura de ieri și cea de azi*»¹⁷. Afirmativ vorbind, dezideratele constructive ale istoriei literaturii concepută pe alte baze și cu alți termeni, le-am schițat în considerațiile de pînă aici, făcute pentru a apăra ideea unei istorii interne a literaturii, nu identică, dar foarte apropiată de modelul călinescian. Restrîngerea biografismului nesemnificativ, în măsura în care nu incidentează sau nu cauzează opera tot atît pe cît o motivează psihismul individual, redimensionarea pînă la marginalizare a privirii sociologice, extinderea în schimb a studiului intertextual și deci integrativ, cu accent asupra noutății care valorizează opera ca fond și formă, restituind-o ca moment al unui proces istoric, sînt cîteva dintre principiile fundamentale pentru scrierea unei astfel de istorii a literaturii. Reexaminat teoretic, dar nu și general aplicat încă, conceptul modern de istorie a literaturii se întemeiază, așadar, pe materia spiritual-estetică, intrinsecă a faptului literar. Iar domeniile învecinate cele mai apropiate, luate mereu ca punct de sprijin, ar fi în rîndul întii istoria spiritului filosofic și estetica generală, ea însăși avînd o istorie.

Vechi de aproximativ trei secole, dacă luăm în considerare și formele ei simple — forme ce nu pot fi suprimate fără primejdia de a ne tăia noi înșine rădăcinile mentale autohtone — literatura română se deschide istoricului literar de azi ca un fenomen unitar și de semnificativă continuitate internă.

Elvira SOROHAN

¹⁶ Vezi I. N. Tinianov, *Despre evoluția literară*, în vol. *Ce este literatura?* (Școala română rusă), Univers, București, 1983, p. 593.

¹⁷ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique du science du langage*, Paris, 1971.

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Ștefan Aug. DOINAȘ

Am început să scriu, pe la vârsta de 14—15 ani, dintr-o pornire obscură, voluptuoasă, irezistibilă: parcă se băteau cuvintele la gura mea, iar nevoia de a le elibera, de a le aranja zilnic sub formă de vers, devenea treptat un fel de igienă a spiritului. Încetul cu încetul, simțeam că mă pregătesc pentru o a doua naștere, într-o cultură, care s-a petrecut în timpul studenției mele, la Sibiu, în cadrul grupului «Cercul Literar». Astfel, mi-am dat seama că e vorba de o vocație, și am început să mă întreb dacă o voi putea onora pe deplin. În orice caz, mi-am spus că asumată total, și ridicată la nivelul unei perfecte conștiințe de sine, ea poate să devină o linie majoră a existenței mele, traiectoria unui destin.

În felul acesta, mi-am format, prin ani, o anumită etică a scrisului, destul de severă, în care m-am angajat fără nici o șovăială. Crezul meu literar cuprinde o afirmare prioritară a artei, o supunere libertin-cucernică față de rostirea limbii mele materne. Cred că arta scrisului este chemată să pună în lumină tilcurile ascunse ale lucrurilor, să definească și să susțină un ethos; cred că poezia este capabilă să sporească sentimentul Ființei; că angajarea într-un asemenea demers generator de valori expresive poate să constituie nu un simplu alibi existențial, ci chiar o biruință a Spiritului asupra pasagerelor demonii ale Istoriei.

Fănuș NEAGU

1. Scriu pentru că, părintu-mi-se că am talent, mă văd obligat să slujesc viața, adică bucuria de-a exista pe acest pământ atât de frumos încât nici un cîntec nu-l poate înconjuța pe deplin în undele sale. Totdeauna, cît va dăinui omnirea, va fi nevoie de un cîntec nou, de un zîmbet proaspăt, de un nou și nemai-întîlnit amestec al culorilor. Scriu, fiindcă-mi place să trăiesc muncind și singura durere a mea e că din prea plinul inimii ajunge, prin mîină, pe hîrtie, o parte foarte pe jumătate a simțirii. Scriu, fiindcă sînt împotriva tiraniei, și totdeauna aliniat de partea celor ultragiați, umiliți, ucîși. Scriu spre a-mi lumina mie însumi drumul în viață. Scriu în speranța că și Cuvîntul, cel care a fost mai întîi, ar putea sluji omului spre a-și desăvirși destinul ca o ființă neînfrîcată. Și mai scriu pentru a-mi slăvi limba în care m-am născut.

2. Cred în rațiune, bun simț, armonie, prietenii, iubire, înțelepciune. Cred enorm în copii, cred în arbori, în flori, în vîntul înălțîndu-se pe ape, în cai, în

lebede, în stuf, în drumuri. Dar cel mai mult cred în frica de moarte a omului — singura care-l poate întoarce pe om la ideea că fiecare om are dreptul de a trăi liber. Cred în disperarea celor învinși. Cred, indiferent că sînt adeseori contrazis de fapte, în moartea tiraniilor. Altfel n-aș mai scrie o literă.

Andrei PLEȘU

1. Nu-mi plac deloc «demitizările», dar cred că scrisul trebuie practicat fără solemnitate mitică. Scriu pur și simplu pentru că asta știu să fac. Fiecare e dator să iasă în lume cu ce are mai bun. Eu asta am mai bun. În scris se manifestă gradul maxim de competență pe care îl pot eu atinge. Scrisul e felul meu de a sluji. E o situație care nu mi se poate nici impuța, ca o vină, nici atribui, ca un merit: ea e determinată de instanțe imponderabile, independente de voința proprie; ca și sănătatea, frumusețea și norocul, înclinarea de a scrie (numită, uneori, talent) e, ca să zicem așa, o fatalitate genetică, dată de la început, împreună cu primul spasm embrionar. A spune despre cineva că «scrie bine» e totuna cu a spune că are ochi albaștri, sau mers frumos: e o constatare și nu un compliment. Firește că «scrisul bun» nu e numai dotajie, ci și trudă, dar răbdarea de a trudi și intuiția scopului urmărit (scrisul bun) sînt apriorice.

Cînd scriitorul se simte «ales», el trebuie să se gîndească imediat că nu e ales pentru a fi glorios, ci pentru a fi eficace într-o anumită direcție: cea a harului său natural. E o elecțiune de tipul «diviziunii muncii», nu de tipul «distribuirii de decorații». Mindria de a fi scriitor e legitimă, la fel cu mindria de a fi orice altceva. Nici mai mult, dar nici mai puțin. Cu o specificare: mai toate îndeletnicirile tolerează, sau chiar incurajează o departajare — duplicitară uneori — a activităților. Ele nu acoperă decît o parte a zilei și nu valorifică decît un fragment al personalității. Scriitorul se află în situația particulară de a fi un profesionist de fiecare clipă și de a se investi integral în ceea ce face: nu are loisir-uri, hobby-uri, «deconectări» în afara vocației sale. Își e singura odihnă și singurul divertisment: pare foarte liber. Și e posedat, de fapt, de propria lui libertate.

Cînd spun că scrisul trebuie practicat fără solemnitate mitică, mă gîndesc și la faptul că «a scrie» nu e o îndeletnicire originală, cum este lucrul cîmpului sau strigarea de psalmi către cer. A scrie e o îndeletnicire derivată, posibilă numai într-un univers care și-a pierdut virginitatea. De aceea, orice scriitor responsabil ar face bine să-și înceapă ziua reflectînd la o frază din Ioan Chrysostomul: «Ar fi trebuit să nu fi avut deloc nevoie de cele scrise...». Scrisul apare — și încă în mod necesar — cînd omul pierde instinctul nemijlocirii, cînd tăcerile sale nu mai comunică nimic. Scrisul e, așadar, o formă de slăbiciune, o decrepitudine a tăcerii. O lume vitală, aurorală, e o lume în care Cuvîntul nu devine vorbire decît la cosmice răstimpuri, cînd din el se nasc cerurile și pămîntul. Și, de fapt, atunci Cuvîntul nu devine vorbire, ci istorie. Vorbirea și scrierea — ca și istoria — sînt îndepărtare de Cuvînt, expresii ale îndepărtării și tentative de a o anula. Orice vorbire și scriere care nu vorbește și scrie despre îndepărtarea de Cuvînt e vorbire și scriere în gol, ne-comunicare, pură absență a tăcerii. Pentru a fi adevărat, scrisul trebuie să formuleze neîncetat, odată cu mesajul său direct, pe acela, indirect, al propriei precarități. A scrie e a-ți comenta marginalitatea, a gravita — comemorativ — în jurul Cuvîntului. Scrisul nu e firesc, e un substitut al firescului, o inspecție furtivă a Raiului, după păcatul originar. Sedus de foșnetul răcoros al stilului, de luciferica lui voluptate, scriitorul e veșnic amenințat să întîrzie, mai mult decît se cade, la umbra unui arbore dulce și sterp. El se salvează numai dacă știe că riscă o perpetuă divagație, escamotarea, prin talent, a propriei insuficiențe.

De ce scriu? Pentru că asta fac astăzi toți aceia care, la altă oră a lumii, ar fi dezlășit oracole, ar fi vestit victoria de la Marathon, sau ar fi navigat spre Atlantida.

2. Cel care te întreabă în ce crezi comite indiscreția supremă: te invită să faci subiect de dezbatere publică din nucleul intimisim al conștiinței tale. Ai tot dreptul să eșchivezi. Ceea ce credem e, prin definiție, rezervat solilocviului: e un pariu între Sinele tău cel mai adânc și «cerul înstelat» de deasupra. Și dacă, uneori, mărturisirea — riscantă — a propriei credințe se impune cu titlu de asumare și de apărare a ei, acesta e un gest pe care numai destinul ți-l poate pretinde, iar nu vreo ocazie mondenă, sau o — oricât de binevoitoare — curiozitate jurnalistică.

S-ar putea discuta, totuși, cum de întrebarea aceasta («în ce crezi»?) a devenit, astăzi, relativ curentă. Aș spune că din două motive:

a) E la modă «sincerismul» și psihanaliza (în sens larg). Tot omul trebuie să aibă «curajul» de a-și exhiba subteranele, motivațiile subliminale, bucătăria. Nu sîntem interesați decît dacă afișăm, neconținut, fără «false» pudori, fotografia-color a visceralității noastre. A-ți comunica slăbiciunile și limitele a devenit un act de umilitate, deși, de cele mai multe ori e, dimpotrivă, manifestarea celui mai acut orgoliu: orgoliul de a fi acceptat și (eventual) iubit cu defecte cu tot, sau tocmai pentru ele. E un orgoliu hrănit de certitudinea că, pe treapta pe care te afli, nici o «pată», oricît de scandaloaasă, nu te mai poate compromite. Ba din contră.

În cazurile, mai rare, cînd «sincerismul» de care vorbim nu e orgoliu, el e o formă năîngă, inferioară, de pozitivism «luminist», bazat pe convingerea că totul poate fi — și trebuie — pus în discuție, că trebuie să ne anulăm toate penumbrelle, să abandonăm «prejudecata» vreunei legitime diferențe între «exterior» și «interior», între comunitar și privat.

b) De multă vreme, «credința» s-a pulverizat în nenumărate «crezuri» individuale. Cînd — ca în evul de mijloc — să zicem — toată lumea crede în același lucru, întrebarea «în ce crezi» e futilă. Cînd însă fiecare crede în altceva, și, la o adică, în nimic special, întrebarea se poate pune — și se pune, cum vedem — destul de des. Iar răspunsul e întotdeauna «original», «revelator» pentru cazul în speță, «interesant». A crede în ceva anume devine, astfel, un fel de a te deosebi de ceilalți, o prezumțioasă însingurare. Or, a crede nu înseamnă nimic, dacă nu implică o formă sau alta de solidaritate, de participare...

8 iunie 1986



OGLINZI PARALELE

AMINTIREA BIZANȚULUI ÎN LITERATURILE SUD-EST EUROPENE

I

«...Ziua de 29 mai 1453 înseamnă o cotitură a istoriei, înseamnă sfârșitul unei vechi povești, povestea civilizației bizantine. Vreme de unsprezece veacuri, a dăinuit pe Bosfor un oraș în care puterile minții stîrniseră admirație, iar învățătura și scrierile trecutului clasic fuseseră cercetate și scăpate de la pieire»¹. Relatarea, romanească aproape, a bizantinologului englez ia turnura recitativului dramatic, în consonanță cu tragedia unei civilizații ce «se desfășoară cu o rigoare ce ține parcă de canoanele teatrului clasic»². Sfârșitul, înecat în singe, al noii Rome se fixează în memoria posterității sud-est europene; Bizanțul alimentează folclorul și ficțiunea literară într-un registru variat, ce oglindește de fapt reacția diferențiată a popoarelor după prăbușirea Orașului. Să observăm, înainte de toate, că «am săvîrși o gravă eroare dacă, proiectînd propria noastră conștiință istorică asupra acelor vremuri tulburi, am pretinde martorilor acestor evenimente cruciale o percepere clară a importanței lor: Constantinopolul a fost cucerit așa cum fusese mai înainte Adrianopolul și cum avea să fie, în urmă, Trapezuntul»³. Imperiul aproape că dispărește înainte, el mai avea doar o existență simbolică, menținută de prestigiul «perlei Bosforului». Victoria otomană de la Kosovo asupra forțelor creștine din Balcani conduse de crezul sîrb Lazăr pecetluiește, încă din 1387, soarta Bizanțului. După numai cîțiva ani, în 1393 regatul bulgar cu capitala la Tirnovo cade pentru nu mai puțin de cinci veacuri sub dominația Semilunii. Iată de ce, prinse deja în cleștele turcesc, «popoarele slave din a doua jumătate a veacului XIV și prima jumătate a secolului al XV-lea aveau alte ocupații decît aceea de a descrie și înregistra, în toate detaliile, istoria cuceririlor străine»⁴. Dacă la acestea mai adăugăm și faptul că, de-a lungul timpului, bulgarii și sîrbii s-au afirmat totemai în opoziție cu Imperiul Bizantin ne explicăm ecolul, mai atenuat decît la greci și la români, provocat de căderea Constantinopolului. Se știe de pildă că «Imperiul slav cu nume bulgar se opunea celui grec, care se numea „romaic“, (roman)», iar «prăbușirea statelor bulgar și macedonean a dat feudalismului aspectul unei înrobiri față de Bizanț»⁵. Despotatul sîrb dispăre și el în 1459, în timp ce Albania va fi cotoplită la zece ani după moartea, în 1468, a lui Skanderbeg⁶. Doar Muntenegru și Principatele dunărene își vor păstra, cu diplomație și sacrificii eroice, autonomia politică. Nu întîmplător ele au privilegiul de a conserva un «Bizanț al Bisericii, care se dovedise în stare să supraviețuiască celui alt și să-l

¹ Steven Runciman, *Căderea Constantinopolului, 1453*. Traducere, note și postfață de Alexandru Elian, București, Editura Științifică, 1971, p. 202.

² Alexandru Elian, *Postfață la Steven Runciman, op. cit.*, p. 271.

³ C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogrecești*, București E.L.U., 1968 p. 81.

⁴ I. Dujev, *La conquête turque et la prise de Constantinople dans la littérature slave contemporaine*, în *Byzantinoslavica*, XIV, Prague, 1953, p. 16.

⁵ Djordje Radojčić, *Bizanțul și începuturile literaturii sîrbești*, în *Literatura Bizanțului*, antologare, traducere și prezentare de Nicolae-Șerban Tanașoca, București, Editura Univers, 1971, p. 333.

⁶ Cf. A. Gegaj, *L'Albanie et l'invasion turque au XV-è siècle*, Paris, 1937.

înlocuiască⁷, prefăcându-se astfel într-un «Bizanț după Bizanț» ce ar fi resuscitat, după Iorga, «ideea imperială bizantină prin domniile români»⁸. Situația bisericii ortodoxe, divizată după Conciliul de la Florența, dar și diversitatea orientărilor politice și ideologice din sinul fiecărei colectivități răsăritene⁹ nu împiedică totuși perpetuarea — la popoarele balcanice și în nordul Dunării — a elementelor bizantine în cultură, administrație, justiție ori în sistemul militar local¹⁰. Am analizat felul în care *Învățăturile lui Neagoe Basarab* adaptează structura literară și forma mentis bizantină, prelungită și ea în imaginea lui «homo duplex» sud-est european¹¹. La fel, prelucrarea literară a Bizanțului ilustrează fericit procesul, mai larg, de «transformare a forme universale bizantine în modele naționale»¹². E bine să precizăm că, în virtutea valorii sale emblematice, de model de civilizație, Bizanțul evocat întreține — alături de autoritatea basileului — «speranța politică de „restaurare“, dar și aspirația de înlăturare a dominației „ilegitime“ otomane»¹³. Motivul are această dublă funcție mai cu seamă în literaturile neogreacă și română. Dar ea fusese prefigurată în teza, transmisă de la Martin Crusius și Cantemir la Runciman, despre capitularea «parțială» a Constantinopolului¹⁴, precum și în mulțimea notelor profetice din «plîngerile» ce urmează lui 1453. Acum, în plină ofensivă turcească, evenimentul este deocamdată numai consemnat în genealogiile (rodoslovi) și cronicile (ljetopisi) bulgărești de origine sirbească, în textele sirbești (stariji letopisi, mladji letopisi) sau în cronografele românești tălmăcite din grecește. Îl regăsim, amplificat, în scrisorile, lamentările (trenos-uri) contemporane și reconstitutive ce vor împînzi — în următoarele trei secole — întreaga Europă. Marea importanță a însemnărilor și mărturiilor despre dezastru pornesc direct din Constantinopol, altele au drept sursă centre ca Roma, Veneția, Genova, Graz sau orașe rusești, de unde se răspîndesc spre inima Occidentului ori se întorc, transformate, în Sud-Est încheind astfel un circuit. Țările slave și balcanice, conchide Agostino Pertusi, «primă răsunet despre catastrofa prin mai multe canale; unele directe, prin intermediul refugiaților sirbi, ruși, valahi etc. care povesteau conaționalilor lor ultimele zile ale capitalei bizantine; altele indirecte, adică prin mijlocirea diferitelor versiuni (sirbești, bulgare, românești ș.a.) ale unei originale relații rusești din vechul al XV-lea». Bizantinologul italian întocmește dealtfel o sugestivă hartă cu circulația textelor ce alcătuiesc romanul sui-generis despre sfîrșitul Bizanțului¹⁵. În celebra istorisire închinată Țarigradului (*Povest' o Câr'grade*) rusul Nestor Iskinder folosește tonul de apocalipsă, cronicarul otoman Tursun Beg transformă ororile cuceririi într-o fabuloasă poveste orientală, în *Istoria turco-bizantină* Ducas își plînge cetatea pierdută în maniera numeroaselor cîntece populare; *Questo è'l lamento di Constantinopoli*, ne avertizează un anonim venețian, care vibrează la fel ca sirbul Constantin din Ostrovič, autorul *Memoriilor unui ienicier* sau ca umanistii occidentali, surprinși la Constantinopol de zilele fatidice. Tonul general este «plîngerea», compasiunea, îndreptățind afirmația că «Imperiul bizantin s-a sfîrșit printr-un lung proces de îmbătrînire, ceea ce nu oferă material cîntecelor eroice»¹⁶. E însă la fel de adevărat că promisiunea mîntuirii, accen-

⁷ Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț*, București, E.E.R., 1972, p. 94. Cf. și Olga Cicanci, *Concepția lui N. Iorga despre «Byzance après Byzance»*, în Nicolae Iorga istoric al Bizanțului, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 208: «Istoricul român consideră că Imperiul otoman este continuatorul Imperiului Bizantin; Biserica ortodoxă și patriarhul ei se substituie imperiului dispărut: țările române sînt succesoarele Imperiului Bizantin, iar Rusia este moștenitoarea sa» (subl. ns.).

⁸ Al. Dușu, de pildă, în *Umanistii români și cultura europeană* București, Editura Minerva, 1974, amendează convingător teza lui Iorga despre «imperialismul bizantin». Cf. și comentariul nostru în *La marginea geometriei*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1979, p. 43–45.

⁹ Cf. G. Th. Zoras, *Orientations idéologiques et politiques avant et après la Chute de Constantinople*, în *Le Cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople*, col. L'Héliénisme Contemporain, II, 7, fasc. hors série, Athènes, 1953, unde autorul desprinde mai multe curente în atitudinea greutății de după 1453.

¹⁰ Cf. de ex. Nicolae Iorga, *Formes byzantines et réalités balcaniques*, București-Paris, 1922.

¹¹ Cf. *Literatura română și spiritul sud-est european*, Buc., Minerva, 1976, p. 27–55 (cap. *Bizanțul dincolo de moarte*).

¹² Alexandru Dușu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, Editura Univers, 1982, p. 221.

¹³ Alexandru Dușu, *Literatura comparată și...*, ed. cit., p. 205.

¹⁴ Reluarea chestiunii despre capitularea «parțială» a Constantinopolului în Al. Elian, *Postfață la Steven Runciman, Căderea Constantinopolului*, ed. cit.

¹⁵ *La caduta di Constantinopoli. Le testimonianze del contemporaneo*, Testi a cura di Agostino Pertusi, Mondadori, 1976, vol. I, p. XLI și XXVI (Introduzione).

¹⁶ Donald M. Nicol, *Church and Society in the last centuries of Byzantium*, Cambridge, University Press, 1979, p. 125, apud. Alexandru Dușu, *Literatura comparată și...*, ed. cit., p. 207 ș.a.

tele profetice impregnează de pe acum mărturiile contemporane și tocmai acestea — preluate și desvoltate — imprimă eposului sud-est european o parte din caracterul epoeic. Într-o astfel de «plingere» tardivă, alcătuită probabil după un poem de Mitropolitul Matei al Mirelor, autorul anonim invocă pe venețieni dar și sabia răzbunătoare a lui Mihai Viteazul¹⁷. Profetiile, «oracolele» se găsesc în cincecele grecești și în producția folclorică sud-slavă¹⁸; ele facilitează depășirea centrului de greutate de la «plingere» propriu-zisă spre «sfârșitul domniei lui Ismael» văzut premonitiv, așa cum ne amintim, și în literatura istorică a Sud-Estului. O asemenea distanțare de Bizanț, normală în contextul politic al vremii, este mai evidentă la slavii din sud și, în special, la bulgarii subjugăți de către turci înainte de 1453. Ea se reiterează, cum vom vedea, și în romanul istoric bulgăresc și sîrbesc. Redescoperirea Bizanțului ca «formă de universalitate» (Alexandru Duțu) se petrece, diferențiat, la extremele spațiului sud-estic, în Principate și în ținuturile grecești. Procesul acesta decide cristalizarea Bizanțului ca motiv estetic în cele două literaturi din secolele XIX și XX. Astfel, pentru umanismul românesc din veacurile XVII și XVIII «Imperiul bizantin apare ca o prelungire a puterii romane»¹⁹. Felurile istorii «pentru luarea Țarigradului» circulă sub formă manuscrisă dar motivul este fixat și în planul cult, cel istoriografic și apoi — prin Cantemir — în ficțiunea romanescă. Condeii anonim nu uită să precizeze că «Țarigradul cînd împărăția Constantin împăratul creștin» se mai numea Constantinopoli dar și *Romaiu cel Nou* (Ms. 1234), «Roma Noao» (Ms. 1424) sau «Noul Rim s-au chiebat» (Ms. 1517). Un Sadoveanu «recitește», mai tîrziu, «capetele» pline de candoare, ca acela inserat în Ms. 44 din Biblioteca Academiei: *Istoria cetății Țarigradului, cînd împărăția Constantin împăratul creștin, și s-au loută de Turci de la creștini, adevă Greci, cumă arată în sine și ei au fost de la Dumnezeu, ca să să îplinească scriptura bărbaților celor înțelepți*²⁰. Altădată întîlnim, într-un savuros limbaj ardelenesc, repovestirea paragrafelor din *Analele* lui Zonaras sau a fragmentelor din *Epistola* lui Leonardo din Chios. Informația erudită și comentariul naiv se aglutinează în *Istorie, cum au luat turcii Țeligradul, și cum au picat și cum sau risipit grecii în Împărăția lor. Scrisă de aceasta la anul de la mîntuirea lumii 1620. Iară acum întoarsă în limba românească*: «Atunci Constantin marele împărat ca să molcomească și să înfrinează jăfuirea, și multe răutăți parților, și a perșilor, cari la răsărit foarte mult năcăjea Împărăția rimlenească, și-au pus în eanîmă acest prea bun împărat, ca scaunul său cel împărătesc de la Roma, să-l mute la răsărit, și acolo să-și ridice oraș mare, cetate împărătească, care mai întîiu în Sardica au vrut să o facă, după aceia în Sigeo lîngă Muntele lui Tiroadie unde precum spun, și fundamenturi ar fi pus», etc.²¹. Crearea și apoi prăbușirea cetății de pe Bosfor sint zugrăvite în culori de Halima. Bizanțul era «tronul a toată lumea, între creștini cel mai puternic și mai veștit oraș, capul împărăției răsăritului, stil-pul țării grecești, casa științelor și a învățăturilor celor luminate». Și bravul col-portor incheie, ca în poveste, «că nu easte pă lume dreptate, pace și liniște, ca

¹⁷ *La Caduta di Constantinopoli. L'eco nel mondo*, ed. cit., vol. II, p. 388–394 (textul grecesc și traducerea italiană), p. 487–490 (note). Accentele profetice se întîlesc, de pildă în Nestor Iskinder, Niccolò Barbaro, Leonard din Chios etc. Cf. *Caduta di...*, ed. cit., vol. I–II.

¹⁸ I. Duțev, în st. cit., p. 15, unde se dă o bogată bibliografie a ecorilor prilejuite de căderea Constantinopolului în creația folclorică a slavilor din sud. Nu cunoaștem din păcate, un studiu comparativ al «plingerilor» populare sud-est europene.

¹⁹ Alexandru Duțu, *Umanismul român și cultura europeană*, Editura Minerva, București, 1974, p. 121: «...dar — continuă autorul — un atașament față de imperiu nu este mărturisit, în schimb rezultă din toate scrierile fidelitatea față de cultura bizantină, care a transmis cucerirea geniului roman și le-a dat o nouă capacitate de utilizare prin semnificația ce se contopește cu „legea”, filon al rezistenței împotriva cîmpitorilor din afară».

²⁰ Cf. *Catalogul manuscriselor românești*, București, Editura Academiei Române, 1907, tomul I, unde Ion Bîanu înregistrează următoarele manuscrise: p. 105 (Ms. 44, sec. XVIII); p. 221 (Ms. 96, sec. XVIII); p. 349 (Ms. 154 sec. XIX). În tomul III, Editura Academiei R.S.R., 1967: p. 223 (Ms. 1156, sec. XVIII); p. 227 (Ms. 1158, sec. XIX); p. 243 (Ms. 1166, sec. XVIII–XIX); p. 333 (Ms. 1234, sec. XIX). Gabriel Strempel în *Catalogul manuscriselor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978 înregistrează: p. 325 (Ms. 1424, sec. XVIII); p. 328 (Ms. 1433, sec. XVIII) p. 356 (Ms. 1517, sec. XVIII) și p. 375 (Ms. 1572, sec. XVIII).

²¹ Nesemnăat și nedatat, manuscrisul nr. 483 — consultat de noi la Biblioteca Filialei Cluj a Academiei R.S.R. — se pare că aparține lui Samuil Micu, Jacob Radu, în *Manuscrisele bibliotecii greco-catolice române din Oradea Mare*, București, Cultura Națională, 1923, face această supoziție. Dincolo de chestiunea paternității, textul acesta — despre care știm că există și în alte transcrieri — ridică problema, mai importantă în ansamblul său, referitoare la preocupările de bizantinologie în Transilvania. Zonaras, de pildă, era bine cunoscut de către reprezentanții Școlii Ardelene (Cf. Nicolae Serban-Tanasea, *Școala Ardeleană și izvoarele bizantine ale istoriei românilor*, în *Transilvania*, an IX, 1980, nr. 10, p. 18–21).

supt casa Austrii, supt biruința neamțului pre care Dumnezeu să o cinste și să o trăiască intru mulți ani, cu fericire mare și cu binecuvîntare».²²

Istorisirii de genul celor citate mai sus întrein atmosferă favorabilă reactualizării propriu-zis istoriografice, fie că e vorba despre *Cronograful* lui Mihail Moxa, alcătuit după izvoare sud-slave, fie de *Letopiseșul* moldoveanului Ureche, care înserează căderea Bizanțului într-o schiță de istorie otomană. Este evocată mărturia istoricului Spirantzes, «carele s-au și întimplat la luarea Țarigradului, fiind și logofăt mare al împărăției, și-au și scris acestea pre amănuntul».²³ Laconismul cronicarilor va fi dezvoltat aproape epic de către Dimitrie Cantemir care admite, pe de o parte, teza capitulării «parțiale» a Bizanțului și introduce, pe de alta, în *Istoria ieroglifică*, Stambulul contemporan. Cantemir operează așadar un prim transfer estetic: Istanbulul devine «cetatea Epithimiei», spre care gravitează lighioanele *Istoriei ieroglifice*. Chiar dacă, la eruditul principe, Bizanțul clasic nu figurează ca motiv literar, Cantemir inaugurează — cu harul său de povestitor — cariera dublei ipostaze istorice a orașului numit, alternativ, Constantinopol, Bizanț, Țarigrad ori Stambul. Literatura română modernă preia și menține amintirea Bizanțului milenar împreună cu imaginea Istanbulului ce continuă, în alte condiții, funcția polarizatoare a vechiului polis. Scriitorul nostru va reține astfel zugrăveala — de extracție livrescă — a Țarigradului, a cărui tragedie s-a întipărit în memoria nord-dunăreanului. Dar nu în secolul trecut, ce coincide cu schimbarea definitivă a orientării politice din Principate dinspre Răsărit către Apusul novator, ci în veacul nostru motivul se definitivează estetic într-o *pittura* fals-genuină sau în reconstituirea propriu-zisă. Sadovenianul Ștefan cel Mare n-ar fi avut alt gând «decît răscumpărarea Cetății împărătești», idee preluată din concepția lui Iorga despre perpetuarea Ideii imperiale în Principate, «ca să înceapă iar a se lumina întunericul răsăritean», cum susține Amfilohie (Frații Jderi). Ochiul se desfată, gurmând, la vederea mincării, «de i-a plăcut foarte mult lui Maurichie împărașul de la Bizanț» sau înregistrează — pe file întregi — fastul nuntii lui Ștefan cu Maria de Mangop, «mireasă din viața autocratorilor de la Bizanț» (Frații Jderi). Îndreptar de *praxis* politic pentru beizadea Ruset (Zodia Cancerului), treaptă necesară în pelerinajul inițiat al lui Kesarion Breb (Creanga de aur) și reper constant în meditația unui cărturar precum Amfilohie Șendrea, Bizanțul alcătuiește — prin finalul său tragic și prin civilizația pe care o instituie — un «loc de eternă reînnoțare» și mai ales o experiență istorică tutelară și pentru medievalitatea românească. Un semn al perenității sale este Cartea, cultura ce «încununează marea albastră de la miazăzi». În cuvintele prelatului Șendrea vibrează tristețea, tonică totuși, a retrairii și, mai exact, a prelungirii unui ideal de civilizație: «Am cunoscut Țarigradul, desfătarea lumii, și am învățat la curtea ce veche a Împărăției, la Vlaherne, și la Sfînta Patriarhie. Am privit minunile lumii — bisericile împărătești și nu le-am uitat» (Frații Jderi). Iată de ce «puterii împărașilor Bizanțului se cuvine laudă de a fi întors Împărăției juvaerul lui Apollon cu cei trei șerpi, răpit de persieni de la Delfi cu douăsprezece veacuri în urmă» (Creanga de aur). Ocrotiți de porțile Cetății și dincolo de Școala Vlaherne, cei continuă, «pilaștrii de la Memfis și numerele de aur ale lui Pitagora vor domni pînă la istovirea ciclurilor» (Viața lui Ștefan cel Mare). Deasupra Bizanțului vechi, cîntecul lui Sadoveanu tremură nostalgic. O nostalgie poate a mitului, de unde nu lipsește inorogul sau «pasărea Alchion», dar nici experiența socială și mai ales politică a Țarigradului. «Deocamdată — mărturiseste Ruset — mă apăr... nu fățiș, ci încurcat în refele suprapuse, după metoda strămoșilor noștri de la Bizanț» (Zodia Cancerului). Arta primejdioasă de a supraviețui se preface în lecție pilduitoare și pentru celelalte categorii sociale ce măsoară timpul sau importanța cutăruii eveniment începînd cu «leatul 1453». «La anul de la Hristos 1453 a detunat Constantinople, cum știi; la 1459 au căleat în picioare oștile sale (ale lui Mehmet — n. ns), Grecia și Sirbia; după doi ani Trapezuntul, unde m-am aflat și cu cei kezarii Comneni; după un an, Lesbos; după alt an Țara Românească și Bosnia...», etc. (Frații Jderi). Evocarea anului de răscruce imprimă epicii ritmul grav și tonul ceremonios, fără a deveni însă monocordă. Într-adevăr, «un Bizanț al tuturor

²² Istoria aceasta face pereche, literar vorbind, cu versiunea populară tradusă și publicată de către Vasile Grecu, *La chute de Constantinople dans la littérature populaire roumaine*, în *Byzantinoslavica*, XIV, Prague, 1953 și pe care Agostino Pertusi, în *La Caduta di Constantinopoli*, ed. cit., nici măcar n-a consemnat-o în substanțiala bibliografie a problemei.

²³ *Istoriile Domnilor Țării Românești*, ed. Nicolae Iorga, București, 1902, p. 24.

vecurilor» și «Bizanțul de o zi, cînd pot să cîștige sigle și să bea vin după ce vor luneca prin sînge» (Creanga de aur) se întîlnesc în spunerea ce, tentată de gnomie și oracular, precipită în textul inconfundabil. Împărăția, spune părintele Platon, «are slăbiciuni și păcate, ca orișice alcătuire omenească», de unde plasarea finală a destinului «său într-o ordine cosmocentrică. Povestirea lui Sadoveanu îndeplinește o funcție asemănătoare cu aceea a picturii din fresca medievală ce subordonează și ea, religioasă și cosmică, asediul și căderea Constantinopolului²¹. Pierdut, după 1453, și recuperat apoi ca idee, Bizanțul se transformă într-un veritabil model acceptat și respins deopotrivă, în funcție de «Bizanțul tuturor veacurilor» sau de cel de «o zi» în imagini «supuse curgerii nesfîșite». În ambele cazuri Bizanțul constituie o experiență asumată de la început, orașul de «o zi» îmbracă vestimentul turcesc coborînd parcă, la fel de colorat, din pagina lui Cantemir. Mitul (Bizanțul lui Amfilohie) și istoria (Stambulul din vremea lui Duca), eternul și efemerul scurtcircuitează în polis-ul oriental-occidental și prin intermediul — așa cum vom vedea — al luminii, motiv ce transfigurează, totalizează și am adăuga de pe acum, conciliază extremele. Deocamdată însă fețele și vîrstele se contemplă reciproc, într-un subtil joc de oglinzi paralele: «...deasupra Cornului-de-Aur cununa Stambulului se desfășura cu minaretele-i subțiri și cu cupolele vii ale geamiilor pînă în fund, la umbrul Eyub. Bizanțul vechi dormea în mormintu-i de ruini și palate scufundate sub mahalalele de case de lemn ale tîrșilor. De la Șapte Turnuri pînă la Vlaherne îl închideau zidurile uriașe de la Sfîntul Constantin și de la Atila» (Zodia Cancerului). Descrierea se deplasează, în mod treptat, spre prezentul otoman într-o epică ce pierde veninul cantemiresc sau lirismul sadovenian, dar nu și dorința de a recupera și sintetiza, mai aproape de noi, veacul fanariot din Principate. «Constantinopolis — ne amintește Horia Stancu — se prefăcuse în Stambul, cetate de scaun a unei alte nesfîșite împărății. Îl împodobeau acum subțirile și înaltele minarete, cupolele de aur ale geamiilor, olanele smălțuite ale Saraiurilor, bogăția grădînilor udate de fîntini țîșnitore. Îl murdăreau mahalalele, din care cele mai de seamă Pera și Fanarul, ulițele înguste, prăfoase și întunecoase, tîgvele înfipte în sulți, haitele de cîini rățăcitori și veșnic flămînzi, robii și gratiile ferestrelor»²². Recunoaștem topoi ca «minaretele subțiri» sau «cupolele geamiilor» dar în desenul sobru, în care orașul își leapădă haina alegorică din istoria ieroglică păstrîndu-și, în schimb, aspectul transmis de cronicari și călători. E un Bizanț degradat ce își exercită, ca Epithimia lui Cantemir, puterea malefică. Pe străduțele sale întortocheate, în haremul sultanului sau la ambasadele occidentale se joacă o parte din basmul tragic al domniei fanariote. El va fi hipertrofiat în imaginarul de astăzi, ca o consecință a fenomenului compensativ, de excesivă estetizare. Descriind Bosforul, un Ion Ghica, ne amintim, exotiza fără să vrea cunosîcînd de visu «locurile desfășurate».

Pitorescul încă funcțional la Horia Stancu ori Sadoveanu cedează acum, în *Săptămîna nebunilor*, decorativului revărsat parcă pe pînza unui imens «karaghioz». Pictura grasă, în «culori otrăvite» covîrșește spațiul delimitat, în *Princepele*, de liniile parabolei. Eugen Barbu reinventează apusul epocii fanariote, mulțumindu-se cu pasta groasă, scoasă din lexicul documentelor contemporane. *Săptămîna nebunilor* nu e romanul unui destin ci al unei stări. Bolnav de «lihtis» Hrisoscelu ilustrează degringolada lumii fanariote: «Venezia», «Bucurescii» și «Vizanțul» circumscriu un spațiu devalorizat, de apocalipsă. Dintre toate însă amintirea orașului așezat pe «apele dulci ale Bosforionului» punctează tragicul lipsit de sublim. Metafora fluturilor galbene din *Princepele* e înlocuită cu leitmotivul Bizanțului odată real și acum himeric, supralicitat livresc. Tînarul aderent la mișcarea eteristă «văzuse mărirea și decăderea Vizanțului prin amintirile altora, prin cele citite în *tre-nos-ul* lui Duca, «poate mai mareț decît cel al lui Critobul din Imbros». Din artifizul declarat astfel se desprinde motivul ce traversează, ca un alt *lamento*, abulia celui întors de la «Venezia». «Fala Bizanțului înmormintată în piatra stearpă a orașului cucerit? Dincolo de Rumeli Hisari someau vînturi mici dinspre Asia Mică și mirii aruncau parfumul lor amestecat cu duhoarea Orientului...». Senzațiile tari sînt absorbite de melodia violentă și în același timp elegiacă, bolnavul incurabil se pregătește — supremă ironie! — «pentru ceremoniile viitoare ale

²¹ Cf. D. Tafraill, «Le siège de Constantinople» dans les fresques des églises de Bucovine, in *Mélanges offerts à Gustave Schlumberger*, Paris, 1924, p. 456-461 și Al. Dușu, *Umanistii români și cultura europeană*, ed. cit., p. 85 ș.a.

²² Horia Stancu, *Fanar*, București, E.P.L., 1968, p. 11.

Bizantionului, când se va așeza el în tronul acela de aur și va conduce lumea creștină, scăpată de mahometani». Încearcă să-și convingă secretarul «că se trage din ultimul împărat al Bizanțului și că atunci când Imperiul de la Stambul se va prăbuși și creștinii vor pătrunde iar în orașul sfânt, va deveni primul basileu, după atita amar de vreme...». Cu cât va fi mai adincă criza, alimentată și de obsesia Trimisului așteptat să-l pedepsească pentru furtul banilor Eteriei, cu atât mai chinuitor crește «gîndul la împărăția Bizanțului» născut, parodic, «din pravurile» cumpărate de la «doftorii din București». Sfirșitul său, încetinit de opulența descrierilor, coincide cu o meditație amară despre istoria răsăriteană: «...: Origene ruinînd Bizanțul cu predicile sale, toată melopeea dulceagă a Răsăritului care voia să mute Roma la Constantinople, o mie de ani de scurgere a singelui în spatele Răstignitului, Magnaura, Hebdomul, Blacherna clădite pe sărăcia lui Hristos...». Totul este atins de putregai, erotismul pustiiilor și visul basileic se înlînesc în excesul dizolvant. Desenul de cartă postală al Veneției muribunde e regăsibil în peisajul de pe Bosfor, unde «jucau capetele descoapătinaților ca niște nuci pe apa trandafirie de la Ot Kapu». Fiecare oraș se redescoperă în celălalt, Bizanțul și Veneția aproape în ruină sînt alte oglinzi paralele; prins între copciile lor aurite boierul Hrisant este condamnat de la început. De aici o anumită oboseală a ritmului, insinuată încă de la primele fraze și desfășurată apoi implacabil pînă la sfirșitul lipsit de glorie. Tensiunile din Principele eliberau o metafizică, aceea a puterii devenită oarbă, aici ne întîmpină doar apatia, un plictis uriaș înfiorat, intermitent, de elegia Bizanțului dispărut. Barocul sui-generis al romanului nu poate ascunde sentimentul lui «horror vacui» ce născuse, în Orient, monotonia și infinitul arabescului²⁶. Estetizarea motivului atinge, cu *Săptămîna nebulilor*, un punct liminar.

Să constatăm însă că epica noastră de la Cantemir la Eugen Barbu — absoarbe Bizanțul ca motiv cu funcționalitate preponderent estetică. Evocarea este, în general, elegiacă; ce reține mai ales e momentul 1453, amplificat în degradé-ul Istanbulului turco-fanariot. Cele două ipostaze coexistă suprapunîndu-se și, concomitent, opunîndu-se pe coordonatele prozei românești de inspirație istorică.

Mircea MUTHU

BRENTANO ȘI BASILE *

Elementul satiric anti-francez și trăsătura alegorică — cu ajutorul figurii Mademoiselle-ei Pimpernelle, sînt și mai evidente în *Dilldapp*, unde, oricum, au

fost introduse mai tîrziu. Originalul este *Lo cunto de l'Uerco*. Cităm în continuare un fragment din *Dilldapp*, în versiunea Basile, apoi în versiunea Brentano:

«Se spune că era odată în ținutul lui Marigliano o femeie cumsecade care se numea Masella și care pe lingă șase fete de măritat, lungi cit șase prăjini, mai avea și un băiat nătărău și dobitoc, care nu era bun nici să taie frunze la ciini; așa că era ca scroafa cu juțeu la gîf și nu era clipă să nu-i spună:

— Ce mai cauți și tu în casa asta, vită încălțată? Piei din fața mea, tilharule! Topește-te mîncător de lături! Se vede că mi-ai fost schimbat în leagăn și că în loc de un odor de băiețaș, de un dodolaș, de un pușor-mămichii, mi-au pus un porc rîios!

²⁶ Acestei forme de artă i-aș asocia *Săptămîna nebulilor*, București, Editura Albatros, 1981 (ediție din care am citat mai sus): inventivitatea lexicală nu-l salvează ca roman, dar îl încheagă ca atmosferă, autorul împingînd la sațietate o formulă constituită balcanismului nostru literar. E un alexandrinism pe care l-am analizat, recent, și în poezia noastră de azi (cf. *La marginea...*, ed. cit., p. 160—175).

* Continuare din nr. 3/1985 al *Revistei de istorie și teorie literară*. (n. red.)

Dar în timp ce Masella îl ocăra, el fluiera. Și văzînd că nu era nici o speranță ca Antuono (căci așa îl chema pe băiat) să se îndrepte, într-una din zile, după ce-i frecase zdravăn dovleacul fără săpun, Masella puse mina pe o joardă și începu să-l croiască pe spinare»¹.

«Într-un oraș mare și vestit dintr-un ținut german, oraș care se oglindea în în apele unui riu strălucitor trăia o croitoreasă, frau Schlender. Era ea foarte harnică, dar zadarnic, nu prea reușea să câștige mai nimic și deci nici să economisească ceva, pentru că rămăsese mult în urma modei. Cucoanele nici nu voiau să mai audă despre vreu lucru făcut la Schlender.

Avea însă trei fete sprintene care, pe rînd, se întrețineau oarecum cu acul. Cea mai mare se numea Adrienne, cea de a doua Saloppe iar mezină Kontusche. Dar au devenit și ele curînd demodate, așa încît frau Schlender ajunsese într-o stare nu tocmai roz.

Cea mai mare nenorocire a ei era însă că avea un fiu pe nume Dilldapp, care făcea totul pe dos. Dilldapp era băiat bun, dar avea o minte așa de năroadă în capul lui mare, încît pricepea și îndeplinea orice lucru de-a-ndoselea. Ei, îi dăduse maica-sa, ca să-l crească tot felul de papare, cum ar fi să zicem: castane, urecheală, și încă pe deasupra, bobirnace. Numai că el nu gusta în mod deosebit delicateturile astea toate și le-ar fi dăruit bucuros altcuiva, în schimbul unor mîncăruri de rînd. De aceea ăst fel de amabilități ale lui Frau Schlender nu dădeau de loc roade la drăguțul de Dilldapp»².

Brentano prezintă stîngăcia lui Dilldapp în versuri, schimbînd cuvintele prin altele cu o rezonanță asemănătoare, procedeu îndrăgit în teatrul de marionete (spre exemplu comedile lui Poggi): «Mama zicea: „Dilldapp, adă ceară!” Și-i aducea Dilldapp sfoară. Mama zicea: „Dilldapp, adă fir!” Și-i aducea Dilldapp pir».

La o confruntare atentă se poate observa că deși este atenuată cruzimea lui Basile, comicul și subtilitatea nu s-au pierdut. Ca și Basile, Brentano se amuză jucîndu-se cu expresiile idiomatice și cu proverbele populare. Ch. Speroni în lucrarea *Proverbs and proverbial phrases in Basile's "Pentamerone"*³ a găsit și a analizat toate expresiile acestora, inventariind 290 de proverbe complete, 222 fraze sau comparații proverbiale și 45 de fraze în ton proverbial. Nimeni nu a numărat pînă acum proverbele din Brentano, dar probabil că media frecvenței acestora este foarte ridicată.

Se povestește că Brentano a creat prima sa snoavă, copil fiind, prin transformarea unui proverb. El și sora lui au suferit mult, pe cînd erau copii, din pricina unei mătuși care-i educa cu niște sisteme barbare și-i spăla în fiecare dimineată cu apă înghețată. Brentano a compus după «*Il mattino ha l'oro in bocca*», «*Il mattino ha l'acqua fredda in bocca*».

Limba extraordinar de vie a lui Brentano și tehnica lui narativă plină de virtuozitate și mobilitate își au originea în capacitatea sa genială de asociere atestată de foarte timpuriu și evidentă într-un mod cit de poate de fericit chiar în basmele italiene.

Dintr-unele din figurile și motivele lui Basile se dezvoltă acțiuni, explicații și referiri ironice la fapte prezente, din alte întîmplări din Basile apar imagini total opuse. Astfel Basile își situează poveștile, de obicei, într-o atmosferă în aparență reală, în timp ce Brentano își transportă cititorii, împreună cu personajele sale de basm, într-o lume obiectiv-algorică. Deosebirea cea mai evidentă dintre basmele primei perioade a lui Brentano și cele ale celei de-a doua perioade — mai ales la o confruntare cu acelea ale lui Basile — este reprezentată de sporirea semnificativă a lungimii acestora. *La pietra del galbo* în ediția italiană a lui Croce are 6 pagini; povestirea lui Brentano *Gockel und Hinkel* are 81 de pagini. El se menține în schema de acțiune a originalului național, dar dezvoltă totul într-o manieră mai amplă, introducînd chiar la început un vechi tablou de gen francon-german. Apare chiar și satira burgheziei și mai ales a păturii comerciale, în rîndul căreia crescuse și din cauza căreia suferise mult Brentano. În reelabo-

¹ (A se vedea 5), primul basm.

² Clemens Brentano, *Die Märchen*, Frankfurt, 1846. Versiunea românească a citatelor germane din acest text aparține Cătălinei Velculescu.

³ Ch. Speroni, *Proverbs and proverbial phrases in Basile's "Pentamerone"* Los Angeles, 1941.

rările mai tirzii însă basmele dobîndesc dimensiunile unui roman și nu mai sînt aproape de loc comparabile cu aceleale lui Basile. *Gockelmärchen* are, împreună cu *Dedicația* și *Diario dell'Antenata*, 316 pagini. Totuși pînă și în tradițiile cele mai neînsemnate transpare încă originalul lui Basile.

Modificările aduse de Brentano în reelaborarea lui Basile se pot interpreta pe baza situației în timp. Publicul Biedermeier ar fi considerat desigur scandalos și nedemne trivialitatea barocă și insinuările lui Basile (de exemplu *Braune Märchen*, extrem de elegante și decente, l-au discreditat în mod deosebit pe autorul lor, Alexander von Sternberg, un tînar contemporan al lui Brentano, pînă atînci autorul favorit al societății elegante), chiar dacă aceste povești frivole erau foarte citite pe ascuns (căci altfel nu ar fi putut să se scandalizeze atîta lume).

Chiar și Liebrecht⁴, de fapt primul traducător al *Pentameronului* (traducerea a fost publicată în 1846), s-a confruntat cu mari dificultăți, iar Jacob Grimm, în prefața la această lucrare, a încercat într-un fel aproape emoționant să justifice eliminările făcute din original.

Aceste comori ale trecutului, aduse la lumină cu atîta grijă, stînjeneau adesea grav morala burgheză a timpului. Probabil că Brentano a avut o atitudine contradictorie în această privință: pe de o parte vulgaritatea îl distra mult și pe de altă parte era totuși prea atașat de comportamentul burghez din epoca lui pentru a nu considera astfel de povești cam echivoce și prea triviale. Tendința către atenuare sporește în mod evident după convertirea lui religioasă, ceea ce va face ca reelaborările ulterioare să aibă de suferit.

Basmele lui păstrează totuși, în miezul lor, cruzimea specifică a genului, dar el atenuează la maximum exprimarea, cu ajutorul elementelor ironice sau al ritmului narativ, așa cum se întîmplă de exemplu în *Witzenspitzel*, unde eroul este foarte brutal cu victimele lui.

Cruzimea erotică a lui Basile este desigur complet eliminată: nașterea lui Mirt este descrisă la Basile într-o formă foarte realistă așa cum se întîmplă de altfel și cu scenele de dragoste; Brentano povestește doar că în-

tr-o dimineață ramura de mirt a căzut din cer. O rezolvare asemănătoare găsim și în *Fanferlieschen*, în *Rosenblättchen* și în *Hüpfenstich*; în reelaborarea mai tirzie a lui *Gockelmärchen* poetul recurge și la barza care aduce copiii.

În primele basme această sublimare acționează în sensul unei familiarități și vioiciuni exprimate printr-o afectuoasă senzualitate.

Elogiile retorice aduse frumuseții de către Basile sînt înlocuite la Brentano printr-o modulație aproape afectuoasă și printr-un subtext încărcat de tonalități lirice. Pesimismul lui Basile, ironia lui care nu are reținere nici chiar față de întîmplările serioase și demne de respect, își găsește un corespondent mai puțin amar la Brentano în «ironia romantică» și în subiectele lui.

O altă tendință fundamentală a reelaborărilor lui Brentano este reprezentată de legăturile și conexiunile ce apar între motive — astfel el inventează situații ca în *Hüpfenstich*, *Rosenblättchen* și *Fanferlieschen*; în reelaborările de mai tîrziu această desfășurare dobîndesc o formă remarcabilă.

Reprezentarea situației de început este prezentă în aproape toate basmele. În *Dilldapp* prostia eroului este descrisă și explicată foarte evident; adesea sînt introduse mai întîi personajele și motivele, ca de exemplu frau Woche din *Hüpfenstich* sau prințesa Pimperlein din *Klopstock* și motivul pieptenului și trandafirilor din *Rosenblättchen*. În *Klopstock* îl corectează pe Basile care nu-l introduce în acțiune pe fiul cel mai mare, hoțul (tatăl o răpește pe prințesă), iar Gripsgraps o răpește pe Pimperlein de la Knarrasper.

Descrierea ornamentală bogată în imagini fantastice apare întotdeauna la Brentano în momentele lipsite de acțiune și ar trebui să fie considerată un element pozitiv al basmelor; doar în reelaborările mai tirzii supraîncarcă într-atît povestirea cu descrieri și divagații bogate, dar străine de acțiune și confuze, încît firul acțiunii pare că se pierde uneori și tensiunea scade.

O problemă fundamentală a basmului este aceea reprezentată de mitologia lui, de valoarea și de legătura lui cu realitatea basmului însuși și cu aceea a cititorilor și ascultătorilor. Este evident că poziția față de miraculos a unei anumite epoci istorice sau culturale determină succesul și destinul însuși al

⁴ Felix Liebrecht, Giambattista Basile — *Das Pentameron* / *Die Geschichte aller Geschichten*, Breslau, 1846.

basmului; s-a observat că acest gen a înflorit înțelesebi într-o perioadă de puterit iraționalism sau de fugă de lume. Romanticismul literar este caracterizat de aceste două elemente, dar el trebuie să se confrunte cu un public al cărui raționalism îl combate și îl detestă: este vorba de așa-ziii «filistini».

Astfel romanticii dezvoltă diferite tehnici pentru a rezolva problema integrării miraculosului. Indiscutabilul maestru este E. Th. A. Hoffmann care știe, printr-un mare rafinament tehnic, să simuleze aparenta unitate dintre cele două dimensiuni, dintre miraculos și real⁵.

Maniera lui Brentano este diferită: el transformă miraculosul («explicindu-l» într-o formă aparent alegorică sau etimologică) în ceva familiar, așa cum se observă chiar și în numele personajelor lui.

Mult mai adesea alegoria se traduce prin obiectivare, cum se întâmplă de exemplu în cazul fugii magice din *Hüpfentisch*: cei șapte fii și mama lor «*Frau Woche*» (o alegorie a calendarului) scot în calea lui Wellewatz toate cele necesare pentru scris: un lac este o pată de cerneală, un turn este un condei, etc.

Simfificarea obiectelor de folosință zilnică este unul din instrumentele foarte moderne ale basmului pe care și Andersen îl folosește adeseori.

Toate tendințele descrise pînă acum constituie o actualizare și modernizare a basmului. La aceasta se mai adaugă multiplele referiri satirice și întimplări din epocă pe care cititorul de astăzi nu le înțelege de îndată. Reprezentarea realist-ironică a lumii burgheze de zi cu zi din epoca Biedermeier și a obiceiurilor ei contribuie la modernizarea basmului în sensul unei îmburgheziri a acestuia.

Frau Hinkel (în *Gockel*) a zis odată către Gackeleia: «*Vino, Gackeleia, să nu-l tulburăm pe tata cînd se rade; și-a pierdut obișnuința și ar putea să se taie*».

Mama lui Laudamus (în *Fanferlieschen*) i-a cerut, fiind pe patul morții, să îngenuncheze, dar i-a spus să împingă mai întii scîlpătorea un pic sub pat, ca să nu o răstoarne.

Ursula (în *Fanferlieschen*) îi povestește lui Nouă-dintr-o lovitură cum îi sînt însemnate albiturile: pe de o

parte au un mic urs negru cu coronită de aur, lîngă care stă un U și numărul 12; pe cealaltă parte sînt brodați o pereche de pantofi și deasupra litera F. De asemenea, din fiecare categorie se află numai 11 bucați la înălbit, căci una din ficare sortiment o are pe ea: iar cămășutele i se închid la gît cu un năsturaș și nu sînt deloc decoltate.

Unul dintre oșteni spne către Gackeleia care plînge: «*Micufă contesă, ștergeți-vă ochii,... curățați-vă năsucul pe sorți; însă pe partea dinăuntru a lui, ca să nu se vadă*».

Brentano a fost fără îndoială un scriitor de basme, dar ceea ce este mult mai important este faptul că el a fost probabil unul din cei mai geniali povestitori orali, așa cum o mărturisesc în repetate rînduri unii din contemporanii săi (Görres, domna von Ahlefeld, etc.). Acest lucru se poate observa și în stilul lui narativ plin de improvizații și asociații, pe care l-a păstrat și în forma scrisă, adine pătrunsă de vioiciunea lui originală⁶.

Caracterul de neconfundat și marea fascinație a basmelor lui Brentano constau nu numai în spumegătoarea lor fantazie ci mai ales în exprimarea lor lingvistică, Brentano fiind unul dintre cei mai mari virtuozii ai limbii din literatura germană. Este remarcabilă capacitatea lui de a stăpîni limba în toate culorile și tonurile ei, de la grotesc la afectuos și trist, asociindu-le într-o mulțime de combinații fantastice, și de a reuși să realizeze ritmul povestirii în ciuda multiplexelor înflorituri și arabescuri: jocuri de cuvinte și de limbă de tip etimologic sau etimologic, schimbări de cuvinte, repetiții, sensuri duble, caricaturizarea unor cuvinte străine, aglomerări de cuvinte și mai ales, multe neologisme, toate se înlanțuie într-o strălucitoare urzeală. Chiar și sunetul limbii joacă un rol important: onomatopee, jocuri de sunete și rime și pe deasupra substituirii de cuvinte. Însemnările atît de frecvente de versuri se explică în parte prin această virtuoziitate lingvistică. Sînt desigur prezente și elemente tipic romantice: cartea cea veche, inelul, mormîntul străbunilor (Evl Mediu în general), mecanismul (reprezentare artificială) etc.

Ceea ce îl deosebește net pe Brentano de Basile, pe lîngă aceste veșmînte lingvistice ori elemente romantice este mai ales această hotărîtă inserare a

⁵ Felix Karlinger, *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt, 1983, pg. 65.

⁶ F. Karlinger, *Witz und Ironie im Neapel des Seicento, Italienische Studien, I*, Wien, 1978, pg. 19.

basmelor în lumea recent descoperită a tradiției populare germane.

Brentano nu a adoptat în mod direct exuberanța retorică barocă a lui Basile; el a folosit alte stiluri (este un copist genial de limbaje și dialecte), de exemplu germana comercianților și limba de la curte. Își însușește cu entuziasm predilecția lui Basile pentru locuțiunile populare, proverbe, insulte, și acestea nu sînt în nici o lucrare atît de numeroase ca în *Italianische Märchen*.

Chiar și poziția narativă a lui Brentano este fără îndoială influențată foarte puternic de Basile, de nepăsarea și de distanțarea lui față de confruntările dintre personaje și destinul acestora — existînd totuși întotdeauna momente în care Brentano participă cu toată sensibilitatea lui. Reprezentarea personajelor la Basile drept indivizi l-a influențat cu siguranță pe Brentano spre a nu-și situa personajele, cum face de exemplu Fouqué, într-un Ev Mediu deformat în mod romantic, și astfel el le introduce în lumea burgheză Biedermeier (imediată) ca pe niște relicve rococo. Reprezentarea realistă a lui Basile l-a influențat desigur pe poetul romantic.

Tot unei influențe a lui Basile se datorează și faptul că Brentano într-ale sale *Italiensche Märchen* consideră acțiunea ca element dominant, esențial și ca motor de susținere al basmului.

Dacă încercăm să-i definim pe Basile și Brentano pe baza categoriilor basmului popular stabilite de Lüthi [adică pe baza conceptelor de «*Eindimensionalität*» (unidimensionalitate), «*Flächenhaftigkeit*» (lipsă de profunzime în timp și spațiu), «*abstrakter Stil*» (prioritatea acțiunii, denumirea în locul descrierii), «*Isolation und Allverbundenheit*» (personajul de basm nu are o lume interioară și nici legături cu ceea ce a fost anterior sau va fi posterior, adică cu timpul; personajele izolate se asociază, fiind dirijate într-o formă nevăzută, într-un joc armonic; acești doi factori se condiționează reciproc), «*Prämoralität*» (premoralitate) și «*Prälogik*» (prelogică)], se poate observa că așa-zisul basm artistic prost interpretat are mult mai multe

elemente comune decît separatorii cu așa-zisul basm popular. «*Unidimensionalitate*» este de exemplu prezentă și la Basile; lumea zinelor, la care face doar aluzie, este complet integrată dimensiunii unitare datorită reprezentării realiste. Din acest punct de vedere se poate concepe tehnica autorului romantic de modelare a miraculosului și realului în realizarea unei unități superioare.

Felix Liebrecht, Adolf Potthoff⁷ precum și autorul rindurilor de față, au încercat să traducă opera lui Basile în limba germană; și astăzi există numeroase traduceri din Basile în multe alte limbi. Se pare însă că Brentano a fost singurul care a încercat nu să realizeze o simplă traducere cuvînt cu cuvînt a poveștilor lui Basile ci să le dăruie cu o limbă și un temperament propriu, reimprovizîndu-le. El este singurul care a transpus textele barocului în Biedermeier și aminteste prin aceasta, deși într-o manieră diferită, de încercarea lui Basile de a traduce din napolitană în boloneză. La origine basmele lui Grimm trebuiau să fi fost scrise de Brentano. Frații Grimm îi dăduseră lui, norocosul culegător și editor al cîntecelor populare germane, manuscrisul culegerii lor. Cînd, mai firziu, și-au schimbat gîndul și s-au hotărît să publice chiar ei *Kinder und Hausmärchen* s-a impus punctul de vedere restaurator și conservator al științei prin care basmele au fost îmburghezite și democratizate și s-au rigidizat reducîndu-se doar la o imitație epigonică.

Brentano era, ca și Basile, un poet, și versiunea pe care el a dat-o poveștilor napolitane a reprezentat o operație creatoare, care, cu toată distanțarea ei de limba simplelor basme populare, dezvăluie multe din caracteristicile povestitorului popular ce nu-și prezintă textele ca pe ceva învățat pe dinafară, ci le reformulează mereu improvizînd. Astfel se ajunge la concluzia ciudată că Brentano este, în profunzime, mult mai apropiat de Basile decît cei mai buni traducători ai napolitanului, chiar dacă textele lui sînt mai îndepărtate din punct de vedere lingvistic și stilistic de cele ale lui Basile.

(Versiune românească :

Francisca IOVA)

Felix KARLINGER

⁷ Adolf Potthoff, *Giambattista Basile — Das Pentameron*, Hattingen s.a.

⁸ F. Karlinger, *Der abenteuerliche Glückstopf — Märchen des Barock*, München, 1965.

S-a vorbit adesea de influența literaturii ruse asupra prozei lui Gib I. Mihăescu. O demonstrație mai aprofundată în acest sens, pe baza unor trimiteri amănunțite la textele comparate, cu toate îndemnurile care s-au făcut, nu avem încă. Astăzi, ca și în timpul când s-a tipărit romanul *Rusoaica* (1933), ni se comunică doar câteva impresii de suprafață, înlesnite de faptul că autorul însuși a mărturisit un anume interes pentru literatura rusă, în special pentru marii romancieri ruși din secolul al XIX-lea (Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev) și pentru proza ciudată a lui Leonid Andreev, dintre scriitorii de la începutul secolului al XX-lea. În afară de aceasta, în romanul *Rusoaica*, singura operă a lui Gib I. Mihăescu pe care o abordăm în această cercetare intertextuală, se vorbește mereu, într-un fel sau altul, de o «rusoaică», iar cel care o așteaptă rostește, cu un fel de venerație cu totul ieșită din comun, într-o stare de exaltare febricitantă, împinsă până la obsesie, numele unor eroine celebre din romanele rusești: «Și pentru a o vedea mai bine, împrumutam fetei mult așteptată când trădăturile Alexandrovna, sora lui Raskolnikov, când ale Zinei ori ale Dariei din Posedații, ale Natașei din Război și pace, ale Annei Filipovna din Idiotul, ale Ecaterinei Ivanovna ori Grușenkăi din Frații Karamazov, sau ale Soniei din Crimă și pedeapsă» (p. 31)¹. Textul lui Gib I. Mihăescu, care citează din memorie, cuprinde două scăpări: Liza din *Demonii* (Lisaveta Nikolaevna Tușina) devine Zina, în această evocare a lui Ragaia, naratorul confundând-o cu Zinaida Alexandrovna (Zina), fascinantă eroină a lui Turgheniev din *Prima iubire*, iar Nastasia Filipovna din *Idiotul* este numită, printr-o contaminare asemănătoare de personaje, Anna Filipovna. Cu alte argumente decât acestea, Nicolae Manolescu îl suspectează, în *Arca lui Noe*², pe protagonistul cărții, locotenentul Ragaia, de nesinceritate când își etalează lecturile. «Soldatul fanfaron» — și chiar și această trimitere la cunoscuta comedie a lui Plaut demonstrează cât se poate de limpede atitudinea criticului față de personaj — citea, în bordeiul său de grănicer, pe lângă *Biblie*, cărți de filozofie și de matematică, și pe clasicii ruși, probabil la fel de superficial. Pornind de aici, Nicolae Manolescu îl copleșește cu ironia sa pe eroul lui Gib I. Mihăescu: «Pe de altă parte, cum pot fi Biblia și marii scriitori ruși adevărate lecturi ale unui individ care se exprimă ca Ragaia? Autorul îl lasă să pretindă cu nerușinare acest lucru în loc să-i divulge preferința reală pentru romanele erotice de a doua mână»³. Lecturile, mai ales romanele rusești, reușesc să înflameze imaginația personajului și să-i dirijeze, într-un anume sens, conduita. Discriminarea, cercetată de critic numai la nivelul limbajului, în efectele de ordin stilistic, autor-personaj, cel dintâi urmărind cu ironie lecturile celui de-al doilea, îndreaptă atenția către un model celebru: *Don Quijote* al lui Cervantes.

Influența romanului rus asupra *Rusoaicei* lui Gib I. Mihăescu, consemnată la nivelul unor coincidențe superficiale, trebuie căutată în altă parte. Ea s-ar părea că se etalează mai bine în polimorfismul personajului feminin și nu în linearitatea celui masculin, fără altă viață interioară, după cum s-a spus, decât cea impusă de simțuri, de unde decurge o anulare atât de pronunțată a individualităților, încât cartea se transformă, după cum observa mai de mult G. Călinescu, în «monografia unei unice latini sufletești, a aspirației bărbatului în genere pentru femeia necasnică, fugitivă, inaccesibilă»⁴. Avem de a face, prin urmare, nu cu indivizi diferiți, ci cu «virilitatea aventuroasă descrisă prin toți eroii deodată»⁵. Drumul către literatura rusă pare închis de o astfel de constatare și ar trebui atunci să ne orientăm către tipologia feminină, ajutați de modelele, cele mai multe din Dostoievski, pe care le citează, după cum am văzut, chiar autorul. În modul cel mai curios, Valia (Valentina Andreevna Grușina), singura rusoaică adevărată din roman, dacă facem abstracție de Marusea, este un personaj șters, cu foarte puține puncte comune, rezultate din vagi asemănări fizice și citeva date exterioare, cu

¹ Citatele noastre trimit la *Rusoaica*, ediția a III-a, Editura «Națională-Clornei» S. A., București, fără dată.

² Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, București, Editura Minerva, 1980.

³ Op. cit., p. 229.

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 660.

⁵ Ibid.

eroinele din romanele rusești. Adevărata rusoaică, în sensul de prototip literar acreditat de romanul rusesc, rămîne, în chip paradoxal, Niculina Bălan, personaj construit pe de-a-neregul după un model dostoevskian. Nebuloasă, enigmatică, halucinantă Niculina, cu sufletul scindat între solicitări diametral opuse, răvășită de patima egoistă pentru Ragaiac, dar gata să se sacrifice pentru Bălan, «*ocnașul*», este o figură zbuciumată și tragică, angajată cu toată viața într-un periculos joc dublu. Acest personaj cu o psihologie complicată și contradictorie trimite, printr-o semnificativă dorință de autoflagelare, cînd la Katia (Katerina Ivanovna Verhovțeva), cînd la Grușenka (Agrafena Alexandrovna Svetlova) din *Frații Karamazov*. În ultima și cea mai de seamă metamorfoză a personajului (la început o «*hetairă de provincie*» ca Grușenka, mai rustică chiar), Niculina își caută izbăvirea, și prin această liniștea conștiinței, formă de fericire aparte, irealizabilă de altfel, în alăturarea de cel căzut în nenorocire, cazul altor eroine din literatura lui Dostoevski. «*Nu există fericire mai mare decît să te jertfești*», o inițiază Varvara Petrovna pe Dașa în *Demonii*. În finalul romanului *Rusoaica*, păcătoasa Niculina cade în cruce peste cadavrul evadatului ucis, pecetluindu-și simbolic ispășirea: «*Niculina se răsturnase pe el în cruce, mută și crispată, într-o strîmbătură stranie, care aducea mai mult a ris*» (p. 274). Ragaiac o aștepta să se desprindă din cețurile răsăritene pe orgolioasa Katerina Ivanovna, sau altă femeie nobilă și mîndră, cu chipul întrezărit în Valia din *Rusoaica*, dar în preajmă o are, printr-o semnificativă similitudine de destine, pe Grușenka, în moldoveanca Niculina Bălan, așa cum apare ea mai ales în ultima parte a romanului, cînd se precizează, sub presiunea «*trădării*» lui Ragaiac, sentimentului culpabilității.

Abandonăm aici argumentarea noastră în legătură cu tipologia dostoevskiană a personajului feminin din *Rusoaica*, care ar putea continua pe mai multe pagini, pentru a ne ocupa de huliul și nefericitul Ragaiac, lărgind aria intertextuală în care credem că trebuie plasat personajul. Eroul se crede un fel de «*Don Quijote*», fără s-o spună atît de explicit ca Mihai Aspru din romanul *Donna Alba*, G. Călinescu îl consideră un bovaric, iar critica mai nouă, un om cu picioarele pe pămînt (Al. Protopopescu⁶), un Sancho Panza după Nicolae Manolescu, care-l divulgă ca un «*soldat fanfaron*»⁷ de veche stirpe, de vreme ce vede în el un *Miles gloriosus* așa cum l-a păstrat Plaut din comedia elenistică. Noi ne ferim să polemizăm cu personajul, cum fac Nicolae Manolescu și Al. Protopopescu. Îl vom lăsa deci pe Ragaiac să viseze. Dostoevski acordă acest drept pînă și decăzutului Marmeladov, care exclamă, după condamnabila lui fugă de acasă, gîndindu-se încă la salvarea soției din mizerie și boală și a Soniei din desfrîul în care o împinsese: «*Visurile acestea nu pot fi condamnate, domnule!*» Cu atît mai mult, deși provoacă această reacție prin contrast cu realitatea, aceste visuri nu sînt « *vrednice de ris*», raționează, în cumplicita lui mizerie morală, același personaj⁸.

Sufocat, prizonier al lumii concrete, nimeni și nimic nu-l poate opri pe Ragaiac să viseze că poate depăși această realitate împovărată prin voință și energie, cucerindu-i fețe necunoscute. Devenit propriul său vrăjitor, Ragaiac este un Don Quijote torturat de «*Dulcinea cea vrăjită*», pe care, spre deosebire de eroul lui Cervantes, o cunoaște, dezamăgit, numai în această ipostază, deformată, comună, cealaltă față a ei, nevăzută, «*sacră*»⁹, pe care o bănuiește și o dorește cu toată ardoarea, fiindu-i cu desăvîrșire interzisă. Don Quijote, care nu-i deloc un «*platonie stupid*», cum ni se sugerează citeodată, ci un smintit mai înțelept decît Ragaiac, este mai fericit decît omologul lui balcanic. Nedepins cu o viață spirituală înaltă, rafinată, îndelungată, noul cavaler se repede cu lancea spre o țintă — aici este drama lui — care nu poate fi cucerită decît cu cugetul. Nu a învățat încă să gîndească subtil și nu cunoaște plăcerea exercițiului spiritual gratuit. Comparabil cu Karamazovii din acest punct de vedere, el aparține «*senzualilor*» lui Dostoevski, transplantați și acclimatizați în alt sol, cu oameni mai puțin tenebroși, împiedicați de egoism să se dedice binelui, dar fără o reală vocație a răului, pe care o au Stavroghin, Verhovenski, Feodor și Dmitri Karamazov etc. Cei ca Ragaiac și Iliad din *Rusoaica* lui Gib. I. Mihăescu comit răul din nepăsare, din superficialitate și nestatornicie, chinuți de noutate numai de teama să nu se plictisească, mereu dis-

⁶ Al. Protopopescu, *Romanul psihologie românească*, București, Editura Eminescu, 1978, pp. 186–265.

⁷ N. Manolescu, *op. cit.*, pp. 224–232.

⁸ Dostoevski, *Crimă și pedeapsă*, București, Editura Cartea românească, 1972, p. 24.

⁹ «*Fața Valiei e o închegare sacră (s.n.). Cel care ar descoperi-o dintr-o dată ar cădea fulgerat*» (p. 183).

puși de aceea să experimenteze, împinși spre necunoscut de o inteligență prea puțin speculativă, repede satisfăcută de surpriza unei mărunte mulțumiri cotidiane. Pragul lumii răsăritene, instabil și primejdios, în care se iveau acest nou tip de personaje, este un loc care obligă la acomodări rapide și la trădări scandaloase. Ragaiac este un Don Quijote balcanic, robul fără scăpare al Dulcineei fugitive.

În ciuda încercărilor, uneori disperate, de a reface existența terestră a Valiei cu ajutorul unor emisari care urmau să-i îndrume pașii îndărăt, aceasta se afundă tot mai mult în necunoscut, îndepărtându-se de erou, captarea visului rămânând o pură iluzie. Fata care a poposit vremelnice în bordeiul lui Iliad ca făptură pămîntească rămîne pentru totdeauna pierdută pentru Ragaiac. Începînd de aici, pînă la sfîrșitul romanului, Valia va avea o existență pur imaginară. Visul se detașează tot mai mult de realitate. Valentina Andreevna Grușina se metamorfozează, devenind dintr-un personaj cu o existență reală o proiecție simbolică a aspirației care nu se poate intrupa. Nu-i vorba, în acest caz, atît de un personaj proteic, cît mai curînd de două personaje, unul din realitate și unul din vis, legătura de nume neavînd nici o importanță. Se confruntă aici de fapt două concepții despre personaj: una realistă și una simbolistă, în ultimul caz Gib I. Mihăescu receptînd mai curînd o influență din nuvelele și teatrul lui Leonid Andreev. În Valia din vis, și numai în ea, nu în cea din realitate, o fată banală, trăiesc, într-un mod destul de abstract, eroinile din literatura rusă. În aceasta constă de fapt bovarismul lui Ragaiac, dacă ar fi să reluăm formula lui Călinescu, criticabilă doar dacă păstrăm înțelesul limitat și oarecum particular pe care i-l dă marele critic: «*Rusoica este un fel de Madame Bovary a virilității întrucît în Ragaiac sînt intrupate aspirațiile oricărui bărbat, fără vreun accident mai deosebit*»¹⁰. Ragaiac își construiește în imaginație un ideal romanesc (nu contează dacă îl respectă în realitate) la care visează cu o tenacitate (abia aici găsim o notă particularizantă, donchișotescă și bovarică) de nimic înfrîntă, pînă la un punct atît de avansat încît insatisfacția rezultată din raportul aspirație-realitate tinde să-i altereze sau măcar să-i dirijeze într-un sens anume viața. Spre deosebire de eroina lui Flaubert, și altfel chinuit decît aceasta, Ragaiac, exaltat și el de lecturi, nu-și modifică personalitatea în funcție de visurile și de iluziile sale. El vrea o schimbare radicală a existenței lui, nemulțumit sincer de condiția sa umană reală, pe care o suportă ca pe o îspășire, fără să încerce sau fără să fie capabil să răspundă, prin faptele sale, idealului visat, lăsîndu-se mereu depășit de acesta, tîrîndu-se, împovărat de un senzualism niciodată satisfăcut, spre un erotism idealizat și absolutizat, care nu-i poate aduce mîntuirea, atît de intens așteptată, pentru că starea de elevație la care aspiră nu există în propria sa conștiință. Ragaiac e un Don Quijote, dacă ar fi să-i acordăm această calificare pe care și-o revendică eroii lui Gib I. Mihăescu, bolnav de karamazovism, sustras însă tenebrei damnaților lui Dostoievski de o funciără lejeritate sudică, balcanică, am spus noi, care-l izbăvește de demonii conștiinței eroilor din romanele rusești, dar și de aceea împusă de fidelitate, care-l face pe eroul lui Cervantes puțin cam ridicol în ochii unor critici care-i vor reproșa, dintr-un exces de materialism, dăunător ca și contrariul lui, platonismul redus la o fixație erotică deviată de la normal.

Karamazovismul lui Ragaiac se limitează la un senzualism dominator, dar nedistrugător. Între cele două laturi ale acestei firi, latura materială și cea ideală, nu se desface prăpastia în care cad eroii lui Dostoievski. Să ne amintim de definiția pe care o dă procurorul Ippolit Kirillovici karamazovismului, cu referire la Dmitri Feodorovici: «*Este foarte probabil ca în prima ipostază acuzatul să fi ascultat într-adevăr de un imbold pe cît de nobil pe atît de sincer, iar în cea de-a doua de o pornire tot atît de sinceră, dar josnică. De ce? Pentru că domnia-sa are o fire largă, karamazoviană — aici am vrut să ajung — capabilă să cuprindă cele mai bizare contradicții și să contemple în egală măsură cele două abisuri: abisul de deasupra noastră, imensitatea spre care își iau zborul cele mai luminoase idealuri, și abisul de sub noi, prăpastia fără fund, bîntuită de pestilențiale miasme ale celei mai abjecte descomunerii morale*»¹¹. Cerul lui Ragaiac este mai aproape de pămînt, deși structura lui sufletească este karamazoviană. Sufletește el este însă mai puțin scîndat. Situînd acest caz într-un context mai larg, am risca, în acest punct al analizei, o explicație de ordin social și istoric. Știînd bine că totul este

¹⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 679.

¹¹ F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, II, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, pp. 506–507.

mai curînd interzis, inteligenţienţa românească, din care face parte şi Ragaiac, nu putea gîndi ca Raskolnikov, ca Ivan Karamazov sau ca alţi eroi din opera lui Dostoievski, că «*totul pe lume este permis*»¹², deviază pe care şi-o însuşeşte pînă şi nevolnicul Smerdeakov, un semidoct. Împilarea, apăsarea îndelungată şi grea au creat la noi o inteligenţie fanariotă şi, mai tirziu, fanariotizată. Este aproape inutil să precizăm că dăm cuvîntului un înţeles moral. Reprezentanţii ei «se strecoară», «se descurcă», în condiţiile cînd alţii devin victime ale solicitării totale într-o parte sau în alta, zdrobindu-se. Această inteligenţie n-a dat anarhişti sadiici ca Verhovenski din *Demonii* lui Dostoievski, nici devotaţi gata de sacrificiul suprem cum sînt tinerii lui Leonid Andreev din *Povestea celor şapte spînzuraţi*, dar nici criminali cu principii ca Raskolnikov. Literatura română, pentru că aceasta este terenul în care ne situăm, nu le consemnează prezenţa. Un scepticism funciar şi o superficialitate dobîndită îi mînuie pe aceşti eroi dotaţi cu prea multă inteligenţă practică, dar fără bătaie prea lungă, cazul lui Ragaiac din *Rusoaica*, de un sfîrşit tragic, condamnîndu-i la o existenţă mediocră. Acomodaţi clipei, ei visează la un viitor care se îndepărtează mereu, cu cît capacitatea lor de aşteptare creşte, cazul celor mai mulţi eroi ai lui Gib. I. Mihăescu.

Rusoaica la care visează Ragaiac, această magnifică metaforă care stă la baza romanului cu acelaşi nume, o indiscutabilă capodoperă a literaturii române, aparţine, oricum am privi lucrurile, lumii închipuite a poeziei şi nu avem nici un temei s-o privim altfel.

AI. ANDRIESCU

ARCE STILISTICE SAU DESPRE STILURI ŞI DINAMICA LOR

În ceea ce priveşte noţiunile de *dinamic* şi *static* e necesară o diferenţiere între tematica operei (statică sau dinamică) şi modul în care autorul a dorit sau a reuşit să o înfăţişeze. Trebuie precizat că nu întotdeauna o operă de artă plastică avînd o tematică dinamică este realizată de autorul ei în așa fel încît mişcarea să fie surprinsă şi redată într-un mod convingător. Multe tablouri care tratează subiecte statice sînt realizate cu o deosebită veridicitate, astfel încît impresia de viaţă, de autentic, este cît se poate de pregnantă, în timp ce teme prin excelenţă dinamice sînt tratate într-o manieră mai «căutată», mai «artificială» (nu în sens peiorativ), personajele au o alură statuară, care poate conferi operei grandoare şi solemnitate, dar care le răpeşte autenticitatea, compoziţia este atît de echilibrat structurată încît perfecţiunea ei poate părea nefirească sau ireală etc. Astfel sînt tablourile lui Caravaggio, precum *Chemarea Sf. Matei* de la San Luigi di Francesi din Roma, în care nota de dinamism este obţinută numai prin simpla punere în lumină a unora dintre personaje. Ori peisajele lui

Poussin sau Claude Lorrain, statice prin tematică şi emanînd calm şi seninătate, realizate însă cu atîta naturalitate, încît aproape că te aştepţi să vezi dintr-un moment în altul valurile şi frunzele copacilor mişcîndu-se în bătaia vîntului. Totodată, tablouri care tratează subiecte dinamice sînt în realitate statice, personajele, deşi aflate în mişcare, fiind reprezentate într-o manieră rigidă, statuară (uneori monumentală) şi destul de nefirească, lucru care poate spori farmecul unei picturi din secolul al XV-lea, dar îi alterează mult din impresia de naturalitate şi veridicitate.

Un efect asemănător îl putem remarca privind multe reprezentări din imagistica quattrocento-ului — personajele lui Uccello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Fra Angelico, Massaccio etc. cu aceeaşi înfăţişare rigidă, chiar şi atunci cînd întreprind acţiuni ce ar solicita un înalt grad de reprezentare dinamică, precum cele din *Bătălia de la Chosroes*, din ciclul de fresce de la San Francesco din Arezzo, pictate de Piero della Francesca. În general acest lucru se petrece în toate picturile dinaintea

¹² F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 502.

secolului al XVI-lea din Italia și Flandra și al XVII-lea din Franța, Germania și Spania.

Noțiunile de *static* și *dinamic* se referă, de asemenea, la compoziția privită în totalitatea ei, neexistând forme aprioric determinate ca fiind statice sau dinamice. Mai mult decât atât, există opere de artă care, judecate în ansamblu, sînt mai mult sau mai puțin dinamice, în timp ce elementele alcătuitoare sînt preponderent statice. Piazză San Pietro din Roma, concepută de Giovanni Lorenzo Bernini, este un spațiu arhitectural prin excelență dinamic: cele două exedre alcătuiesc o elipsă de dimensiuni gigantice și generează, pe de-o parte o mișcare spirală, în jurul obeliscului central, pe de altă o atragere a vizitatorului mai întîi spre zona din centrul pieței și apoi spre intrarea în bazilică. În același timp, este de remarcat masivitatea și staticitatea coloanelor, privită în detaliu. Statică și tectonică în amănunt, opera lui Bernini este, totuși, în ansamblu, dinamică în sine și totodată generatoare de spațiu arhitectural dinamic. Reciproca este, de asemenea, adevărată. Multe opere artistice sînt realizate din elemente care, luate în particular, sînt mai dinamice decât atunci cînd sînt examinate într-un tot. Este cazul barocului meridional (din sudul Italiei, din Spania și Portugalia, barocul «colonial» din America Latină), precum și al stilurilor eclectice din veacul al XIX-lea. Elementele «în mișcare» sînt cel mai adesea decorative (pictură, decorație, în stuc, sculptură în alto-relief sau ronde-bosse), așa cum se întîmplă, de exemplu, la catedrala din Mexico, și, mai ales, la capetele alăturate acesteia (*Capela Celor Trei Regi*, realizată între 1718 și 1737 de Jeronimo Balbas și Sagrario, realizată de Lorenzo Rodriguez), unde decorația hiperabundentă ascunde construcții destul de greoaie și cu configurații planimetrice relativ amorfe. «Barocul» spaniol (churrigueresc) și cel latino-american este «baroc» în special prin hipertrofierea laturii decorative a clădirilor. Odată această înlăturată, se dezvăluie o structură arhitecturală, mai mult sau mai puțin statică, a cărei factură se înrudește cel mai mult cu arta renașcentistă și manieristă și care «temperază» într-o oarecare măsură dinamicitatea detaliilor.

Același lucru se poate spune și despre multe din clădirile veacului al XIX-lea, grupate în mod artificial sub denumirea de «eclectice» — Opera din Paris (Charles Garnier), Palatul de Justiție din Bruxelles (Joseph Poelaert) și Palatul

de Justiție din Roma (Guglielmo Calderini), care apar ca fiind statice odată cu înlăturarea decorației abundente. Atît clădirile barocului meridional cît și cele eclectice reprezintă de fapt și exemple de clădiri picturale și cu o tectonică slabă, care în același timp au dinamicitate redusă, sporită însă prin recurgerea la arte anexe, complementare (pictură, sculptură și alte arte decorative). Ar mai trebui adăugat că nota dinamică a unei picturi, sculpturi sau opere arhitectonice nu este în mod necesar impusă de o anumită familie de forme — cu alte cuvinte, folosirea formelor «deschise» și efectelor picturale nu are ca efect obligatoriu producerea unei opere artistice dinamice, deși, în general, rezultatul este acesta. Explicația ar fi, credem, că nota dinamică sau statică nu este în mod direct rezultatul unui anumit sistem de forme și nici măcar al unei anumite familii tematice, ci, în special, al unor anumite stări de spirit — colective (deci ținînd de mediul artistic al unei epoci oarecare ori individuale) (caracteristicile psihologice și temperamentale ale artistului) și, totodată, rezultatul unui anumit nivel de dezvoltare a tehnicii reprezentării, sau, am putea spune, a modului în care artistul are intenția sau posibilitatea să-și materializeze ideile.

Pentru argumentarea celor spuse mai sus, să examinăm două tablouri lineare și tectonice și, respectiv, două tablouri picturale și atectonice, încercînd de fiecare dată să surprindem caracterul lor de relativă staticitate sau dinamicitate.

Primele două exemple sînt din aceeași țară (Flandra) și din aceeași epocă (începutul secolului al XV-lea). *Portretul Giovannei Cenami și al lui Giovanni Arnolfini* de Jan Van Eyck, aflat în colecția Galeriei Naționale din Londra și *Bunavestirea Maestrului* din Flémalle, de la Musée Royal d'Art Ancien din Bruxelles. Caracterul liniar și predominanța formelor închise (tectonice) sînt evidente la ambele tablouri. De asemenea și modul de așezare a diferitelor părți ale tablourilor într-o relativă simetrie și într-o regresivitate succesivă de planuri distincte. Tabloul lui Van Eyck este însă mai echilibrat, nota generală este mai calmă, personajele sînt mai statuate, compoziția este mai stabilă și, am putea afirma, mai «gravitațională». Celălalt tablou este mai tensionat, personajele nu sînt dispuse, ca în cazul precedent, după direcții verticale, ci alcătuiesc fiecare un fel de arc, introducîndu-se

astfel o mișcare spirală în centrul tabloului, impresia fiind accentuată și de masa rotundă situată în mijloc, înfățișată într-un racursiu mult mai puțin accentuat decât ar fi fost necesar. Același efect de relativă sporire a notei dinamice este obținut și prin plasarea punctului principal de privire în așa fel încît perețele din stînga «fuge» mult mai puternic decât cel din dreapta.

Celelalte două tablouri picturale și atectonice aparțin de asemenea artei flamande și aceleiași perioade (începutul secolului XVII) — *Răpirea fiicelor lui Leucip* de Rubens, aflat la Vechea Pinacotecă din München și *Portretul regelui Charles I al Angliei* de Van Dyck de la Louvre. În ambele cazuri este evidentă reprezentarea «în profunzime», planurile distincte din exemplele precedente fiind de astă dată întrepătrunse, între primul plan și fundal existînd o succesiune neîntreruptă de elemente care le unifică. Gradul de dinamicitate al tabloului rubensian este însă mai mare, la aceasta contribuînd deopotrivă realizarea lui pe axe diagonale, extrema sa luminozitate, dezordinea evidentă care domnește în primul plan, contorsionarea pronunțată a celor două personaje feminine etc., în timp ce tabloul lui Van Dyck, alcătuit mai ales pe baza unor axe verticale, este mai simetric, luminozitatea este mai puțin accentuată, atmosfera generală fiind în final mai calmă.

Se poate vedea, așadar, că noțiunile de tectonic și atectonic, precum și de liniar și pictural privesc mai ales modul de reprezentare «în detaliu» a diferitelor familii de forme, în timp ce noțiunile opuse, de static și dinamic, se referă îndeosebi la forme ce conlucrează și se interrelaționează, adică se referă în special la opera artistică luată în totalitatea ei și la impresia generală pe care aceasta o lasă privitorului.

Am amintit ceva mai înainte că gradul de dinamicitate al unei opere nu este în mod necesar (și direct) legat de apartenența la un anumit sistem de forme. Faptul că fiecare din arcele stilistice care cultivă aceeași familie de forme începe prin a fi relativ static și sfîrșește prin a fi dinamic, demonstrează că efectul de mișcare nu depinde de o morfologie aparte, pentru că, în definitiv, fiecare din aceste arce stilistice nu aduce îmbogățiri importante decît de ordin cantitativ în sistemul său morfologic, acumulările calitative vizînd în special aspecte de nuanță, de o importanță mai redusă, trama de

bază, sistemul arhetipal nesuferînd modificări semnificative.

Vom alege pentru exemplificare trei tablouri din aceeași țară (Italia), din epoci diferite, dar cuprinse în același arc stilistic, avînd totodată o caracteristică comună — la toate trei peisajul joacă un rol important. Cele trei tablouri marchează respectiv trei etape caracteristice ale arcului renascentist: *Alegoria Sacră* de la Uffizi a lui Giovanni Bellini, pictată pe la 1490 și semnificativă pentru renașterea timpurie; *Madonna din Foligno*, de la Vatican, a lui Rafael, pictată pe la 1515—1516, caracteristică pentru faza de apogeu a Renașterii și *Pescuitul* de la Louvre al lui Annibale Carracci, care ilustrează perioada de trecere de la manierism la baroc. În tabloul lui Bellini atmosfera este în mod evident mai calmă (probabil și datorită unui ecleraaj mai uniform și efectelor destul de slabe de clar-obscur), compoziția mai echilibrată (masa muntoasă din planul îndepărtat stînga este contrabalansată de malul stîncos din planul mai apropiat dreapta, micul golf este plasat aproximativ în centrul de greutate al tabloului, castelul de pe culmea împădurită din ultimul plan coincide aproape cu punctul de fugă al tabloului), tehnica reprezentării materialelor specifică manierei quattrocentestii (stîncile par a fi mai degrabă mulate decît piatră autentică). De asemenea trebuie remarcat și primul plan — în care se desfășoară scena sacră — tratat în mod evident ca un unificator al compoziției. Tabloul lui Rafael vădește o optică intructivă schimbată, deși ordonarea personajelor din prim plan este relativ simetrică. Peisajul din fundal este mult mai agitat, ecleraajul mai nuanțat, efectul dinamic obținut fiind remarcabil: norii care se învîlmășesc în planul din față și fac trecerea către planurile următoare, în care domnește, de asemenea, o atmosferă destul de nebuloasă, stîncile din stînga care își găsesc echilibrul în partea dreaptă doar într-o masă cețoasă confuză, casele risipite mult mai veridic în peisaj. În sfîrșit, opera lui Carracci, care manifestă un plus de dinamism: copacii sînt aplecați spre dreapta, îndoiiți, e clar, de pale de vînt; întreaga compoziție este dirijată după o linie ușor înclinată care pornește din planul apropiat stînga și se încheie în planul îndepărtat dreapta. Tîrmul urmărește o linie capricioasă iar planul din față este, în mod ciudat, mult mai puțin luminat decît fundalul. Acesta este un peisaj «de vis», cu construcții incerte și culmi muntoase albastre, scăldate

într-o lumină argintie, care contrastează cu norii printre care se strecoară.

În concepția lui Wölfflin, în baroc (și, așa spune, la sfârșiturile de arce stilistice) accentul nu cade în centrul geometric al compoziției ci, de cele mai multe ori, într-un punct aflat spre periferie sau, câteodată, dincolo de cadrul compoziției, cadru care devine un element aparent întimplător. Procedul este, de fapt, mult mai general și comun tuturor artelor — e drept, apărând în anumite momente corespunzătoare unor anumite trepte de dezvoltare a acestora. Romanele lui Kafka, *opus*-urile simfonice ale lui Gaiikovski sau Wagner (*Preludiul și Moartea Isoldei*, *Parșifal*) și chiar ale lui Berlioz par să-și îndrepte întreaga curgere a acțiunii spre un punct exterior, intangibil, astfel încât, odată cu încheierea operei, încercăm o impresie vagă de non-finit, desăvârșirea operei fiind proiectată undeva în viitor.

Pentru a explica mecanismul fenomenului pe care l-am denumit «arc stilistic» ne vom folosi de cei doi termeni introduși în psihologia artei de R. Müller-Freienfels și anume *afectul și coafectul*: «După el, (Müller-Freienfels, n.n.) o operă de artă ne provoacă două feluri de afecte. Dacă retrăiesc împreună cu Othello durerea, gelozia și chinurile sale, sau groaza lui Macbeth când vede umbra lui Banquo — avem ceea ce se numește coafect; dacă ne stăpânește sentimentul de teamă pentru soarta Desdemoniei, atunci când ea încă nici nu bănuiește pericolul — avem de-a face cu un afect propriu al spectatorului, care trebuie deosebit de coafect».⁵

Afectul și coafectul nu sînt strict legate de gradul de conotativitate al artei, deși în general în artele conotative coafectul lipsește. Pot exista însă și arte mai puțin conotative în care coafectul să nu existe (artele vizuale) sau să existe (literatura epică).

S-ar putea spune că muzica programatică sau teatrul liric generează coafecte. Lucrul este adevărat, dar acestea sînt provocate de elemente extramuzicale: programul literar sau libretul. Dacă ascultăm, de exemplu, uvertura la *Tristan și Isolde*, necunoscînd sau făcînd total abstracție de titlu și de conținutul literar al dramei, în noi ia naștere o tristete nedefinită, neindividualizată. Pentru a trăi împreună cu eroii operei desfășurarea acțiunii (deci pentru apa-

riția coafectelor) trebuie să cunoșc povestea lui Traian și a Isoldei sau să citesc libretul operei. Analog, uverturile *Coriolan* sau *Egmont* de Beethoven creează o atmosferă eroică și tragică neindividualizată, altfel spus li s-ar potrivi numele oricărei alte creații literare eroice și tragice: *Britannicus* de Racine, *Iulius Cezar* de Shakespeare etc. Coafecte apar luînd cunoștință de titlul uverturii, prin trimiterea automată a spectatorului la textul dramei.

Fenomenul de pendulare tipic dezvoltării de tip arc apare în artele mai puțin conotative și în care coafectele nu apar — deci în artele vizuale. La baza procesului de evoluție a arcelor stau două tendințe contradictorii. Prima este dorința de îmbogățire cantitativă a formelor (prin creșterea numărului de elemente decorative). A doua este insatisfacția generată tocmai de această îmbogățire a formelor, deoarece prin suprasemantizare se diminuează emoția artistică, ea fiind înlocuită cu o emoție de altă natură, de regulă inferioară (ex. mirarea în fața unei opere de arhitectură supraincercată cu elemente decorative). Se naște atunci întrebarea de ce anume culturi nu cunosc o dezvoltare de tip arc în cadrul artelor vizuale (cultura bizantină, cele din Extremul Orient) sau chiar de ce în cadrul artelor vizuale contemporane nu se manifestă fenomenul de pendulare de tip arc. Explicația constă, credem, în încărcătura simbolică *extraartistică* ce este atribuită, în cadrul unei anumite culturi, operei de artă. Astfel o piramidă era în primul rînd un simbol *extraartistic* (simbol al nemuririi, celui înmormîntat acolo, al sfidării timpului etc.), la fel ca și un templu buddhist sau hindus sau o biserică bizantină. Cu cît simbolistica *extraartistică* scade în intensitate, fenomenul oscilatoriu se manifestă din ce în ce mai rapid. Atunci cînd simbolistica *extraartistică* scade sub un anumit nivel, oscilația dispăre din nou (cazul artei contemporane). De exemplu, acum, un edificiu rareori este construit pentru a simboliza în primul rînd o idee filosofică abstractă. La o clădire de birouri, teatru, la un bloc cu locuințe, casă individuală etc., ne interesează în primul rînd aspecte funcționale, estetice, economice.

Dan D. PĂCURARIU

⁵ L. S. Vigotski, *Psihologia artei*, București, Ed. Univers, 1973, p. 264 și R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, Bd. I, Leipzig-Berlin, 1922, pp. 207—208.

CONFESIUNI LITERARE

CONSTANTIN NOICA

«În științele omului nu e destul să ai *învrednicire*,
trebuie să ai și *vrednicie*»

Sunt dezamăgit și de da și de nu ● Europa a fost și poate fi sarea pământului ● A vorbi în limbajul lui Aristotel ● Steaua e aici, steaua e foarte aproape de noi ● Va mai apărea un poet care să redea mioriticul ? ● Noi, români, suntem enciclopediști ● Sunt limbi în care cuvintele au biografie ● În dialog cu zcii cunoașterii și culturii ● Inventati-vă voi înșivă profesorii !

Imi îmblinzesc emoția și gândurile cu care am ajuns aici, pentru că, la anii aceștia ai mei, simt datorită să fii rău cu tinerii, să nu spun : dragii mei, sunteți buni, treceți mai departe ! Nu trebuie să le dăm drumul așa ! Să nu așteptați, deci, cuvinte bune de la mine — ci doar un îndemn, puțin mai dur decît se face el de obicei.

Există azi în lume un lamento general : unii se vaită că n-au destule, alții că au prea multe, de la bunuri și pînă la informație. Toată lumea se vaită : vai, cîte cunoștințe sunt ! Ca și cum nu trăim spre a cunoaște, ci pentru a merge, pur și simplu, mai departe...

Ceea ce aș vrea să vă spun de la început este că lumea oamenilor se împarte în două : în subiecte umane și obiecte umane. Sunteți la vîrsta la care trebuie să vă hotărîți să încercați să ajungeți subiecte umane. Dacă vreți să rămîneți obiecte umane, n-aveți decît. Vă folosește realitatea într-un fel sau altul. Dar, pentru cei care vor să fie subiecte, vreau să vă arăt ce se întîmplă în lumea de azi, cum se poate ieși din extraordinara primejdie a lumii care-și face încercarea și în voi, cum zice Eminescu, să vă arăt cum puteți ocoli pericolul acesta de a fi obiecte.

Merită să încercați. Este vîrsta la care încercarea trebuie făcută. De vreo două generații, simpla tinerețe, tinerețea în sine nu mai contează la bursa generală. De ce ? Pentru că vitejia tinereții și forța brută de muncă nu mai interesează. Nu vă ascund că, astăzi, tineretul de pretutindenți nu mai este valabil prin ceea ce este, ci prin ceea ce știe. E ceva care s-a întîmplat în lume în defavoarea tinereții ca atare, raportul modificîndu-se în favoarea vechiului, care trăiește dincolo de așteptări și care va avea o pondere tot mai mare în societatea omenească.

Gîndiți-vă cum va fi societatea de mîine ! 30 de ani de învățatură, 30 de ani de activitate, 30 de ani de bătrînețe. Aproape jumătate din societate va fi atînsă de bătrînețe. Problema e ca voi, prin tinerețea voastră, să însemnați ceva, iar bătrînii — să învețe să îmbătrînească. Și cînd o să ajungeți și voi la vîrsta aceasta, să știți că este o mare problemă pregătirea pentru îmbătrînire. Eu fac parte din prima generație care îmbătrînește masiv și trebuie să vă mărturisesc că sunt dezamăgit și de da și de nu : nu funcționăm bine și nu dăm un conținut plin acestui dar al vieții !

Ca să vedeți ce însemna tinerețea înainte, prin ea însăși, prin bravura ei, prin capacitatea ei de a face isprăvi, să vă dau un exemplu, care — vă invit — trebuie luat ca atare.

Prin anii '20, aviația era la început. Un tânăr care se angaja în aviație își risca viața 50%: accidentele erau foarte dese. Tinerii nu aveau mult de învățat — câteva manevre, iar carlingele erau deschise, protecția sumară. Tinerii aceia conta pe tinerețea lor și toată lumea miza pe tinerețea lor. Un profesor de matematici îmi spunea că a predat la o școală de ofițeri de aviație și că, într-o zi, l-a întrebat pe un candidat câte grade are un cerc. Candidatul, aspirant ofițer, răspunde: «Depinde!» Atunci profesorul desemnează un cerc și zice: «Câte grade are cercul acesta?» Candidatul se dă puțin îndărăt și zice: «Cam 260°» Eh, l-a trecut! L-a trecut, pentru că nu avea ce face: bietul băiat își risca viața, așa cum și-au riscat-o mulți pe atunci.

Sau gîndiți-vă, de pildă, la un Columb! Pleca să descopere Americi — și atîta tot! Azi, orice cosmonaut știe tot ce se poate ști despre cosmos, tot ce n-au știut cei de dinaintea lui. Ba, încă, e legat printr-un cordon ombilical de pămînt. Amintiți-vă, cînd au aselenizat primii oameni, al doilea cosmonaut, după Armstrong, coborînd pe lună, a început să danseze (gravitația e de șapte ori mai mică acolo, dacă nu mă înșel). Și atunci, cei de pe pămînt, de jos, de la Pasadena, au spus: «Ascultă! Gata!» Era ținut cu cordonul ombilical, cum nu era ținut la vremea lui Columb. Acesta a făcut ce-a putut și, săracul, nici măcar n-a dat peste Americi, a dat Amerigo Vespucci, dar, cine știe? — nici nu știa ce descoperă, nu? Trebuia să ajungă în Indii... Astăzi știm ce avem în lună, știm că o jumătate de metru e praf și că, în definitiv suntem într-o lume bine cunoscută.

Faptul acesta, că trebuie să știți carte, că nu puteți conta doar pe înzestrarea voastră naturală, vă crează dintr-o dată o răspundere foarte mare. N-aveți ce face! Știți cîntecul cătanei ardelen: «Cătănire-aș, cătăni / Numai pușcă de n-ar fi!» Cum să fie cătănia fără pușcă? Ei, cum să fie astăzi un tânăr important pentru cetate, dacă nu știe carte? N-aveți ce face, trebuie să vă supuneți, să învățați — și eu am venit să vă spun lucrul acesta, care poate să vă deprime, dar cu care trebuie să vă obișnuți: să vă îndemn de a începe să trudiți încă de tineri!*

Cum trebuie să înțelegeți abaterile tinerimii din apus? Acolo este o tinerețe care nu-și găsește echilibrul, nu-și găsește locul, un tineret care nu e bine așezat. Cu atît mai mult trebuie să știți voi altfel și, în jumătatea aceasta de răsărit a Europei, care începe de la Viena, s-a constatat că tineretul este mai sănătos și că poate face treabă bună, că e o nobilă promisiune umană pentru o Europă oboșită și care are, astfel, o șansă. Europa a fost și poate fi sarea pămîntului.

Cum puteți ieși din situația aceasta de a nu mai avea ce oferi direct cu tinerețea din voi unei piețe care are nevoie de alte forțe de muncă? Să vă spuneți: ne pregătim! Ne pregătim, adică suntem pregătiți. Aici joacă un mare rol inițiativa și aici trebuie să puneți de la voi ceva, să nu așteptați să vi se dea armura gata făcută, ci să vă faceți voi armura voastră.

Prietenul Mircea Handoca și cu mine — eu nu sunt decît picadorul în treaba aceasta, dinsul e toreadorul! — vrem să publicăm scrierile lui Mircea Eliade dintre 14 și 18 ani. Să vedeți, în anii '20, ce făcea un tânăr român! Un tânăr care n-a strălucit la carte, care încă de la 12 ani a rămas corijent la franceză, dar care, la 18 ani, citește tot Balzac, 93 de titluri, care a învățat italiana spre a-l citi pe Papini, un tânăr care a fost pus la 12 ani în fața microscopului — vă închipuiți ce era un microscop în 1920! — și a văzut altceva, a avut presentimentul că acolo, sub lupă, este o altă lume decît aceasta și care a căutat de atunci lumea adevărată în științele naturale, a căutat-o în chimie, a căutat-o în Orient, a ajuns la alchimie, a ajuns la sacru, un tânăr a cărui aventură poate fi exemplară. Exemplară nu numai pentru voi și noi, cei de aici, dar pentru o Europă în care cartea lui Papini Un om sfîrșit a făcut senzație, dar care se reduce la afirmații, la declarații de genul «aș fi vrut să...», «visez să...», pe cînd cărțile lui Eliade, încercările lui de științe naturale, de chimie, de alchimie sunt realizări la un nivel neașteptat.

În faza aceasta în care sunteți, nu e totul a învăța bine la toate. În primul rînd trebuie să aveți ținută morală, să învățați demnitate — și eu cred că fetele

* Textul de față — transcris de pe bandă de magnetofon de colegul nostru Dan C. Mihăilescu — reprezintă cuvîntul lui Constantin Noica la întîlnirea sa din aprilie 1986 cu elevii Liceului Dimitrie Bolintineanu din Capitală. Înregistrarea ne-a fost încredințată de profesorul Mircea Handoca. [n. red.].

învață mai bine decât băieții tocmai fiindcă au mai multă demnitate, mai multă mândrie, se respectă mai mult și au această decență a răspunsului potrivit. Ele vor și trebuie să dea răspunsul potrivit.

Da, problema este să vă găsiți inserția voastră în lumea aceasta, ca și nesfârșită, a culturii. Unde și cum vă inserați, cum vă inscrieți cu vocația voastră. Fîndcă, dacă răscoliți bine în susletele și în formația voastră, vedeți că aveți, fiecare, pe undeva, o bătaie mai lungă. Ei, pe aceea trebuie mizat! Și, atunci, soluția de a ieși din situația, din condiția aceasta de obiecte — în care sunteți încă — cînd vi se dau cunoștințele, cînd sunteți înarmați cu ce credem noi că trebuie să știți în viață — această soluție este atenția.

Atenția, spunea Goethe, este fenomenul originar al tuturor ființelor. Pe plan moral, înseamnă supunere la obiect, înseamnă respectul, liniștea, acea cuminenție, care, conform credințelor folclorului nostru, biruie pe diavol, blîndețea, care este cel mai bun învingător. Atenția, pe plan intelectual, duce la toate cunoștințele bune. Atenția aceasta o are, de pildă, chinezul, cînd, dimineața, timp de 5 minute, contemplă soarele. Au avut-o toți marii oameni cînd au descoperit fenomene, cu ochii bine deschiși. Trăiți acum ceasul cînd, așa cum se zice într-un poem al lui Goethe, umblați cu biciușca prin iarbă și, știu eu, lovii ciulinii, cînd, dacă vă opriți și vă uitați la un ciulin, dacă vă uitați cu mirare în jurul vostru — vedeți în natură miracolul pe care, dacă aveți și înzestrare pentru științele naturale, îl puteți valorifica altfel decît prin ceea ce ați învățat la școală.

Există o mirare și în fața tehnicii. M-a încîntat un tînr pe care l-am văzut stînd cinci minute în fața unei motociclete. El vedea ceva ce noi nu vedeam. Mirarea asta trebuie s-o exercitați pînă la capăt, s-o extindeți mai ales asupra cuvîntului. Vă dați seama că majoritatea oamenilor ciripesc atunci cînd vorbesc? Cînd vedeți pe unul că-l apucă de minecă pe celălalt și acesta spune: «Dă-mi drumul!» — ce-i asta dă-mi drumul? Asta înseamnă: lasă-mă liber. Sextil Pușcariu povestea cum, făcînd o excursie-n munți, a ajuns la o stîină, riscă să se rătăcească, iar un baci bătrîn i-a spus: «Ți-oi da drumul!». Și, zice Sextil Pușcariu, cel care a făcut Dicționarul limbii române, am înțeles abia atunci expresia românească a da drumul. Și-a închipuit că românii, care locuiau de veacuri în preajma pădurilor, care se refugiau în păduri la vreme de primejdie, îi țineau acolo pe cei care le voiau răul, ca ostatici: nu le făceau nimic, dar nu le arătau, nu le dădeau drumul! În sfîrșit, a ți se da drumul înseamnă a fi eliberat din neștiință, a te elibera din necunoaștere.

Sau zceți: «își bate joc de mine». Ce-i asta? Cînd bătea jocul, în vechime, la omă, la alt sport, se mai spunea cîte o strigătură, se mai cînta ceva și de aici legătura aceasta dintre joc și a bate. Sau expresia: «sînt în al nouălea cer». Ce va să zică al nouălea cer? Eu, dacă aș fi președintele comisiei de examen și v-aș duzi că spuneți asta, v-aș ține în picioare și nu v-aș da bacalaureatul. În al nouălea cer! Erau șapte ceruri ale planetelor, bolta de cristal (așa își închipuia Aristotel cerul) și cea de-a noua boltă, cerul stelelor fixe! A spune că ești în al nouălea cer înseamnă a vorbi în limba lui Aristotel!

Să vedeți, așadar, în jurul vostru, minunile — miracolul naturii, al cuvîntului, al omului, al iubirii. Ne trebuie foarte puțin ca să descoperim miracolul. În zilele libere, în sejururile în care ni se pare că n-avem nimic de făcut, atunci se pot descoperi miracolele. Miracolele mișună în jurul nostru. Nu avem decît să întindem mina, ca în rai, și să le culegem, ca în pometele raiului. Tot ce ne trebuie este atenție și să găsim planul în care fiecare poate să intre în rezonanță cu miracolul. Citeodată, oamenii fac astrologie și spun: ne-am născut în zodia cutare, sub steaua cutare, de ea se leagă viața noastră, etc., etc. Nu! Nu! Steaua e aici, steaua e foarte aproape de noi. Într-o poveste religioasă poloneză, se spune că un rabi a visat că sub un copac este o comoară. Se duce acolo, începe să sape și vine altul și-i spune că a visat că un rabi are o comoară îngropată la el acasă. Și rabi se întoarce la el acasă, sapă și găsește comoara chiar acolo. Asta-i problema: puțină atenție, supunere la obiect și undeva, cine știe, buna înzestrare vă va revela ce veți face pe viitor.

*

Vibrația, sigur, poate fi și superficială, te poate face să vibrezi și o muzică bună sau un meci de fotbal, de ce nu? (Am văzut și bătrîni microbiști!) Dar... vibrația mai adîncă, e ceva care transformă haoticul în cosmic. Sunteți acum în

ceasul acesta haotic, trebuie să-ncercați timpul cosmic, să aveți identitatea voastră și să puneți întrebările voastre. Trebuie să știți, de pildă, că structurile limbii latine te pregătesc pe tine, viitor informatician, pentru o mai bună programare. Un mare informatician francez a vorbit recent de necesitatea aceasta de a-i învăța mai bine pe tinerii latini, fiindcă structurile limbii latine servesc informaticii.

Noi putem amina miracolul naturii, dar miracolul este în noi. Sunteți acum, în liceu, tocmai la vîrsta aceasta și, după cum spune anticul, la început a fost ceață, pe urmă au venit norii, apoi ploaia și abia la sfîrșit a venit vremea frumoasă. Sunteți acum în ceață, sau, în cel mai bun caz, în anii nebulozității. Vă doresc să ajungeți la vîrsta adevăratei frumuseți și vă doresc ceva mai mult, pentru țara aceasta: să fiți voi vremea frumoasă!

*

Blaga a fost la un moment dat purtătorul de cuvînt al foclorului nostru. Intotdeauna, într-o cultură, substanța ei se reveală în subiecte. Folclorul, astăzi, nu mai este creator, dar subiectul va fi Alecsandri, vor fi Russo, Eminescu, Blaga — cei în care s-a focalizat, s-a concentrat lirismul poeziei populare. Am trăit un proces istoric în care un creator a redat conștient ceea ce o întreagă lume de cîntăreți, de poeți anonimi, a făcut fără deplină conștiință artistică. Blaga este printre ultimii care au făcut acest lucru și mă întreb, chiar, dacă va mai apărea un poet care să preia mărturiile românești, sensurile, simbolurile, miturile, care să redea mioriticul. E vorba de un întreg proces istoric.

*

Apropo de vorba «cîte-n lună și-n stele»! Cu vremea, orice antropocentrism a fost înlăturat, dar la ora de față trăim un antropocentrism nou, cu toate că nu știm chiar toate cîte sunt în lună și-n stele... Înșă asta-i prea puțin interesant față de întîlnirea cu puțină natură, sau cu puțină tehnică...

*

Noi, românii, avem un neajuns mare: suntem enciclopediști! Nu rămînem într-o specialitate, atunci cînd o avem. Noi sîrim din matca acestei specialități, așa cum au făcut Cantemir, Hasdeu, Iorga, Eliade — și asta-i îngrijorează oarecum pe apusenii. Enescu muzicianul s-a dus în America, a cîntat la vioară, pe urmă a cîntat la pian, apoi a dirijat, pe urmă a cîntat compoziții proprii. S-a dus în Germania și a făcut același lucru... Să citiți O viață de om: Iorga ia într-un an licența în litere, dă concurs la 19 ani la un liceu și cîștigă catedra de latină. Atunci Odobescu, care era ministru, îl cheamă și-i zice: îți dau nu știu cîți galbeni, du-te și studiază în străinătate. Acolo, în loc să se ocupe de filologie, face figură de medievist și devine istoric. Pe drum, se oprește în cîteva capitale și copiază manuscrise grecești și latinești care priveau Țările Române. Cînd se întoarce, îl întîlnește pe Xenopol, care-i fusese profesor și care-l întrebă: «Ce faci, Iorga?» «Aș vrea să scriu o istorie a românilor», îi răspunde el. Asta e: vine medievist, după ce fusese filolog latinist, devine istoric al românilor, se duce în Franța și ține conferințe, se pasionează de Bizanț și devine bizantinolog, iar la urmă serie și o istorie a literaturii noastre... Și atunci francezii, germanii și englezii, îngustați de specializarea lor, devin neîncrezători. La fel s-a întîmplat cu Cantemir și cu Hasdeu.

Noi nu putem să nu fim enciclopediști, pentru că, în marginea marilor culturi, cum stăm, știam implicit mai multe. Studenții noștri de la Paris aveau, față de cei de acolo, un mare avantaj: știau două, trei limbi străine, în vreme ce tinerii de acolo abia o știau pe a lor. E un mare avantaj, dar, pentru calificarea în cultură, este și un dezavantaj: că devii suspect marilor specialiști din afară.

*

Personalitățile culturii noastre în veacul XX? Brăncuși, Blaga, Mircea Eliade. Ceilalți sunt celebriți în parohia noastră, dar aceștia trei s-au înscris în marea cultură a lumii.

*

O întrebare veche: ce șanse are filosofia care utilizează o limbă de circulație restrînsă să ajungă o filosofie universală! De circulație universală nu știu.

dacă poate fi vorba, dar de bună filosofare — da! De pildă, limba cu cea mai mare circulație azi este engleza. Dar în limba engleză, astăzi, nu e filosofie. Ce s-a dezvoltat la ei mai mult e lingvistica, filologia. Limba engleză n-are cuvinte, are numai sintagme, nu are adîncime. Pe cînd noi, sau, știu eu? vreo limbă slavă, cu siguranță rusa, germana sunt limbi cu adîncime. Și anume: sunt limbi în care cuvintele au biografie! Îmi pare rău că nu reușesc să-l conving pe editor să retipărească Rostirea filosofică românească: vedeți acolo vreo 30—40 de cuvinte românești care au o întreagă poveste a lor, cam de felul celor de care-am pomenit mai înainte.

De exemplu, știți de unde vine cuvîntul cumplit? Vine de la completus. Se zice în Geneză: a fost un întineric cumplit. Ei, cînd vezi asta, sufletul și mintea românească înțeleg desăvîrșirea, perfecțiunea ca pe ceva cumplit. În termenii fînței, la noi, totul e mult mai bogat. În timp ce Hamlet poate spune numai a fi sau a nu fi, noi avem și pe va fi fiind, a fost să fie, n-a fost să fie, va fi să fie... Limba românească nu îngăduie, poate, accesul la marea cultură, dar la marea filosofie — da!

În materie de filosofie, trebuie să ridem și să recunoaștem că nu știm nimic. Avem un nivel de cunoștințe — la orice oră din zi și din noapte eu vă pot recita cele zece categorii ale lui Aristotel și cele 12 ale lui Kant. Dar altă siguranță nu am! Sigur că suntem într-un domeniu în care ne trebuie cunoștințe, ca să putem face asociații, să vedem înțelesuri (românul le zice noime, de la cuvîntul grecesc noema, care înseamnă cunoștință sigură. La noi a devenit așa, noimă, adică: o fi așa? n-o fi așa? are înțeles? ce fel de înțeles o avea?)

Nouă ne trebuie o extraordinară instrumentație. Fără greacă — pentru rădăcinile filosofiei antice — și latină — pentru rădăcinile filosofiei moderne —, ca și fără matematică, nu se poate face nimic în filosofie. Sigur că sunt rezultate bune la noi, dar există și tendința aceea de enciclopedism, care, însă, nu o dată amenință să devină lăutărism. Dacă nu ești Cantemir sau Mircea Eliade, să îți iei măsuri teribile, atunci riști să cinți după ureche.

Ciuda mea este pe tinerii care nu se supun acestor exigențe. Trebuie cu atît mai multă școală, cu cît rezultatele sunt mai puțin sigure. Un fizician a luat la 30 de ani premiul Nobel pentru că a observat ceva. Ei, un filosof!... În filosofie asta nu se poate! În științele omului nu e destul să ai învrednicire, trebuie să ai și vrednicie.

Deceniul de aur în viața cuiva care se ocupă de cultura umanistă este cel dintre 60 și 70 de ani. Pînă atunci n-ai acumulat destul; la 60 de ani, ești liber, scapi de iluziile tale și-ți dai drumul. Ce știi — aia faci!...

În artă, între creator și consumator, există întotdeauna cercetătorul de artă: istoricul literar, istoricul picturii ș.a.m.d. Eu nu înțeleg și nu suport vorba aceasta — consumator de artă. Aici, la stadiul cercetătorului trebuie să ajungem! Consumatorul consumă la fel de bine un concert cu Celibidache și o friptură... Nu asta va să zică înțelegerea artei!

Îi cert pe poeții tineri fiindcă n-au nici un meșteșug, nu mai învață tehnica. Orice artist învață ceva — pictorul știe chimie și geometrie, muzicianul face armonie, contrapunct... numai poeții nu mai știu de tehnicile prozodiei, totul este doar o mică vibrație lirică și atît.

În raporturile artiștilor cu societatea, cei mai mulți se plîng de neînțelegere, de lipsă de ajutor etc. Totul este, însă, ca fiecare artist să se considere singur pe o insulă pustie, să se ocupe exclusiv de arta lui, care, fără îndoială, se petrece pentru oameni. Dar, pentru a intra în dialog cu oamenii, pentru a fi ascultat de ei și pentru a-i ajuta, trebuie mai întîi să intri în dialog cu zeii cunoașterii și ai culturii.

Nu de la profesori se învață, într-adevăr! Profesorii sunt buni și mă bucur, între altele, că în România s-a refăcut aproape integral nivelul vechilor profesori de liceu, care sunt mult mai importanți, în formarea unei bune educații, decât profesorii universitari. Dar nu vă lăsați seduși de magia unui profesor bun. Gîndiți-vă la voi și învățați din albume de artă, din cărți, din natură, din sălile de concerte — totul e școală; de la natură și pînă la anticariat, totul e profesor. Fiți elevi adevărați și inventați-vă, ca să zic așa, voi înșivă profesorii!

ADRIAN MARINO

«Mă regăsesc într-o variantă a hermeneuticii, a comparatismului teoretic, a istoriei ideilor»

(III)

O rampă de lansare ● Depășirea compilației și alinierii mimetice ● Spre o teorie literară românească originală ● Comparatismul — dialog posibil ● După orgia formalismului ● Aș putea scrie, eventual, un roman epic ● Jurnal propriu-zis nu țin ● Un stil al ideilor ● În coșul istoriei literare cad inevitabil toți imitatorii ● Din motive de pur patriotism cultural

I: Cum priviți dezvoltarea studiilor de teorie literară în contextul literaturii noastre de azi? Prin ce credeți că teoria literară românească ar putea intra în dialog cu studiile europene în domeniu și a-și aduce o contribuție specifică? Ce înțelegeți prin experiență și modă în sfera cercetărilor de teorie literară și cum le priviți?

R: Aceste studii, bineînțeles, nu pot ieși din gol, ele au nevoie de o rampă de lansare, de instituții și organe de expresie, pe scurt, de un cadru de manifestare care, deocamdată, nu este încă foarte dezvoltat. Și el nu va progresa atîta timp cît față de cultură, literatură, artă, vom avea doar reacțiuni empirice, emotionale, sensibile, impresioniste, nu și reflexive, sistematice, doctrinare, erudite. Cît timp, mai ales, vom cultiva și vom proclama doar superioritatea imaginii și impresiei față de idee și de principii. Cînd idealul «jurnalisticului» și «foiletonisticului» va fi contrabalansat de cel al «ideologului», «doctrinarului», «filosofului».

O altă condiție este depășirea stadiului simplei informații aride, à la page, al compilației și alinierii mimetice. Părăsirea mentalității de «discipol» și «epigon» este deci capitală. Între «moda» culturală și «originalitate» și «autenticitate» (noțiuni care de fapt se confundă), eu prefer — și de departe — pe acestea din urmă. Se cere fermitate de caracter și o foarte bună busolă pentru a-ți găsi propria orientare. A rămîne la infinit «structuraliști», «barthieni» etc. nu poate duce departe și nu, în orice caz, spre o teorie literară românească originală. Personal am avut curajul să declar, în Franța, unde comparatismul a fost declarat «defunct», că el își mai păstrează, într-o reformulare ideologică adecvată, o anumită actualitate. Privit din sine, faptul apare și mai evident. Este doar un foarte mic exemplu de dialog posibil. Cred că un dialog fecund, de durată și de perspectivă, ar putea continua și în domeniul poeziei de diferite tipuri, al istoriei ideilor, teoriei modelelor, hermeneuticii, criticii arhetipale, tipologiei, morfologiei, privind — bineînțeles și în alte direcții, nu numai spre librăria pariziană. Zonele anglo-saxonă și germană merită de asemenea o mare atenție. Deocamdată ele sînt încă puțin frecventate. De unde necesitatea absolută a studiilor și documentării diversificate și la sursă, într-o gamă cît mai largă de institute, universități și biblioteci din vechea și noua lume. Izolarea și provincialismul sînt fatale într-o cultură.

I: Ați stabilit relații de prietenie și schimburi de idei cu unele dintre personalitățile de seamă ale criticii literare europene. Care vi se par a fi, dintre acestea, mai apropiate de preocupările dv., mai în consens cu ceea ce înseamnă astăzi căutările teoretice și opera lui Adrian Marino?

R: Intr-adevăr, la Geneva, la și prin Cahiers, la diferite congrese și colocvii, ca membru timp de șase ani în «Comitetul de coordonare» al Asociației internaționale de literatură comparată etc., acționând mereu doar prin mijloace proprii și, ca să mă exprim astfel, exclusiv prin «autofinanțare» (invitații, burse, unele mici drepturi de autor etc.), am avut prilejul unor relații interesante și mai ales instructive. De la un timp însă spiritul de public relations a slăbit, mai bine spus a devenit mai selectiv, mai exigent. Nu poți fi la infinit, în același timp, și «congresist» și «autor» și «difuzor» al propriei opere și culturi. În plus, pătrunderea tot mai adâncă în diferite medii universitare străine îmi dovedea tot mai mult că stilul, temperamentul și activitatea mea, mai ales, nu sînt deloc universitare. Simt deci tot mai mult nevoia, perfect obiectivă de altfel, de a fi «receptat», dacă este posibil, pentru propriile mele orientări, în funcție de «personalitatea» mea, cită este. Nu trebuie să luăm în nici un caz o astfel de mărturisire decît exact ceea ce vrea să fie: nu sînt deloc nevoia, mai ales acum, cînd trec tot mai mult la sinteze proprii, a alinierii docile și integrale la verso școală, curent sau grup străin, deși cunosc foarte bine și dintr-o lungă experiență utilitatea practică a unei astfel de politici. Dar mă regăsesc într-o variantă a hermeneuticii, a comparatismului teoretic, a istoriei ideilor. Sînt convins că vom asista și la o renaștere a unor forme de istorism, după orgia de formalism, la o revenire spre fenomenologie și morfologie. Nici critica de identificare nu este defunctă.

I: Publicarea unor «însemnări de călătorie» l-a făcut, pe bună dreptate, pe mulți dintre recenzenții și comentatorii operei dv., să vorbească despre talentul literar al lui Adrian Marino. Asta mă determină să întreb dacă nu cumva ați scris literatură (poezie, proză) sau aveți cumva de gînd să scrieți? Țineți un jurnal, Adrian Marino?

R: Lucrînd la Viața lui Alexandru Macedonski mi-am dat mai ales seama, dar de mult, că aș putea scrie eventual, cu multă bunăvoință, un roman epic, dar întreprinderea nu m-a atras de fapt niciodată. «Însemnările de călătorie» pot avea — uneori — aerul «literaturii», dar ele au fost scrise într-un spirit declarat «antiliterar». Este însă adevărat că printr-un fenomen inevitabil de circularitate, antiliteratura trece în «literatură» și sfîrșește prin a fi recepționată invariabil ca atare. Jurnal propriu-zis nu țin, dar fac unele însemnări, mai ales cînd sînt în străinătate, în scop terapeutic, defulator, documentar. Uneori le public într-o formă ușor organizată și stilizată. Am procedat astfel recent cu O lună în Bavaria (Transilvania, 3 și 4/1983), la fel cu Toamnă la München (Transilvania, 2 și 3/1984). Detest florile de stil și cultiv numai experiența directă, documentul autentic de viață. Excesul de literatură este artificial, asfiziază. Încerc să-mi formez un stil al ideilor: limpede, concis, a cărui tensiune să fie bine dominată. Oamenii de talent literar avem destui. Ceea ce ne lipsește este cu totul altceva: omul de cultură organizată, de vocație ideologică, de mare caracter. Și mai ales un învățător de «înțelepciune»...

I: La ce lucrați în momentul de față? Aveți de gînd să vă scrieți cîndva memoriile?

R: Scriu aproape în același timp două cărți de sinteză, premiere absolute în felul lor: Hermeneutica și Biografia ideii de literatură. Două volume concentrate, concise, de maximum 500 pagini fiecare. Întreprindere dificilă, deoarece materia este enormă. Am expus programul în Caiete critice (11/1982): Pentru o hermeneutică a ideii de literatură (în curs de apariție și în limba engleză, într-un volum omagial René Wellek). Din această perspectivă s-ar putea trece — simplă ipoteză — la reîncadrarea, reorientarea, reevaluarea întregii conștiințe literare românești. Din păcate, astfel de lucrări nu pot fi documentate decît în biblioteci străine. Voi trece apoi la încheierea volumului II al Dicționarului.

Un astfel de program se delimitează net — și fără voia sa — de orientările, nivelul și condiția criticii actuale. A-l judeca numai după acest criteriu ar constitui o eroare, o condamnare la o continuă neînțelegere. Din această cauză am mari rezerve și față de noțiunea de «discipol». Mai bine singur decît prost înțeles.

M-ar seduce poate, cîndva, nu «memoriile», ci numai o «autobiografie» spirituală. Dar numai în condiții de destindere și de mare libertate morală.

15.11.1984

I: Ați primit în mai 1985 premiul internațional Herder. Cum priviți această distincție? Ce perspective și ce obligații vă deschid și vă impun acest premiu de prestigiu?

R: Repet ceea ce am mai declarat și cu prilejul unor interviuri anterioare. Starea de spirit dominantă este de «recunoștință ambiguă» (Convorbiri literare, 3/1985). În interviul cu Andrei Corbea aminteam chiar de aforismul lui Măiorescu: «Păzește-te a doua zi după un succes!» Firește, faptul că sunt primul critic român care primește această distincție nu poate produce decât reacțiuni personale favorabile. Premiul mă onorează. Dar luciditatea, orientarea exactă pe harta literelor europene și alte considerații m-au făcut să apreciez cât se poate de rezervat acest premiu a cărui semnificație n-am supralicitat-o niciodată. Într-un alt interviu (Tribuna, 1/1985), declarăm spre surpriza și chiar spre dezaprobarea amicală a unora, apropiați: «Noi avem într-o mare măsură „mistica” premiilor literare internaționale (să ne reamintim de întreg „folclorul” din jurul premiului... Nobel) și sintem nu o dată înclinați să exagerăm importanța acestor distincții care, în Occident, sunt o practică obșnuită, inclusiv publicitară. În cazul în speță este vorba de un serios premiu de importanță regională acordat țărilor din Est. S-a avut probabil în vedere și faptul că pînă acum nici un critic nu l-a obținut, ci doar istorici, filologi, folcloriști, ca să amintesc de specialități învecinate. Poetii și romancierii sînt în amintirea tuturor...»

Evident, perspectivele sînt bune, promițătoare, de la posibilitatea unor noi stagii de documentare în biblioteci străine specializate, pînă la lărgirea relațiilor literare internaționale.

Amintiți și de «obligații». Ele sînt în primul rînd de ordin moral: de a-l confirma în continuare, de a da lucrări care să justifice și mai mult decizia juriului. Practic, este vorba de a publica lucrări care să poată fi validate, într-un fel sau altul, și pe plan internațional. Dar cu o precizare esențială: în calitate exclusiv de critic român, cu personalitate (concepție, metodă și stil propriu), multă-puțină cită este. Nu sînt adeptul nici unei mode culturale, fără nici o vocație de «epigon», «discipol», «elev», suiveur al nimănui, al nici unei «școli». Nu mă preocupă decît «recunoașterea», repet, ca simplu critic român și nicidecum ca «semilog», «structuralist» sau nu mai știu cum, de duzină, de serie, adeviziune care nu interesează de fapt pe nimeni, primum doar cu politețe rece și condescendență. Numai ce este efectiv «nou» atrage cu adevărat. Să avem ambiția unor soluții, sinteze și poziții personale, originale. Compilația, pastșa, obediența față de exclusivismul unor izvoare sau orientări nu mă pasionează. Mai mult: le socot nocive formării și dezvoltării originale a teoriei și criticii literare românești. Ea trebuie să spună în limba propriei ceva mai mult decît să repete «cum spune Roland Barthes...». Această poziție nu este nici «naționalistă», nici «protocronistă», ci, exclusiv, un apel la originalitate și personalitate. În coșul istoriei literare cad inevitabil toți imitatorii și «elevii».

Pe de altă parte, sînt pe deplin conștient de enormele dificultăți ale întreprinderii: lipsa de tradiție teoretico-literară avansată, internă, de nepătrunderea sa în sistemele de referință internaționale, de faptul că avem puține publicații specializate în limbi străine și nici acestea bine difuzate etc. O astfel de acțiune trebuie să se bată simultan pe două fronturi: să se facă recunoscută într-o eretică internă dominată încă de foiletonism și impresionism, și, apoi, de o critică străină cu alte tradiții, metode, exigențe și referințe. De fapt, critica, teoria literară și comparatistica română au început, timid, să circule — am mai spus-o — abia în ultimele două-trei decenii. Acțiune de pur pionierat deocamdată...

I: În această ordine de idei, ce proiecte editoriale aveți, de ce obstacole vă loviți?

R: Am semnat recent contractele cu P.U.F. pentru Comparatisme et Theorie de la litterature, «continuarea» lui Etiennele ou le comparatisme militant. În felul acesta un mic «sistem» comparatist românesc este încheiat și dus la bun sfîrșit, inclusiv pe plan editorial străin. Dar este o pagină întoarsă, un dosar rezolvat. Preocuparea actuală esențială este de a termina, cum v-am mai spus, cît mai repede posibil (în următoarele luni) Hermeneutica ideii de literatură, lucrare care a cunoscut în manuscris mai multe versiuni experimentale, căci drumul pe care încerc să merg este cu totul nou, cu caracter explorator în bună parte. O astfel de

lucrare nu există în nici o limbă, în nici o cultură. Lucrez de mai mulți ani, în condiții documentare dificile, intermitente, dar văd — în sfârșit — capătul tuneiului. Ați avut amabilitatea să publicați câteva capitole chiar în revista Dv...

Cît privește obstacolele, pe lângă dificultatea editorială occidentală, într-o perioadă de criză economică, a unui autor venit și dintr-o critică nevalidată încă pe plan internațional, foarte serios este și handicapul necunoașterii adevăratei identități și a obiectivelor urmărite, nu totdeauna bine înțelese. Uneori, în mod inevitabil. Un singur exemplu, dar perfect edificator. Deși nu sint «pozitivist», am publicat o carte de studii comparatiste documentar—pozitiviste: *Littérature roumaine, Littératures occidentales. Rencontres* (1982), o simplă culegere de studii ocazionale, cu obiectul precis definit și în prefață: de a pune la îndemna cercetătorilor occidentali studii și date sigure, strict documentare. Atît și nimic mai mult. Generalizările și teoretizările (spuneam în prefață) vor veni mai târziu, cînd cunoașterea va progresa. Or, iată, concluzia unei recenzii americane despre această carte (*Yearbook of Comparative and General Literature*, 33/1984, p. 105): «În ciuda (și poate din cauza) metodologiei sale pozitiviste, cartea lui Marino este utilă prin aceea că oferă un izvor bibliografic sigur pentru speculații teoretice ulterioare despre legăturile societății românești cu lumea occidentală și prin faptul că atrage atenția asupra unei literaturi și culturi care a rămas practic necunoscută în vest».

Acest despitte (or perhaps because of) spune tot. Nu «în ciuda» ci tocmai «din cauză». că această carte oferă date sigure pentru teoretizări viitoare, care au nevoie de o bază solidă, informații care atrag în același timp atenția asupra unei literaturi «practic necunoscute», o astfel de literatură devine sau poate deveni cunoscută. Și cum poate deveni ea altfel cunoscută decît în primul rînd prin studii documentare de «utilitate tranzitorie», într-o primă etapă, cum spuneam și în prefață (p. 8). Generalizările vor veni mai târziu. Oferi o documentare «sigură» (reliable), încerci să faci servicii literaturii române, ți se recunoaște contribuția. Dar în același timp ești declarat «pozitivist», deci... perimat, inactual, dezamăgitor etc. M-am transformat în «pozitivist» ocazional (deși nu aceasta este concepția mea, p. 7) din motive, ca să spun așa, de pur patriotism cultural și primesc o caracterizare ce nu mi se potrivește. Sînt și multe alte riscuri...

I: Și, fiindcă a venit vorba, pentru a încheia, cum priviți și cum reacționați în fața unor aprecieri polemice, pe care inevitabil le provocați de-a lungul carierei Dv?

R: În tinerețe, sincer spus, mă afectau, dar pe măsură ce mi-am dat seama că aceste «polemici» n-aveau o motivare literară, ci una pur personală (insulte, descalficare, compromitere, reducere la tăcere, eliminarea din literatură dacă se poate etc.), am luat o decizie radicală: pur și simplu nu le mai citesc. Le ignor din motive de igienă mentală. Cu ani în urmă, a apărut o pretinsă «cronică», profund răuvoitoare, despre Hermeneutica lui Mircea Eliade. Am parcurs o coloană, am văzut unde «bate» și restul nu l-am mai citit... Știu că nu pot dovedi cu probe materiale astfel de reacțiuni. Dar acesta este purul adevăr. Despre un alt atac, foarte recent, am luat cunoștință doar prin telefoane. Textul respectiv însă nu l-am citit. Și nici nu-l voi citi vreodată...

20.XII.1985

(Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)

LE CAS D'ISIDORE ISOU ET DU LETTRISME

Les échanges littéraires franco-roumains ont été l'objet de plusieurs études, ainsi que le révèle une copieuse bibliographie. Saşa Pană¹ et Adrian Marino², entre autres, ont par ailleurs plus spécifiquement examiné les rapports entre l'avant-garde roumaine et les mouvements littéraires étrangers. Encore que Giovanni Lista³ ait montré l'influence du futurisme italien sur Tristan Tzara, nul ne met en question l'origine roumaine du phénomène Dada. Le rôle que Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu et Urmuz — et j'en ometts — ont joué dans l'avant-garde a été également considérable et il en existe plusieurs témoignages⁴.

Cette étude se propose de montrer que le Lettrisme, bien ou mal assimilé par la culture française à partir du dernier après-guerre, est en fait un mouvement d'origine roumaine, par le truchement de son fondateur Jean-Isidore Goldstein, dit Isidore Isou.

*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*⁵, le livre-manifeste du Lettrisme, vit le jour à Paris en 1947. Un avertissement d'auteur, cependant, nous informait que l'ouvrage avait été pondu entre 1942 et 1944. Lorsqu'on se penche sur la biographie d'Isou on apprend vite qu'à cette époque l'écrivain vivait en Roumanie, son pays natal⁶. Une recherche bio-bibliographique sur le passé roumain d'Isou n'a toutefois donné aucun résultat. Mon correspondant roumain, historien et critique littéraire — et donc bien rompu en méthodologie et bibliologie — ne put en son temps repérer aucune des sources qu'Isou lui-même m'avait signalées lors d'une interview⁷. Aucune trace, donc, à ce jour, des articles qu'aurait publiés Isou sous pseudonyme ou signés de son propre nom, dans divers périodiques roumains, entre 1942 et 1945. Selon certains collègues roumains, Isou serait carrément inconnu en Roumanie, ce qui pourrait n'être qu'un jeu de mots, puisque c'est en tant que Goldstein qu'il vivait en ce pays, mais on peut en outre ajouter à cela le fait que, comme il le dit lui-même, «mon père n'était pas citoyen de ce pays»⁸. De cette prétendue inexistence d'état civil jusqu'à l'existence d'un article contre le «Verbismul» (nom de baptême du Lettrisme, selon

¹ Cf. Antologia Literaturii Române de Avangardă (Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969).

² Cf. Le comparatisme des invariants : Le cas des avant-gardes, in Cahiers Roumains d'Études Littéraires, n. 1, 1976, pp. 81-95 ; L'Avant-garde, la poésie et l'image poétique, in Cahiers internationaux du Symbolisme, nn. 33-34, pp. 49-59 ; Echos futuristes dans la littérature roumaine et L'Expressionnisme et l'avant-garde roumaine, pp. 154-205 et 206-219 respectivement de Littérature roumaine. Littératures occidentales : Rencontres (Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1982).

³ Marinetti et Tzara, in Les Lettres Nouvelles, n. 3, mai-juin 1972, pp. 82-97.

⁴ Klaus Engelhardt, Une source roumaine du TUEUR SANS GAGES d'Eugène Ionesco, in Die Neueren Sprachen, no. 1, 1972, pp. 9-14 ; Modern Romanian Literature and Art, numéro spécial de la revue Shantih, t. III, n. 4 (Winter-Spring, 1977) ; Marcel Janco : Peregrinations of a Dadaist par Haim Finkelstein et Caragiale und Urmuz : Forerunners of Ionesco, travaux présentés à la Conference on Romanian Literature and Arts (City University of New York, le 18 octobre 1975, etc...)

⁵ Alors que le copyright est de 1947, la date de composition à l'intérieur spécifie : mai 1944 — janvier 1946.

⁶ Les biographies courantes indiquent 1925 comme date et Botoşani comme lieu de naissance.

⁷ Ayant eu lieu à Nice pendant l'été 1976.

⁸ Isou, L'Agrégation d'un nom et d'un messie (Paris, Gallimard, 1947) p. 131.

Isou) dans *Scinteia*, il y a un abîme. Nous ne sommes pas à même de combler cette lacune et, en attendant que quelqu'un le fasse, contentons-nous des allusions à son passé roumain que Isidore Isou suggère dans son deuxième ouvrage en français, *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*. Ses jeunes années sont vite résumées : souffrances de la guerre ajoutées à celles causées par l'antisémitisme, vagues activités dans la Résistance, adhésion au Parti Communiste, lectures de Marx et Lénine, sympathies stalinienne. Ce qu'il en ressort aussi c'est sa volonté d'arriver, de réussir, de percer, de jouer un rôle. Les premières ambitions d'Isou sont littéraires. Dans ce domaine il se mesure tout naturellement à Tzara et sa visée est de l'égaliser, d'abord, et de le dépasser, ensuite. Il le découvre, en même temps que Breton, en 1940—41. Il en apprécie l'importance en se définissant «un balkanique qui rêve du succès de Tristan Tzara»⁹ tout en trouvant celui-ci trop destructeur et rêvant au contraire de jouer un rôle créateur. On a d'ailleurs reproché aux Lettristes d'être des dadaïstes attardés. Il est indéniable qu'il y a un Lettrisme «avant la lettre», si le jeu de mots est permis. Les futuristes, aussi bien que les dadaïstes et d'autres encore ont composé des poèmes qu'ils ont appelé «sonores», «phonétiques», «abstraites» ou autrement encore et que l'on pourrait assimiler au Lettrisme. Mais, ce qui a été pour ceux-là une expérience occasionnelle, a été systématisé par les Lettristes qui ont peaufiné ces trouvailles. Isou a toujours pris ses distances du dadaïsme mais n'en a pas sous-estimé les mérites historiques. En fait, dans son schéma d'évolution du matériel poétique à partir de Baudelaire, Isou place Tzara immédiatement avant lui. Au moment où il écrit, Isou se considère l'aboutissement du tortueux chemin qui a amené de la destruction de l'anecdote pour la forme du poème pratiquée par Baudelaire, à l'annihilation de celle-ci pour la forme du vers effectuée par Verlaine, puis à la destruction du vers-même atteinte par Rimbaud, qui arrive au mot, mot qui est à son tour habilement exploité et harmonieusement sert par Mallarmé, jusqu'à ce que Tzara le détruise pour ne le remplacer que par le néant. Ce serait à partir de cette table rasée husserlienne qu'il s'agirait de reconstruire. Et voilà donc Isou bâtir son édifice non sans avoir préalablement admis l'importance de Tzara aussi dans le domaine de l'évolution spirituelle de la poésie. Paradoxalement, Isou a été meilleur défenseur de Tzara et du Dadaïsme que ne l'a été Tzara lui-même, qui ne se prenait pas du tout au sérieux et se contredisait perpétuellement¹⁰. Pour sortir de l'impasse dans laquelle Tzara avait fait sombrer le mot, Isou nous propose d'en sauver les éléments-épaves et c'est à partir du chemin sans issue où s'était égaré son compatriote, qu'il bâtit un système originel qui ne doit rien ni à la «Ursonate» de Schwitters, ni à «Karawane» de Ball, ni aux autres tentatives historiquement précédentes, remontant jusqu'aux verbalisations abstraites de Marinetti, Ginna et Depero. Sur les décombres laissés par Tzara, voilà se faire jour, petit à petit, toute une théorie de l'expression qui dénonce l'usure du mot, devenu cliché, alourdi par toutes sortes de significations et qui propose à sa place le son pur, vierge, mystique, chargé d'intensité poétique. Très bizarrement, l'entreprise lettriste pourrait être envisagée comme une sorte de réaction de type classique, un retour à l'ordre. Pas étonnant. Que fait Isou, en effet, sinon collectionner patiemment toutes les trouvailles pré-existantes, en démonter le mécanisme, les étiqueter, les placer en perspective, y mettre de l'ordre, en prévoir la parabole, leur accorder un sens? La démarche postérieure d'Isou et de ses disciples ne fait que le confirmer car, après avoir transformé la poésie en musique, ils passent à «révolutionner» d'autres domaines. La peinture, par exemple, où l'abandon de la figuration avait installé un abstrait que risquait de devenir une nouvelle académie. La trouvaille lettriste fut ici de proposer la formule «lettre-signe» qui permit d'allier abstrait et figuratif. Cette «calligraphie» consentait d'obtenir des effets décoratifs aussi bien que figuratifs (surtout dans les œuvres de Maurice Lemaître) mais avait le don d'être plus riche que les arsenaux sémiotiques de peintres en marge du mouvement. Les Lettristes ont en effet adopté les lettres de tous les alphabets connus, les idéogrammes, les hiéroglyphes et une vaste gamme de signes conventionnels ou inventés. Une autre innovation Lettriste dans le domaine de l'art est celle du cadre «super-temporel», qui, comme le mot

⁹ Ibidem, p. 329.

¹⁰ Isidore Isou, Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du Surréalisme et du Lettrisme (Paris, Lettrisme, 1973) et, sous son influence, Maurice Lemaître, Le Lettrisme devant Dada et les néoréalistes de Dada (Paris, Centre de Créativité, 1967).

le laisse deviner, défie le temps, dans le sens que l'oeuvre n'est jamais terminée puisqu'elle reste *ouverte* à jamais (ou du moins jusqu'à la dissolution de la toile, du carton ou du papier qui lui servent de base). Le *Portrait ouvert* de Maurice Lemaître en est un exemple. L'auteur offre un cadre délimité entre deux rectangles bleus. Dans celui de gauche on «compose» le portrait de quelqu'un tel qu'on le voit, alors que dans celui de droite on le brosse tel que souhaiteraient le voir ceux qui y collaborent. Ceci donne lieu à une vision réaliste-concrète ou impressionniste, à gauche et à une vision beaucoup plus hypothétique, spéculative, conditionnelle et imaginaire à droite. Dans un petit carré au milieu on identifie la personne sujet-objet du portrait. Le «tableau» est librement composé par les amis (ou ennemis) du sujet et peut consister en quoi que ce soit : collages, dessins, objets, coups de pinceau, inscriptions, photographies, etc... Au cinéma les Lettristes ont également innové en intervenant directement sur la pellicule (encore qu'il faille vérifier si Len Lye ne l'a pas fait avant eux) avec *Le traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isou et *Le film est déjà commencé* (1951) de Lemaître. Outre aux dessins opérés directement sur la pellicule vierge, la colonne sonore est dissociée de l'image d'après un type de montage original qu'Isou appelle «*discrepant*». Lemaître a poussé très loin les découvertes d'Isou et a adapté le cadre supertemporel de la peinture au cinéma, créant ainsi le film «ouvert» qui change à chaque séance de projection selon les interventions du public. Désormais le film pourra même se passer de pellicule et nous aurons le film «blanc», le film «noir», le film sans écran ou le film composé de chutes d'autres films, le film projeté sur les parois latérales, le plafond, le visage des spectateurs, etc... Isou a également essayé de bouleverser le théâtre¹¹ avec l'introduction du polylogue (remplaçant le dialogue) et des implicites (remplaçant les répliques) parvenant ainsi à une autonomie totale du spectacle au cours duquel chaque élément fonctionne séparément. Dans une telle oeuvre il n'est pas rare d'assister à des représentations simultanées de danse, mimique, acrobatie, agrémentées de lectures de textes, sons divers, projection de film ou diapositives, etc... La mise en scène devient «*discrepante*» et il n'y a aucun souci d'unité ou de signification. Isou est intervenu aussi dans le domaine du roman dans lequel il a introduit l'hypergraphie¹². Son premier roman, *Les Journaux des Dieux*, est essentiellement visuel : les mots y sont remplacés par des dessins, des photos, des rébus des signes aident le lecteur à reconstituer une histoire que est somme toute banale, mais racontée d'une manière non conventionnelle. L'auteur se soucie beaucoup plus de la manière de dire les choses que de leur signification. Isou s'est ensuite consacré à réformer le ballet en renversant les termes de la technique traditionnelle, soit l'arythmie à la place du rythme, l'amorphisme à la place de la forme, le rampeement, à la place de la pirouette ou du saut. La mobilité spatiale est substituée par la mobilité corporelle, avec un changement des éléments mobiles.

Mais Isou et ses amis ne se sont pas limités à vouloir influencer le domaine artistique, ils se sont également appliqués à d'autres branches de la culture, injectant dans chacune un esprit nouveau et essayant de l'enrichir ou de la rajeunir. Ce qui frappe c'est surtout l'esprit de système d'Isou qui, comme un savant avide et curieux de la Renaissance, cherche réponse à tout. C'est sans doute à ce titre que l'Université de Paris (pourtant si traditionaliste) lui a décerné un doctorat sur oeuvres en 1976 (à l'instar de Lemaître qui l'avait reçu l'année d'avant) et lui a permis d'enseigner le Lettrisme au Centre Saint-Charles. Cet enseignement, sans doute trop orthodoxe, a suscité des polémiques qui ont progressivement éloigné les Lettristes de l'Université, les amenant à créer leurs propres structures d'enseignement, comme l'Université Leonardo da Vinci, fondée à Paris en 1980. Isou et le Lettrisme sont également entrés dans le Larousse, une confirmation de plus de leur succès. Comment mesurer celui-ci ? Comment savoir si un mouvement a réussi ? Quels paramètres adopter ? L'attitude de la critique universitaire vis-à-vis du Lettrisme a été, à quelques rares exceptions près, de l'ignorer ou de l'enterrer. Ces deux attitudes généralisantes ont sans doute quelques raisons

¹¹ Dans son : *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (Paris, Bordas, 1953). Voir aussi *Manifeste pour la définition et le bouleversement du théâtre*, in *Revue Théâtrale* n. 25, 1953, pp. 24-35 et, enfin, *Oeuvres de Spectacle* (Paris, Gallimard, 1964).

¹² Qui consiste en une fusion de la prose et de l'image.

d'exister. Le Lettrisme, en effet, tout en ayant produit beaucoup d'œuvres n'a jamais atteint le grand public. L'intelligentzia française boude les Lettristes et on ne peut pas lui donner tous les torts, car Isou et ses amis se sont fait beaucoup d'adversaires en critiquant — parfois à tort et à travers — tout le monde. Très peu d'intellectuels et d'artistes français sont restés indemnes de leurs critiques et ont par conséquent établi un cordon sanitaire autour du mouvement lettriste, le reléguant dans un ghetto, d'où il a de la peine à sortir. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que certains lettristes aient coupé le cordon ombilical qui les rattachait à Isou (une personnalité attachante mais exigeante). Plusieurs «anciens» du Lettrisme ont déserté : Wolman et Debord, pour fonder l'Internationale Lettriste, d'abord, et l'Internationale Situationniste, ensuite ; Henri Chopin, pour explorer l'Audiopoésie ; Curtay, pour développer sa musique corporelle ; Jouvett, Bidabé, Zeltzer, Spacagna, pour continuer leur œuvre indépendamment ; Dufrêne et Pomerand sont prématurément décédés ; mais le mouvement ne cesse de renouveler ses cadres, de publier, d'exposer, de filmer, dans un élan extraordinaire de vitalité. Si on parcourt l'histoire du Lettrisme depuis l'arrivée à Paris d'Isidore Isou, on s'aperçoit qu'il y a des montées aussi bien que des chutes dans sa parabole, mais il n'y a pas de doutes que, somme toute, le mouvement se porte bien et la quantité de titres à son actif est un témoin valable. Les expositions se multiplient ainsi que les rétrospectives cinématographiques. Le mouvement se maintient dans des proportions modestes, avec vingt ou trente artistes totalement engagés et un réseau marginal d'amis, sympathisants, critiques, universitaires, qui en suivent de près l'évolution et au besoin donnent un coup de mains. Tant bien que mal, Isou vit de sa plume et de son pinceau depuis bientôt quarante ans et a su créer autour de lui des structures permettant le modeste fonctionnement du mouvement. Si on compare le Lettrisme à d'autres mouvements d'avant-garde, on s'aperçoit que sa trajectoire et sa consistance sont à peu près les mêmes. Le ton provocateur de ses débuts est le même de celui des dadaïstes zurichois ou des surréalistes parisiens des années '20. Les signataires des manifestes dada-surréalistes n'ont jamais été plus nombreux que ceux des documents collectifs lettristes. La durée de vie officielle de Dada a été de sept ans, mais l'esprit dada est resté. Le surréalisme, si on le fait naître en 1924 et mourir avec Breton¹³, a vécu une quarantaine d'années, mais son esprit persiste. Le Lettrisme existe depuis 1946 (ou avant) et à cette époque-là Isou disait prudemment le considérer non pas une école poétique, mais une attitude solitaire. Il était modeste, car en fait il a reçu des adhésions immédiates et enthousiastes. Petit à petit ce jeune inconnu plein d'entrain arrivé de Roumanie a su réaliser tous ses rêves : être publié chez Gallimard, devenir aussi célèbre que son compatriote Tristan Tzara (qu'il avait généreusement appelé «prophète de la génération lettriste et mon prédécesseur»), être à la tête de l'avant-garde. Il faudra toutefois qu'Isou mette beaucoup d'eau dans son vin, les événements ont suivi d'autres cours que ceux qu'il avait souhaités. Les poésies nationales ne sont pas mortes à cause du Lettrisme et il n'y a aucun signe qu'elles tendent à périr ni que le Lettrisme puisse devenir un langage universel, un espéranto poétique ayant réponse à tout. La musique n'est pas morte non plus pour laisser place à la lettrie, encore que la voix ait réussi à ajouter beaucoup de nuances à celles des instruments musicaux, sans cependant se substituer à eux. Le Lettrisme a fait des enfants : le Situationnisme (dont on connaît le rôle qu'il a joué en mai 1968) et l'Internazionale Novatrice Infinitesimale (fondée à Rome par Bertozzi, Aga-Rossi et leurs amis en 1980). La musique corporelle n'est actuellement pratiquée que par Curtay, mais elle ne tandra pas à faire école. Isou peut être fier de son influence et sa source est loin d'être tarie. Il se peut que ses *Principes de Créatique* nous réservent encore des surprises. Le jour n'est pas loin où la Roumanie se vantera de l'avoir vu naître.

Pietro FERRUA

¹³ Selon que l'on interroge Jean-Louis Bédouin ou José Pierre, les réponses diffèrent. "Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique (Paris, Gallimard, 1947), p. 51.

Considerat încă de la apariția primelor sale scrieri românești ca unul dintre marii creatori ai veacului nostru, Jean Giono se numără printre personalitățile complexe greu de clasificat, greu de anexat unui curent literar sau altul. Criticilor care au aruncat doar o privire fugară asupra unei opere care numără mij de pagini, Giono le-a apărut ca un scriitor regional, al cărui univers se mărginește la zona Provenței. Este cert că numai celor care se mulțumesc cu lectura citorva dintre scrierile sale el le mai poate apărea astăzi ca un creator închis într-un cadru spațial cu delimitări foarte stricte.

Nu este mai puțin adevărat însă că, încă din anii copilăriei, Giono a fubit Midi-ul mai mult decât oricare altă parte a lumii, că acestei zone a Franței i-a închinat opere de o mare intensitate lirică. Ceea ce îl face pe Pierre de Boisdeffre să declare, fără șovăire, «Giono rămîne marele nostru poet în proză».

În viziunea lui Gérard Genette, în orice text romanesc există, în proporții variabile, pe de o parte, acțiuni și evenimente care constituie narațiunea propriu-zisă și, pe de altă parte, reprezentarea unor obiecte sau personaje, care alcătuiesc ceea ce se numește descriere (*Figures*, II, Seuil, 1966, p. 56—59).

Cele două funcții se regăsesc într-un raport de strînsă dependență în romanele gionesti, unde chiar textele ce dau senzația a fi doar descriptive, urmărind să reprezinte obiecte în afara oricărei dimensiuni temporale, sau a oricărui eveniment, nu sînt lipsite de un element narativ. În fapt, nu vom găsi niciodată o descriere «pură», total ruptă de narațiune, după cum nu vom afla nici narațiuni «pure», în care să nu existe nici cea mai mică notație cu caracter descriptiv. Totul, este evident, va fi o chestiune de proporție.

În paginile lui Giono, descrierea pare să marcheze o limită în cadrul discursului narativ, dar, de fiecare dată, avem de-a face cu o limită interioară destul de imprecisă: descrierea îi apare cititorului ca unul din aspectele respectivului discurs și, poate, în repetate rînduri, unul dintre cele mai captivante, mai atrăgătoare.

¹ Jean Giono, *Regain*, în *Oeuvres romanesques complètes*, t. I, Gallimard, Paris, 1971, p. 535. (Toate traduceri fragmentelor citate în studiul de față sînt realizate de Sorina Bercescu).

La Giono, funcțiile diegetice ale descrierii sînt arareori pur decorative. Ele nu au doar un rol de «ornament» al discursului narativ. În marea majoritate a cazurilor, aceste funcții sînt *explicative* și chiar *simbolice*: portretele, descrierile de peisaje, mobilier, îmbrăcăminte tind, și la Giono, ca și la aproape toți marii romancieri contemporani, să pună în lumină, să justifice psihologia personajelor.

Mai puțin autonomă decât în scrierile romanticilor, descrierea gionescă dobîndește o importanță dramatică, devenind un element major în desfășurarea evenimentelor.

Astfel în *Regain*, tocilarul Gédémus și femeia care îl însoțește, Arsule, sosesc la marginea platoului, marea întindere pustie pe care trebuie să o străbată, nu fără o stringere de inimă, pentru a ajunge dincolo, printre oamenii care ar putea avea nevoie de munca tocilarului. La capătul unui urcuș anevoios, iată cum le apare ținutul acesta, situat, parcă, în afara timpului nostru omenesc. «Neted ca o arie de tréierat, el este pașiștea norilor. Poteca nu mai este decît un prîiaș secăt pînă la piatră. La înălțimea ochilor se arată ca o mare întinsă, foarte întunecată, cu talazuri de ienuperi. Ienuperi și numai ienuperi. Corbi mari țînesc tăcuți din iarbă și vîntul îi duce departe. Gédémus și Arsule merg singuri. Vîntul suflă printre suporturile de lemn ale tocilei ca printre catargele unei bărci cu pinze. [...] Și, dintr-odată, ies din această mare de ienuperi. De la marginea pădurii începe uriașa singurătate a ierbii. Un nor s-a așezat pe iarbă acolo, în fund. Urcă. Începe să se vadă o mică margine de cer între el și iarbă. Și, așa jos cum se află, înzintează. Trece la zece metri deasupra lor, nepăsător și puternic. Umbra lui umblă pe pămînt ca un animal; iarba se îndoaie, carierele de nisip fumează. Umbra merge pe picioarele ei suple ca o fiară. O simt rece și grea pe umeri. Nici un zgomot. [Și vede de drum. Trece. Gata. A trecut]»¹.

Interesul descrierii citate rezidă, încontestabil, în modul în care tabloul pe care ne așteptăm să-l vedem într-o rigidă fixitate, se însuflețește, prezentînd un univers cu totul deosebit de cel al

peisajelor noastre obișnuite, un univers în mișcare. Descrierea alătură o suită de scene în care se petrec diferite evenimente.

Platoul, ce «pare sub cer un alt cer răsturnat», își mișcă talazurile de ienuperi. Corbii fișnesc din iarbă și vîntul îi duce departe. Norul se așează pe iarbă, Urcă, înaintează. Trece peste cei doi oameni. Umbra lui umblă pe pămînt, ca un animal, merge pe picioarele ei suple ca o fiară.

Într-un univers fără frontiere, fără o localizare spațio-temporală precisă, platoul², într-o înălțuire de metafore extraordinare de poetice, devine «arie de treierat» — loc familiar omului de la țară — devine «pajiștea norilor», — atît de mică e distanța dintre cer și pămînt, — devine, în sfîrșit, printr-un raport analogic, «o mare foarte întinsă, foarte întunecată, cu talazuri de ienuperi»³, sugerînd vîlurirea neîncetată a ierburilor, simbolizînd necuprinsul mărilor, nesiguranța celor ce plutesc pe ape, înșăși ideea de călătorie spre necunoscut. Iar vîntul suflă printre suporturile tocilei ca printre «catargele unei bărci cu pinze». Pustietatea platoului este aparentă. Totul în jurul celor doi călători e viață, metamorfoză. Nu întimplător, deci, verbele folosite în descriere sînt verbe de mișcare, de transformare.

În toate operele lui Giono natura este omniprezentă, dar, în evoluția scriiturii gionesti unghiul optic se schimbă. Natura, «personaj» principal în romane, dobîndește statut de «personaj» secundar în cronică, după propriile mărturisiri ale autorului lor⁴.

O rapidă incursiune în biografia acestuia pune în lumină formația sa intelectuală, cea care avea să marcheze concepția sa despre lume și despre artă.

Îndrăgostit de antici, mediteraneanul Giono a cuprins lumea într-o viziune panteistă. Atitudinea adoptată față de natură în *Trilogia lui Pan* (*Colline, Un de Baumguenes, Regain*), trilogie plasată în epoca debuturilor sale literare, este caracteristică întregii sale opere. În

Solitude de la pitié (1932), romancierul afirma foarte clar: «Știu foarte bine că nu se poate concepe un roman al cărui personaj principal să nu fie un om, dat fiind că există și el în univers. Ce trebuie făcut însă este să-l punem la locul lui, să nu facem din el centrul a tot ceea ce există. [...] Un fluviu este un personaj, cu furiile și iubirile sale, cu forța și bolile lui. [...] Riurile, izvoarele sînt niște personaje: iubesc, înșală, mint, trădează, sînt frumoase. [...] Pădurile respiră. Cîmpurile, landele, colinele, plajele, oceanele, văile dintre munți, culmile înspăimîntate cînd sînt lovite de fulgere și zidurile înalte de stîncă de care se sfîșie vîntul, de la începutul veacurilor: toate acestea nu reprezintă numai un tablou destinat privirilor noastre. Este o lume a unor ființe vii»⁵.

Afirmația, adevărată profesiune de credință, poate constitui motto-ul romanelor lui Giono. Și chiar și al unora dintre cronicile sale.

Iubind natura și înțelegînd-o așa cum o înțelegea și Lucrețiu, scriitorul îi va acorda un spațiu amplu în cuprinsul tuturor operelor sale, iar descrierile de natură vor exprima nu numai ceea ce Flaubert numește «*l'amour de la contemplation*», ci, mai pregnant, necesitățile de ordin dramatic ale discursului romanesc. Tablourile descriptive, cum ar fi cea al sătucului Aubignane, din volumul *Regain*, constituie elemente ale diegezei, justificîndu-și prezența prin necesitatea de a da acțiunii și, în egală măsură, sentimentelor personajelor, un cadru explicativ. Numai oprindu-ți privirea asupra satului părăsit de locuitorii săi poți pricepe pustietatea din inima lui Panturle și tot firul acțiunilor sale. Tot astfel e de ajuns să vezi ferma Douloire pentru a înțelege drama care se ascunde în spatele zidurilor ei. Fierăria prăfuită justifică exilarea nedorită a fierarului Gaubert. Pentru că niciodată decorul nu va constitui la Giono o prezență gratuită.

² «Acum sînt în largul platoului, în largul îndepărtat; în jur, nu mai e nimic. Mărginile străvezii ale cerului se sprijină în toate părțile numai pe iarbă», Jean Giono, op. cit., p. 353.

³ Într-o imagine răsturnată, pentru a descrie cerul (sau podișul), Giono se folosește adeseori de termeni acvatici, marini.

⁴ Majoritatea criticilor care s-au oprit asupra operei sale, ce numără zeci de titluri și se întinde pe o perioadă de peste 40 de ani, disting două etape în creația gionescă, alții, trei etape (Pierre Brodin), sau chiar patru (André Rousseaux). Romancierul precizează într-un interviu acordat lui Robert Ricatte, în 1966, că și-a grupat operele în două cicluri: romane și cronică; romanele ar cuprinde scrierile dintre *Colline* (1928) și *Batailles dans la montagne* (1937), iar cronicile ciclul lui Angelo (ciclul «husarului») și Noé sau les Ames fortes (1950). V. în acest sens și Jean Giono, *Otavă*, cîvint înainte și tabel cronologic (p. 5–26) de Sorina Berescu, București, Editura Univers, 1981.

⁵ Jean Giono, *Solitude de la pitié* — *Le Chant du monde* în *Oeuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1971, p. 536.

De notat, de asemenea, că înfățișarea decorului natural nu creează pauze ce ar putea duce la o discontinuitate a cursului narativ, și doar arareori încetinesc ritmul narațiunii. În măsura în care un *andante* încetinește ritmul unei simfonii în comparație cu un *allegro*.

Descrierea gionescă ne apare ca o narațiune prin ea însăși, confundându-se adeseori cu textul narativ. Pentru simplul motiv că ea constituie o ilustrare a unei anumite concepții estetice, o estetică a mișcării, dar, totodată, și a unei viziuni filozofice care îl duce pe prozator la definirea *realismului magic* asupra căruia stăruie în *Noé*, într-o adevărată declarație programatică. «*Imi iubesc meseria. Ea permite o anumită activitate cerebrală și un contact interesant cu natura umană. Am o viziune proprie asupra lumii; sînt primul (funerul singurul) care mă servește de ea, în loc de a mă sluji de o viziune comună. Sensibilitatea mea înlătură toate măștile [de pe chipul] realității cotidiane; și iată-o așa cum este: magică*»⁶.

Reluînd cuvintele lui Giono, Claude Pichois⁷ consideră că formula *realism magic* este cea mai potrivită definiție ce se poate da *esteticii vitezei*.

Pentru Giono, lumea în mijlocul căreia trăiește este în continuă mișcare; ierburile respiră, piriul *aleargă* și *sare* și *frecîndu-se* de drum *șuieră* ca o viperă, norii *pășesc* peste ienuperi, soarele tinăr *urcă*, *înfundîndu-se* în iarbă pînă la genunchi, vîntul *se tăvălește* pe jos ca un mînz, apoi *adoarme* cu respirația liniștită a unui muncitor care se odihnește surzînd, stolurile de vrăbii *înogă* printre talazurile cerului, ametește, zăpăcite de țipete și *cad*, apoi, ca un pumn de pietre. (*Regain*).

Metaforele și comparațiile gionesti ne amintesc cuvintele pe care Flaubert i le scria lui Louise Colet, vorbindu-i despre acea «privire în profunzime», care ne permite să întrevădem miezul lucrurilor, astfel încît ajungem să avem senzația că «realitatea exterioară pătrunde în ființa noastră»⁸. Este exact senzația pe care ți-o lasă lectura pasajului din *Regain* în noaptea în care se petrece «marele dezgheț al cerului». Tratat în focalizare externă, pasajul, din care cităm un fragment, stîrnește interesul

cititorului nu numai prin calitățile estetice ale descrierii, ci și prin misterul ce învalua evenimentul pe care îl așteaptă întregul univers: «*S-a schimbat ceva după căderea nopții; o forță mîlădie și înmiresmată aleargă prin noapte. Al zice un animal tinăr odihnit. E călduț cum e viața sub blana animalelor, are un miros amărui [...] cam ca mirosul măceșului. Vine dinspre miazăzi în salturi și auzi tot pămîntul vorbind despre el.*

E vîntul de primăvară!»⁹.

Într-o viziune antropomorfă, vîntul de primăvară dobîndește un statut tot atît de bine definit ca și oamenii din romanele lui Giono.

Ritmul descrierilor prioritar dinamice ale lui Giono evoluează în măsura în care evoluează și universul său. «Rigoarea și bogăția» pe care le descoperă în opera *stendhaliană* își vor pune amprenta pe cronicile sale. Dar între romane și cronici un text mai aparte — povestirea unei călătorii făcute de autor de la Manosque la Marsilia — înglobează descrieri deosebite de cele amintite mai înainte. De data aceasta, călătorul Giono se află într-un automotor, iar, deși lumea exterioară rămîne aceeași, viziunea scriitorului asupra lumii se schimbă, cadrulul, punctul său de vedere nu mai este același¹⁰.

Imaginilor poetice, bucolice, mereu aceleași în nesfîrșita lor schimbare, le ia locul «spectacolul unei lumi metamorfozate de viteză». Observatorul se crede nemîșcat și atribuie lumii exterioare viteza în care, de fapt, este implicat, după cum remarcă, subtil, Claude Pichois.

O febră a vitezei, o dezorientare, o impresie de straniu provocată de rapiditatea metamorfozelor unui cadru familiar îl situează pe Giono într-un univers baroc. Artă descrierii devine, efectiv, o artă *cinetică*¹¹. Pentru autorul *Trilogiei lui Pan*, viața însemna mișcare perpetuă, pentru creatorul lui *Noé* viața însemna și viteză, viteza unei lumi care i se dezvăluie mult mai bogată chiar decît și-o închipuise, o viață cu «o mie de dimensiuni».

Sorina BERCESCU

⁶ Jean Giono, *Noé*, în *Oeuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 705.

⁷ Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde*, Les Éditions de la Baconnière, Neuchâtel — Suisse, 1973.

⁸ V. *Extraits de la Correspondance* par Geneviève Bollème, Paris Les Éditions de la 1963, p. 134, citat de G. Genette, *Figures*, I, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 231.

⁹ Jean Giono, *Regain*, ed. cit., p. 346.

¹⁰ Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1962, p. 162 și urm.

SAU DESPRE STRĂLUCIRE ȘI DECADENȚĂ

Înțelegem în mod curent prin vocabula strălucitor: «lucitor, care strălucește, expresiv, luminos». În același sens, citim în Corpus Hermeticus: «el (cel ce strălucește, n.n.) a primit sarcina să modeleze totul în lume, domnind asupra tuturor lucrurilor și producându-le pe toate; pe el îl visez și adevărul ființei sale îl ador». În acest chip, strălucitorul, cel ce strălucește, apare drept principiul suprem, cel ce domină lucrurile producându-le. Dar, cine este, totuși, acest făurar ce se ascunde sub denumirea de strălucitor? Platon încearcă să ne explice, reușind însă prea puțin: «Acest meșteșugar de care vorbesc eu nu este numai capabil să facă tot felul de mobile, ci el produce încă tot ceea ce iese din pământ, el modelează toate ființele, și pe sine însuși, și-n afară de asta pământul, cerul, zeii și tot ceea ce există în cer, și tot ceea ce există sub pământ, în Hades». Atît Hermes cit și Platon se referă aici la lumină, înțelegînd prin strălucitor — cel ce are capacitatea de a lumina, de a produce lumina — soarele. De aici, pînă la principiul suprem al creștinismului — înțelepciunea — este mai puțin decît un pas.

Și dacă la vechii greci lumină se spunea phos, iar înțelept sophos, de unde «cel ce strălucește împrăștiind înțelepciunea», la Rilke acest concept al strălucitorului — unul dintre cele mai importante în întreaga sa lirică — capătă o altă dimensiune și semnificație. Timpul lumii nu mai este «domnia unui joc de copil care se joacă cu pietrele de joc», iar zeii nu mai strălăuiesc demult în proximitatea muritorilor. Cuvintele lui Heraclit «și aicea sînt zeii» și-au pierdut semnificația, Lumea a intrat în timpul nopții ce este generat de fuga zeului și retragerea lui în adîncimile (și nu în înălțimile) celeste. Lumea a părăsit Unul în folosul Acelora și atunci Acela intră în conflict cu Ceilalți, atunci nu mai există o idee călăuzitoare, ci idei călăuzitoare, atunci ordinea face loc haosului. De o parte, deci, gîndirea ce se gîndește pe sine, de alta, ceea ce cu atîta pretențiozitate numim metafizică. Pe scurt: noein și dianoia. Nietzsche intuia perfect acest lucru cînd se întreba: Warum? Warum? Atunci, poetul, singurul capabil să sondeze abisul cerului, este singur în măsură să ne aducă, prin cuvînt, în acea mult visată proximitate a spiritului (care aici se confundă cu zeul) într-o vreme în care: «...unul dintre cei mai strălucitori se oprea dinaintea umilului prag / Puțin travestit pentru călătorie...». Este tocmai vremea acelor «întîlniri admirabile» cînd zeul «puțin travestit pentru călătorie» adăsta uimit în fața «construcției» muritorilor. Termenul de construcție nu trebuie înțeles aici în sensul obișnuit de a construi (o casă etc.). Aici «pragul», ce realmente ne duce cu gîndul la o construcție de genul unei case, trebuie înțeles doar ca un element (primul) ce permite deschiderea spre interior. Din pragul casei poți contempla casa în întregime. Din pragul spiritului poți admira armonia în nuditatea ei. Dar, «Voi cine sînteți?». Cine alții decît aceia ce nu-și pot construi singuri un cer al lor, aceia ce nu pot să sondeze în abisul ființei lor pentru că de la bun început nu-l găseau, sau nu au luciditatea existenței lui.

Rilke conștientizează această lipsă a măsurii, a modelului, a zeului, și nu se oprește — cum face Hölderlin — la a arăta o stare de fapt. Nu. Zeul nu a fugit, nu s-a ascuns într-un cer mai întunecat. Stelele strălucesc aceleași. Numai muritorul și-a pierdut condiția sa de muritor și abia pușini sînt în stare să o trăiască. «Nu mai departe decît pentru bunicii noștri o „casă“, o „întîină“, turla bineștiută a bisericii... însemna infinit mai mult, era infinit mai familiar, aproape fiecare lucru era un vas în care găseau omeneșcul și în care agonisau omeneșcul. Acum se îngheșuie (...) lucruri vide, nepăsătoare, părelnice imitații de viață...» spune Rilke într-o scrisoare datată 13 noiembrie 1925. Așadar, pînă și lucrurile — în care și prin care omul își păstrează vie ființa în lume — s-au secăt de tradiția cea atotpăstrătoare. Omul trăiește drama dezrădăcinării și pierderii sensului de omeneșc, a destrămării lente: «Aroma universului în care ne destrămăm e a noastră oare?» se întreabă poetul în ultimul vers al strofei a treia din cea de a doua elegie. De aceea omul a uitat moartea: «Muritorii sînt muritori pentru că au puțină de a muri. Animalele nu mor — sfîrșesc.» medita Rilke, dorind să accentueze faptul că numai omul, singurul animal înzestrat cu conștiință, poate și trebuie să fie conștient de faptul că moare. Insuși acest fapt îi dă puterea să iasă în deschidere, în starea de ne-uitare (stare de ne-ocrotire) și să fie aidoma

zeilor, să aibă darul determinăției, posibilitatea opțiunii, libertatea de a acționa și gândi. Pentru că numai determinând, alegând, acționând și gândind omul poate da ființă și sens lucrurilor: «Privește, arborii sunt. Casele ne oferă sălaș / dăinuie încă. Noi, doar trecem pe lângă toate / ca o pală de vânt. Și toate se unesc să ne-ascundă-n tăcere, în parte / poate, unde le simțem ocară, în parte, să le rămănem de negrăită nădejde». Animalul, în schimb sfirșește. El se află într-o permanentă stare de ocrotire, supus cu sublimă în-conștiință nesfârșitului ciclu viață-moarte. Lui îi lipsește perspectiva istoricității, înțelegea aici ca o continuitate de tradiție spirituală. De aceea animalul nu poate să devină aspirind spre condiția deschisului. Scăparea conștiinței nu luminează această existență oarbă. De aceea, acest dar zeii l-au făcut oamenilor, pentru a ajunge asemenea lor. Astfel, creația este depășită, omul subsumează zeul (este aidoma lui) și aruncă lumină în haosul întunecat al lucrurilor. Este însăși condiția devenirii lui, numai că aceasta, paradoxal, se poate realiza doar în timpuriu, într-o mai îndepărtată vechime. Atunci, această devenire trebuie înțeleasă doar ca re-venire, reîntoarcere spre mai timpuriu. Astfel, strălucirea, (strălucitorul), este tocmai rezultanta ciudatei relații devenire-decădență, înțelegea aici (decădență) ca modalitate singulară a devenirii.

Înțelegem prin cuvîntul decadență: «declin, regres, decădere morală». Iar dacă am afirma că Trakl este un poet decadenț în sensul afirmat mai sus, atunci cu siguranță ne-am afla noi înșine în declin, regres, decădere morală. Spuneam: la Rilke devenirea înseamnă decadență, iar la Trakl decadența înseamnă devenire, lucru la nivelul aparent identic. Ne vom dumiri însă, cum la cel mai simplu raționament această identitate se va pierde. Rilke, așa cum ne-am străduit să arătăm, pornește de la constatare, de la lucrul în fapt, și ajunge în mai originar. Sistemul lui poetic este unul care coboară strălucind. La Trakl însă, poemul (Gedicht) se construiește urcînd. El pornește de la acel mai originar, ajungînd în cele din urmă la închiderea în simbol. Observăm astfel că identitatea relației sus-amintite se clatină serios, dacă nu este pur și simplu desființată.

Ni s-ar putea reproșa foarte ușor că întrebunțăm termeni de-a dreptul esoterici, că Trakl nici măcar nu ar fi avut habar de «mai originar» sau de decadență pe care i-o atribuim. Însă gîndirea poetică autentică — ce nu este filosofie — nu este și nici nu poate fi gîndită altcumva decît din interiorul ei. Nu poți gîndi o gîndire. Gîndirea autentică este gîndirea ce se gîndește pe sine. Ea apare numai acolo unde «este lăsată să apară». Ea se construiește pe sine în interiorul aducerii amînte (Andenken). Poetul își aduce amînte de mai timpuriu închis în lucruri și trece — așa cum am încercat să sugerăm — la o re-construcție a lor, la o re-alititate în sensul mai originarului. Atunci, timpul, care este și el un lucru în sine (așa cum la Kant este un lucru în sine), dispăre, se metamorfozează, ajungînd în cele din urmă la formula anamnesisului. Din momentul în care poetul se situează în prezența acestei «uitări fără uitare», abia atunci se poate integra mai originarului, abia atunci poate apare, strălucind, o lume. Or, această lume este poemul (Gedicht) lui Trakl. Strălucirea lui este dată de decăderea în originar. Devenirea lui este una adamică, noțiune pe care în virtutea de la sine înțelegerii o asociem cu decăderea, cu visul paradisului pierdut. Am dobîndit noțiunea timpului odată cu decăderea. Am cîștigat în schimb — datorită aceluiași fapt — devenirea. Dar, paradoxal, această devenire în timp nu este o devenire în perspectiva ființei. Ființa își recapătă dimensiunea proprie ei numai în perspectiva copilăriei omenescului. De aceea poetul caută să se situeze în acel timp al uitării fără de uitare: «Acela coborî treptele de piatră ale Mönchsbergului / Pe chip îi strălucea un albastru suris și straniu învăluit. / În propria-i copilărie, în mai sporita liniște muri». Acela, care la Trakl dobîndește valoarea de concept, muri într-o mai sporită liniște. Liniștea este dată de împăcarea ființei cu sine, de finitudinea devenirii. Însă, asistăm la un nou paradox — muri. Pentru Trakl moartea nu este sinonimă cu finitudinea biologicului, ci este înțelegea mai degrabă ca o abstragere totală, ca o trăire plenară la nivelul spiritului. Acela a murit sustrăgîndu-se timpului. Spiritul este o noțiune ce face abstracție de timp, ca și ființa. Această practică o întîlnim la adepții micilor și marilor mistere eleusine. O regăsim și într-una din scrierile lui David Armeanul: «Filosofia este pregătirea pentru moarte». În greaca prehomerică, melete, care în sens curent are înțelesul de pregătire, înseamnă și practicare. Așadar, putem răstălmăci aserțiunea lui David Armeanul și că «practicare a morții». Platon înțelege prin această moarte abstragerea din sensibil. Acela muri, însă numai pentru lumesc, pentru sensibil, cu preponderență supus timpului. Surisul albastru ce-i strălucea pe chip este surisul cerului în care zeul și

sacru — înțelegând prin acestea spiritul — se ascund. Astfel, decăderea dintr-o devenire în timp este condiția de apărind al strălucitorului. Apariția la nivelul aparentului a elementului decădere este doar premisa apărindului strălucire. Din această decadență apare strălucind o lume. Folosirea conceptelor heideggeriene de iparență, apariție, apărind, nu este în cazul de față întâmplătoare. Datorită lor am încercat să arătăm mai clar sensul conceptului de decadență la Trakl. Poezia Primăvara sufletului vine parcă să confirme cele susținute mai sus: «Încet cîntă soarele în trandafirii norilor de pe colină / Mare e liniștea pădurii de brazi, umbrele grave la riu». Liniștea e mare în întunecimea pădurii, soarele abia scîlpește roșietic deasupra colinei. O atmosferă aproape paradisiacă se desprinde din aceste versuri, atmosferă ce nu poate anticipa izbucnirea din următoarea strofă: «Soră întîlnindu-te în luminișul înguratec al pădurii / Era amiază și era mare tăcerea animalului / Albi sub stejar sălbatec și spinul înfloarea argintiu / Moartea năpraznică și flacără cîntătoare în inimă». Așadar, în întunecimea și liniștea pădurii se deschide luminișul (Lichtung). Acest luminiș trebuie înțeles ca loc al luminării. Sora este imaginea materializată a spiritului — ființă intimă a poetului —, este elementul cu care se întîlnește la ceasul în care soarele se află în virful sulitel, ceas la care spinul înfloarește argintiu. Soarele este elementul ce produce împărștîind înțelepciune. Însă, «spinul înfloarea argintiu». Argintiu ne duce cu gîndul la ceva ce strălucește din vechime. Argintiu este însăși culoarea vechimii. Soarele strălucește-n argintiu redescoperind «moartea năpraznică» ce în același timp aduce o «flacără cîntătoare în inimă». Flacără cîntătoare este însuși cîntecul ființei, cuvîntul cu care mortul, cel ce și-a atins esența, împărtășește strălucind construirea unei lumi, lume ce este însuși poemul (Gedicht) lui Trakl.

Mircea ARMAN

SLAVICI ȘI REBREANU — STRUCTURI EPICE ȘI SOCIALE

Exegeza s'istemului estetic, a metodei de creație, a evoluției gîndirii artistice la Slavici și Rebreanu, precum și a specificului genului literar preferat de ei ne pare extrem de importantă pentru înțelegerea căilor de dezvoltare a realismului în literatura română din secolul XX și a formelor de asimilare a unor structuri epice de largă respirație.

Încercăm în aceste rânduri să evidențiem cîteva puncte de contact între operele celor doi scriitori, străluciți reprezentanți ai pleiadei de prozatori transilvăneni ce au lăsat o urmă atît de adîncă în scriul românesc.

Este bine cunoscut faptul că opera lui I. Slavici încununează firesc experiența artistică acumulată de literatura română în secolul al XIX-lea și în special tradițiile literaturii transilvane, cu o atît de puternică «vină» critico-realistă. O literatură marcată de adîncă pătrundere în contradicțiile realității, în cele mai acute probleme ale existenței diferitelor straturi sociale, mai ales în cea a țărănimii.

Activitatea literară a lui Slavici, desfășurată într-o epocă de complicate in-

tersecții între multe curente și tendințe literare (căutări realiste, reminiscențe romantice, etnicism sau încercări moderniste) deschidea căi noi în literatură, introducea o tonalitate gravă, lipsită de înfloritură, o privire «trează» asupra realității socio-istorice și psihologice. Introducînd în centrul operei omul din popor, Slavici devine promotorul unui «realism popular», se adîncește în psihologia țăranului, îi descoperă complexitatea, înalta ținută morală.

La început își arată predilecția pentru genul scurt. Dar deja în nuvele se presimte vocația autorului de largă respirație. Nuvelele acestea trebuie considerate nu ca opere izolate una de alta, ci ca niște trepte care-l vor purta pe prozator spre vasta operă care este romanul *Mara*, sinteză a operei lui Slavici — nuvelistul. În roman, găsim dezvoltate, — după cum a arătat o întreagă exegeză critică — multe teme și probleme ale nuvelor. Structura romanescă devine acum un mijloc eficace de a demonstra amplele posibilități ale scrisului realist, ale unității organice dintre metodă și gen literar. Această unitate va

căpăta o strălucită confirmare în opera prozatorilor din perioada interbelică.

Etapa cea mai fructuoasă în dezvoltarea romanului românesc este legată, desigur, în primul rând de numele lui Liviu Rebreanu¹. Exegeza acestor opere de prim rang ne permite descoperirea unor importante conexiuni cu opera lui Slavici. Înrușiți sint cei doi scriitori în primul rând prin poziția lor estetică inițială. Ca și Slavici, Rebreanu nu admite hiperbolizarea, socotind-o încălcarea veridicității, a obiectivității.

Pe Slavici și Rebreanu îi înrudește, apoi, înțelegerea literaturii ca factor de desăvârșire morală a omului. «Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi avînd și trebuie să aibă asemănări cu mîi de oameni, cum au și în viață toți oamenii, dar trăiește numai prin ceea ce are unte și deosebit de toți oamenii din toate vremurile»², afirma el în alt loc (idem, p. 235). Nu putem să nu ne gândim la afinitățile acestei poziții cu afirmațiile lui Slavici că arta izvorăște «din aceleași simțămînte omenestii pentru care inimile tuturor oamenilor sint deschise»³.

Investigarea obiectivă a sentimentelor umane în momente de maximă tensiune — iată unul din principalele elemente ale contribuției lui Rebreanu la dezvoltarea realismului psihologic, mergînd pe urmele lui Slavici. Dar, continuînd tradiția realistă a înaintașului său, Rebreanu concepe mai adînc sensul vieții omenestii și al lumii care-l înconjoară. Opera lui reflectă un mănunchi complex de probleme puse societății românești în primele decenii ale secolului XX.

În căutările și realizările artistice ale prozatorului se poate depista o dialectică complexă a corelației social-național. Aceste aspecte ale dezvoltării poporului român capătă o reflectare specifică în opera lui Rebreanu. Ca bun cetățean scriitorul simțea permanent atracția suvoilului evenimentelor vieții, ca artist — dorința de a crea o literatură plină de «pulsajia vieții». De la primele volume de nuvele simți la el o neîncetată acumulare, ce reflectă o cu-

noaștere adîncă a realităților societății contemporane, a condițiilor de existență umană și a dimensiunilor acelei drame a poporului pe care o va reflecta cu atîta măiestrie în marile lui romane. Dimensiunea nuvelistică a operei lui Rebreanu e cu mult mai mică decît la Slavici. Dar geneza marilor lui opere o descoperi ușor în aceste exerciții literare care au fost multe din nuvelele începuturilor. Convinși fiind că «creația literară nu poate fi decît sinteză», prozatorul caută forma, care-i va permite să se concentreze asupra vieții interioare a eroului și în același timp — prin dezvăluirea destinului lui — să pătrundă legitățile dezvoltării societății. Genul care i-a înlesnit această generalizare artistică a fost romanul. Era genul care corespundea în totul structurii gândirii artistice a scriitorului. Deja în *Ion* drama eroului e înfățișată într-un larg context social, ceea ce îi dă dimensiuni deosebit de adînci și grăitoare.

Zugrăvind și eroul-tăran în toată complexitatea lui psihologică, Rebreanu continuă într-un fel tradiția lui Slavici, creator de personaje «cu caracter de problemă». Se știe că autorul *Marei* era deosebit de preocupat de modalitățile existenței eroului — în acest «cum există» consta pentru el enigma. Personajul epic la Slavici nu e pur și simplu o ființă supusă factorilor elementari, biologici, ci — om îndrumat de o aprigă dorință de a se opune soartei, individualitate dotată cu o energie potențială care-l mină spre un final dramatic sau fericit. Eroii lui Slavici au de rezolvat totdeauna o problemă vitală care le modelează lupta sufletească și faptele. Așa, de exemplu, lanțul de întrebări pe care Persida și le pune sieși, autoflagelarea ei verbală ar putea părea urmarea unei refulări nefirești, a unei complicări voite de scriitor. În realitate, e o modalitate de investigație mai adîncă a conștiinței eroinei chinuite de porniri contradictorii.

Și în fața lui Ion, stă problema alegerii — între setea de îmbogățire și dragostea femeii dorite. De aici și structura romanului — acea «despicare» a desfășurării acțiunii, prima parte închinată

¹ Interesul pentru opera lui Liviu Rebreanu a fost totdeauna viu. Dispunem acum de repetate traduceri în limba rusă ale unui sîc important de povestiri rebreniene, ca și ale romanelor *Ion*, *Pădurea spinușoară*, *Răscoală*, iar dintre lucrările creatorilor români dedicate creației marelui prozator au apărut diferite culegeri sau traduceri integrale de monografii. Cercetătorii sovietici (I. A. Kojevnikov, M. V. Fridman, V. Rozentveig, I. P. Zalotnikovski, T. Nosenko ș.a.) au publicat articole și studii despre opera lui Rebreanu, iar în 1985, anul centenarului, s-au desfurat numeroase manifestări cu conținut omagial, precum și sesiuni științifice închinată scriitorului român.

² Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. 5, EPL, București, 1961, p. 236, ediție de care ne vom folosi în cele ce urmează.

³ Ioan Slavici, *Romanele vieții*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 225.

«glasului pământului», iar a doua — «glasului iubirii». Supunându-și eroul în cele din urmă «glasului iubirii», autorul îl sortește unui final tragic, predestinat în ambianța socială în care năzuințele omului sînt irealizabile.

Nu putem în această legătură să nu ne amintim de eroii lui Slavici — Ghiță și Lică Sămădău din *Moara cu noroc*. Voind să înfrunghieze binele și răul în formele lor inițiale, autorul concepe două personaje. E o reflectare a concepției lui rațional-moralizatoare, o tendință de a împărți căile vieții în «cinstite» și «necinstite». Pe cînd în *Ion*, Rebreanu, întrunește ambele aspecte. Unitatea dialectică a caracterului lui, forța lui vitală, ambianța realistă ni se dezvăluie prin această complexitate-contradicție interioară, tumult al pasiunilor. Și cu toate că putem descoperi la eroii ambilor scriitori multe afinități — caracteristice în general pentru proza transilvană, cu interesul ei acut pentru viața cea de toate zilele, aspectele ei practice, — comparația ne permite să înțelegem că paleta lui Rebreanu e cu mult mai bogată, desigur și pentru că în ea e sintetizată experiența predecesorului lui.

După apariția romanului *Ion*, cum se știe, mult timp a dominat convingerea că Rebreanu e un scriitor cu un stil esteticeste sărac. Critica deceniilor doi și trei a dat o mare atenție acestei «sărăcii stilistice», vorbind de «stilul aspru și sărac, fără nici o vrajă a muzicii sau a imaginii căutate», despre «sărăcia lexicală», «puținătatea și monotonia elementelor», «lipsa de vervă» a lui Rebreanu. Să ne amintim că așa scriau criticii și despre stilul lui Slavici.

Explicația e simplă: preocupați de maxima veridicitate a textului, ambii scriitori întrebuntau cuvîntul în funcția lui strict informativă, comunicativă. Slavici a afirmat nu o dată că în literatură cuvîntul are misiunea de a exprima prima veridic adevărul vieții, o realitate nedegradată. Rebreanu, la rîndul lui, constata că «e mult mai ușor a scrie frumos, decît a exprima exact...». Așadar, vorbind despre unele caracteristici ale scrisului celor doi prozatori, precum «severitatea», «alura greoaie» a limbii, «lipsa dimensiunii poetice a frazei», de prozaismul acesteia și altele, trebuie să subliniem în ele nu aspecte negative ale stilului ci calitățile ale unui stil stabil.

Credincios acestor tradiții, Rebreanu își culege materialul de viață bazîndu-se nu atît pe valoarea estetică, cît pe sensul real, pe valoarea instructivă a faptelor realității. E sensul realismului «patriotic» al lui Rebreanu, așa cum l-a denumit G. Călinescu. În operele scriitorului, omul simplu apărea nu în ipostaza lui mitică sau eroică, ci în toată subrezența situației în care-l puneau realitatea istorică a României la începutul secolului al XX-lea.

Același lucru se poate spune și despre romanul *Pădurea spinzuraților*. Ca și în *Ion*, autorul urmărește cîteva etape ale dramei eroului, schimbări în conștiința lui. Aceste «trepte» care-i permit scriitorului să dezvăluie «metodic» dinamica luptei interioare a eroului, s-o motiveze descriindu-i cauzele, sînt condiționate de caracterul gândirii epice a scriitorului. Nu întîmplător L. Raicu scria despre «răbdarea epică»⁴ a prozatorului, iar Al. Săndulescu — despre «treptele epice»⁵ la Rebreanu. Nu e oare cazul să ne amintim că raționalismul epic al lui Slavici a condiționat în mare măsură una din principalele caracteristici ale procesului de modelare a personajului — fina lor dialectică sufletească?

Drama pămîntului din *Ion* e înlocuită în *Pădurea spinzuraților* de drama datoriei, drama conștiinței naționale, cauzată de conștientizarea tot mai adîncă a unor factori abstracti, dar foarte importanți. Bologa se simte tot mai mult român, o pîrtică a unei colectivități, unită prin legături extrem de trainice. Sentimentul datoriei față de această colectivitate naște — natural — și sentimentul dragostei față de ea. Nu întîmplător, așteptînd execuția, Bologa ajunge la concluzia că dragostea e pivotul care-l susține pe om.

Spre deosebire de Slavici, care tratează tema datoriei într-un plan — am spune — mai mult general uman («lumea aceasta, — își amintește Persida cuvintele mamei Aegidia, — nu e pentru ca poftele inimii, ci pentru ca datorii să ni le facem într-însa... Mai întîi Dumnezeu, apoi părinții tăi și după aceștia ceilalți binefăcători ai tăi»), Rebreanu dezvoltă această temă într-un plan concret-istoric, alegînd ca și Slavici situații complicate, momente critice în viața personajilor, care cer concentrarea tuturor forțelor lor morale.

⁴ Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Buc., EPL, 1967, p. 315.

⁵ Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Buc., Minerva, p. 171.

Romanul *Răscoala* e dovada des-părțirii scriitorului de ultimele iluzii în problema țărănească. În structurile social-politice ale României unite, Rebreanu nu descoperă acea «frăție» pe care o visase. Dezgustul față de spectacolul oferit de clasele dominante și lupta lor pentru putere condiționează o importantă mutație în corelația social-națională, atât de semnificativă pentru înțelegerea concepției artistice a prozatorului. Simțim această mutație și în caracterul panoramic al romanului, și în principiul narației paralele și al «fracționării narativului», care-i permite scriitorului să construiască în roman o ambianță contrastantă acut socială. O simțim și în titlurile atât de semnificative (ca și în *Ion*) ale celor două părți ale romanului — *Se mișcă țara și Focurile*, cit și ale capitolelor — *Pământurile*, *Flăminzii*, *Luminile*, *Vestitorii* — dovezi ale caracterului epic al gândirii scriitoricești. În caracterul ciclic al narației lui Rebreanu descoperim căutarea continuă a unei structuri compoziționale, a unei organizări a conținutului care să corespundă nu numai acestui conținut ci și poziției autorului.

Convins că «nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc enigmele cele mai legate de viața omenească», scriitorul le acordă o atenție deosebită. Darul lui epic determină nu numai esența construcției formal-logice ci și a reconstituirii — prin nașterea, dragostea și moartea eroului — a mișcării și ritmurilor lăuntrice, a forțelor vitale ale realității.

Legea mișcării, a legăturilor reciproce dintre toate elementele operei e caracteristică epicii lui Slavici și Rebreanu. Ne amintim din acest punct de vedere despre cuvintele autoarei unei excelențe cărți despre Slavici, Magdalena Popescu: «Romanul întreg stă sub semnul schimbării și, în măsura în care aceasta afectează toate laturile universului lui, devenind simbolul însuși al vieții pe care o reprezintă, schimbarea e aici eterna schimbare. Se schimbă mai întâi oamenii în mod obiectiv, prin creștere, prin succesiunea vîrstelor... Personajele se schimbă și unul pentru celălalt, unul în oglindirea celui alt»⁶. La o concluzie asemănătoare ajunge L. Raicu în legătură cu opera lui Rebreanu: «epicul este înțeles nu numai prin acțiune pură, dar și prin oglindirea, prin lămurirea

unor personaje în celelalte, a celui lui Svoboda în Apostol, a acestuia în Klapka, Klapka iarăși în Apostol, Ion în Ana, Petre Petre în Nadina»⁷.

Aceste afirmații ca și analiza propusă în articolul nostru infirmă — credem — convingerea unor critici cum că trăsătura caracteristică a prozei transilvănene, dezvoltată pe baza tradițiilor narative ale epicii populare, e în primul rând transmiterea evenimentelor, fixarea faptelor. Exemplul operei lui Slavici și Rebreanu demonstrează că de puternică era în această literatură tendința de pătrundere a dialecticii vieții, a legăturilor ei lăuntrice.

Iată de ce ni se pare nedreaptă părerea marelui critic G. Călinescu care scria că «romancierul percepe ruralul și aproape deloc orășenescul, îmbrățișează colectivul și nu înregistrează individualul, pătrunde mințile haotice întunecate, prăbușite în instinct și nu e în stare să analizeze conștiința»⁸.

Operele lui Rebreanu demonstrează — dimpotrivă — universalitatea talentului său epic. Tabloul vieții societății românești la începutul secolului nostru, așa cum reiese el din romanele prozatorului, ne dă dreptul să vorbim despre polifonismul scriiturii la Rebreanu, despre o tendință constantă de a cuprinde viața în toată complexitatea ei. Drama omului se desfășoară în romane pe un fundal complex de probleme, condiționată de dialectica socialului și a naționalului. Iată de ce, depășind prin individual-naționalul, prin caracterul personajului — caracterul epocii, prin concretul izolat — generalul, scriitorul ajunge la o adâncă pătrundere a problemelor de importanță general umană.

Înțelegând literatura ca o sinteză, adică artă de a modela viața și oamenii, în toată complexitatea afirmării lor, marile scriitori au depus multe strădanii ca pana lui să selecteze esența realității, înlăturând situațiile mai puțin vitale. L-a ajutat în asta un simț rar al măsurii, călăuză sigură spre obiectivitate și veridicitate. Toate acestea l-au ajutat să ducă mai departe dezvoltarea romanului românesc, să-l ridice la o nouă treaptă — a reflectării lumii și a omului în toată universalitatea lor.

Nadia OSIPOVA

⁶ Magdalena Popescu, Slavici, 1977, p. 251—252.

⁷ Lucian Raicu, op. cit., p. 321.

⁸ G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Buc., Minerva 1982, p. 736.

«CAPRICORN»*

Preambul la o piesă inedită

Dramaturgul Mircea Eliade este cunoscut, chiar de specialiști, doar prin *Iphigenia* (1940) și *Coloana nesfârșită* (1970).

Relațiile istoricului religiilor cu discipolii *Thaliei* sînt mult mai complexe: eseuri și foiletoane despre dramaturgia români și străini, articole teoretice asupra artei spectacolului, portrete de actori și regizori, rememorări. Problematika teatrului îl pasionează și o dezbate în cîteva din lucrările sale în proză: *nuvelele* *Adio*, *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*, *Nouăsprezece trandafiri*, precum și în unele pagini din *capodopera* *Noaptea de Sinzinea*, redactată între 1949 și 1954.

Abordarea, pentru prima oară, a genului dramatic are loc în 1931, cînd compune — mental — o *Comedie a morții*, despre care își va aminti: «O pereche de îndrăgostiți în pragul sinuciderii (dar amîinînd neconținut „clipa supremă“) și un număr de îngeri și demoni, greu de recunoscut ca atare pentru că arătau ca un grup de tineri (demonii) și tinere (îngeri) din zilele noastre. Titlul — „Comedia morții“ — camufla o dublă ambiguitate: pe de o parte „comedia“ pe care — fără să-și dea seama — o jucau îndrăgostiții, pe de altă parte personificările, strident desacralizate ale Morții își împlinesc „misiunea“ utilizînd intriga, comportamentul și limbajul unei comedii de boulevard... Ce mi se pare interesant acum, după o jumătate de veac, este faptul că în piesa această antcipam tehnica nuvelor fantastice pe care le-am scris în ultimii 30 de ani și chiar conceptul de „camuflare“ a sacrului în profan, care m-a călăuzit în cercetările de istoria religiilor»¹.

Prin 1937 Mircea Eliade intenționează să scrie o nouă piesă, intitulată *Ciuma*. Acțiunea urma să se desfășoare în timpul domnitorului Caragea. Din păcate nu se mai păstrează cele cîteva scene deja redactate. Cînd în anii 1956—57 Ionel Perlea i-a mărturisit cumnatului său că ar vrea să compună muzica pentru o operă cu temă românească și l-a întrebat dacă ar fi dispus să scrie libretul, Mircea Eliade i-a vorbit despre vechiul lui proiect *Ciuma* lui Caragea și subiectul l-a incîntat pe interlocutor. Din nefericire nu puteau începe lucrul imediat, și, după puțină vreme, Ionel Perlea a suferit un atac de hemiplegie.

Prima piesă definitivată, *Iphigenia*, este urmarea „îndemnurilor“ pe care bunul său prieten Constantin Noica i le-a adresat mereu ca să „atace“ cu curaj genul dramatic. În 8 iulie 1939, autorul lui *Mathesis* îi scria din Paris: «Revin la o idee mai veche: de ce nu încerci teatru? Am impresia — în afară de considerentele de rentabilitate, care sînt apreciable —, că ai putea da lucruri excepționale, folosînd în același timp enorm de la experiența dramaturgică. Există o imediatitate, în teatru, o rapidă precizare a lui ce se poate și ce nu se poate, — care e de cel mai mare folos, cred, autorilor excesiv de bogați, cum ești tu, într-un

* Sub acest titlu, care este al primei publicații întemelte de G. Călinescu, și, totodată, al colecției constituite din suplimentele anuale ale Revistei de Istorie și Teorie Literară, deschidem o nouă rubrică, destinată exclusiv editării critice a unor importante opere literare inedită din patrimoniul cultural național. Dorim să permanentizăm, astfel, preocupări mai vechi, prezente însă pînă acum doar ocazional în paginile revistei, pentru a răspunde și în acest fel, alături de alte periodice cu profil asemănător, sarcinilor complexe de valorificare științifică a moștenirii literare, așa cum au fost ele trasate încă de la istoricul Congres al IX-lea al P.C.R. [n. red.].

¹ Pentru o mai corectă înțelegere a condiției umane, Un interviu cu Mircea Eliade luat de Mircea Handoca, în *Viața românească*, an LXXVII (1982), februarie, nr. 2, p. 25.

cuvînt cred (și nu în legătură specială cu ultima carte, ci cu toată activitatea ta literară) că-ți trebuie scîrba. Teatrul ți le dă».

Premiera Iphigeniei a avut loc la 12 februarie 1941, la Teatrul Național din București, în timpul directoratului lui Liviu Rebreanu. Autorul — atașat cultural la Londra — n-a putut asista la spectacol. În scrisorile către familie și prieteni, însă, se interesează amănunțit cu privire la interpreți, la detaliile de montare și la impresiile lăsate publicului și criticii, de prima sa lucrare dramatică.

În anti-petrecuți în Portugalia, Mircea Eliade începe o altă piesă, 1241, înfățișînd un episod istoric și mitologic din lupta românilor împotriva năvălirii tătarilor. Dacă această încercare dramatică a rămas neterminată, Oameni și pietre — scrisă în aceeași perioadă — era definitivată încă din primăvara anului 1943. La ea se referă Eliade, probabil, într-o scrisoare către Jenny Aeterian, datată 17 martie 1943: «Cînd îmi voi publica jurnalul acestor trei ani, vor plînge și fluturii de tristețe. Dar m-am încăpățînat și în răstimpurile de bună dispoziție lucrez... Am scris o piesă de teatru. Am început alta»².

Prezentăm pentru prima oară textul acestei piese, rămasă mai bine de patru decenii «inedită». Ea ne-a fost încredințată de autor, la Paris, în septembrie 1985.

Două sînt — după opinia noastră — aspectele majore ce se desprind din Oameni și pietre: camuflarea sacrului în profan și tema labirintului.

Primul dintre ele caracterizează majoritatea navelor mai mult sau mai puțin recente ale lui Mircea Eliade.

Nu oricine poate să «vadă», să pătrundă dincolo de aparențe. Aceste lucruri extraordinare, aceste revelații ce nu pot fi dezvăluite se «arată» doar aleșilor. «A vedea» în vise sau în stare de veghe este un semn sigur că respectivul a obținut o «condiție spirituală», adică «a depășit condiția profană omenească»³. Unul din personajele piesei, Alexandru, se bucură de acest privilegiu. Ceilalți trec nepăsători pe lângă obișnuit, pe lângă profan, fără să sesizeze esența sacră.

Scrisă în același timp cu Istoria religiilor, piesa lui Mircea Eliade derivă — după propria mărturie a autorului — din cel de-al șaselea capitol al acestui celebru tratat (Pietrele sacre: epifanii, semne și forme): «Duritatea, asprimea, permanența materiei reprezintă pentru conștiința religioasă a primitivului o hierofanie. Nimic mai imediat și mai autonom decît maiestatea stîncii ascuțite, blocul de granit ridicîndu-se îndrăzneț. Înainte de toate piatră este. Rămîne mereu ea însăși și subțită, și ceea ce este cel mai important, ea lovește... În măreția și în duritatea, în forma sau culoarea ei, omul înfilnește o realitate și o forță care aparțin unei alte lumi decît lumea profană din care face parte»⁴.

Pietrele aveau — în mentalitatea primitivă pe care o decelează Eliade — mai mult o funcție magică decît una religioasă. Descrierea pietrelor funerare e deosebit de interesantă, de captivantă aș putea spune. Nu e locul aici să intrăm în amănunte. Vom nota, în fugă, doar că sufletul celui răpus de o moarte violentă sălășuiește în piatră, considerată o casă a mortului. Cultul nu se adresează obiectului material neînsuflețit, ci spiritului ce o animă. «Pietrele culturale sînt semne care exprimă totdeauna o realitate transcendentă»⁵.

Referiri la pietre și la simbolul pe care-l reprezintă întîlnim și în alte opere ale lui Eliade. Pămîntul fiind o mamă vie și fecundă, tot ceea ce produce este organic și însuflețit. «Nu numai oamenii și plantele, ci chiar și pietrele și mineralele. Un mare număr de mituri vorbesc despre pietre ca despre oase ale Mamei-Pămînt»⁶.

Acțiunea din Oameni și pietre are loc într-o peșteră uriașă. În preistorie, caverna era asimilată unui labirint, fiind cîteodată teatrul inițierilor și locul unde se îngropau morții. «Labirintul derivă în unele aspecte ale lui din caverna considerată incintă sacră pentru omul primitiv, ale cărei galerii întortocniate duc în fundul peșterii și care prin atmosfera ei misterioasă a terorizat firea și imaginația celor ce s-au încumetat în trecut să le străbată singuri»⁷.

² Mircea Eliade, către Jenny Aeterian, scrisoare inedită, B.C.S. Ms. 14.857.

³ Mircea Eliade, *Le Chamanisme*, Ed. Payot, 1974, p. 83.

⁴ M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Ed. Payot, 1975, p. 188.

⁵ Idem, p. 202.

⁶ M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Ed. Gallimard, 1957, p. 206.

⁷ Romulus Vulcănescu, *Mitologia română*, Editura Academiei R.S.R., 1985, p. 407.

Printre proiectele lui Mircea Eliade de la începutul celui de-al cincilea deceniu se afla și un studiu despre Simbolismul labirintului și riturile inițiatice. Fiind întrebat despre sensul labirintului, Eliade răspundea: «A pătrunde într-un labirint poate fi un ritual inițiativ, cum vedem în mitul lui Tezeu. Acest simbolism este modelul oricărei existențe, care pe parcursul a numeroase încercări, înaintează spre propriul său centru, spre el însuși. ATMAN, pentru a folosi termenul indian. De mai multe ori am simțit că am ieșit din labirint, sau că am găsit firul. Nu mi-am spus, desigur: „Sînt pierdut în labirint“, dar la sfîrșit am avut sentimentul de a fi ieșit victorios. Fiecare a cunoscut această experiență. Dar trebuie să mai spunem că viața nu este făcută dintr-un singur labirint. Încercarea se reînnoiește»⁸.

Alexandru și Petruș — personajele piesei Oameni și pietre — pot fi considerate drept cele două laturi ale personalității celui ce i-a zămislit. Primul — poetul, cel de-al doilea — omul de știință.

Alexandru e fericit încă de la început. Indicațiile de regie ni-l prezintă «privind cu un soi de tinerească beatitudine». Fervoarea îi caracterizează gestică, vocea, privirile. Înainte de a pătrunde în peșteră, el o visează de nenumărate ori. Roadele imaginației prind contur și doar el singur le vede. În primul tablou, așa cum subliniază replica dinaintea căderii cortinei, el se găsește într-o stare efervescentă, precreativă. În al treilea și al patrulea tablou ne întâmpină un Alexandru deprimat și pesimist (transformare insuficient motivată psihologic). Finalul e apoteotic. Deși torturat de grave dureri, el e singurul care «vede»: «Un lucru atât de important care schimbă viața, îi dă alt sens, o îmbogățește... Există ceva fundamental, o certitudine absolută, care dă sens la toate...»

Petruș e geologul ce «se zbate» încă din 1933 să găsească peștera. Nu știe de cînd datează această cavernă, deoarece «chestiunea paleoliticului în arcul carpatic este... teribil de controversată». Calm și senin, el visează să descopere o întreagă stațiune paleolitică.

La un moment dat, în timpul lecturii tabloului al IV-lea, am avut senzația că asist la o discuție în contradictoriu între Mircea Eliade și Emil Cioran. Alexandru (Cioran) se referă la absurditatea și inutilitatea eforturilor, caracterizînd expediția lor drept «o aventură idioată»: «totul e o sinistă porcărie [...] Ne-am antrenat într-o nebulie fără nici un sens. Mi-e scîrbă de oameni. Niște viermi îmbătați de vanitate». Petruș (Eliade): «Mă simt solidă cu toți oamenii care au trăit pînă acum și care vor mai trăi după noi, pînă la stingerea vieții pe pămînt».

Ariana, personajul feminin, prezent de cîteva ori în «discuția» celor doi, e anagrama Ariadnei, iscusita filcă a lui Minos îndrăgostită de Tezeu. Ghemurile cu fir metalic și fosforescent vor să fie varianta modernă a firului Ariadnei.

Făpturile fantastice care apar în peșteră sînt desprinse din folclorul nostru (Muma-Pădurii, Baba Dochia, Pitiții cu barba pînă la pămînt).

Întîlnim în piesă o referire concretă la activitatea unui savant român. Numele lui Emil Racoviță îi era bine cunoscut autorului. Încă din 1938, prezentînd personalitatea ilustrului cercetător, îi schița un strălucit portret⁹. Termenul troglobi, prezent în cîteva replici, este o «creație» a savantului clujean.

Piesa se referă tangențial și la misiunea scriitorului care trebuie să se identifice cu propriii săi eroi, să reveleze, să descopere ceva oamenilor din toate timpurile, «așa cum a revelat Shakespeare». Marelui Will îi sînt alături autorii Divinei Comedii și Paradisului pierdut, drept modele ale scriitorului ideal. Creatorul de geniu calcă pe cărări nebatătorite, crede în ceea ce scrie. Desigur că, punînd în gura lui Alexandru astfel de replici, Eliade și-a adus aminte, nu o dată, de unul din articolele sale din 1933: «Dacă am putea arde totdeauna cu aceeași sinceritate și aceeași plenitudine. Să simți cum fiecare rînd scris îți smulge din viața ta, îți soarbe singele, îți mistuie creierii... Să simți cum scrisul îți stoarce întreaga substanță a vieții tale. Numai așa merită să scrii»¹⁰.

Din Oameni și pietre se desprinde un tonifiant mesaj umanist. Autorul glorifică realizările omului în care are o încredere nelimitată: «Răzbunăm tot ce am suferit noi sute de mii de ani, de cînd ne-am desprins de piatră. Toate

⁸ Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Pierre Belfond, 1978, p. 211.

⁹ Vezi Mircea Eliade, *Speologie*, în *Cuvîntul*, an XV (1938), ianuarie 31, nr. 3130, p. 2.

¹⁰ Mircea Eliade, *Cum se scrie*, în *Vremea*, 1933, noiembrie 5, nr. 312, p. 6-7.

umilințele pe care a trebuit să le îndurăm — cînd trăiam în peșteri și eram goi și slabi și proști și tremuram de toate umbrele și ne era frică de fulgere și de fantome. Acum nu mai sîntem așa. Acum sîntem tari. Omul a ajuns stăpîn».

Există, desigur, unele asperități în compoziția și construcția personajelor. Chiar dacă actul al doilea e disproporționat față de primul, chiar dacă finalul e puțin abrupt, Oamenii și pietre e o operă de excepție, ce nu poate fi ignorată de cei ce vor analiza activitatea de dramaturg a lui Mircea Eliade.

Mircea HANDOCA

Mircea Eliade

Oamenii și pietre

ACTUL I

Tabloul I

Scena înfățișează bolta imensă a unei peșteri, pe care faclele o luminează numai în parte, schimbîndu-i neîncetat profilul. La dreapta, stîncile se ghidează distribuite într-un soi de ciclopice amfiteatru, al cărui creștet, înalt, nu se poate zări din nici o parte a sălii. O mare piatră dreptunghiulară se distinge la poalele amfiteatrului. La colțul din dreapta, aproape de rampă, un ochi de apă, în care, la răstimpuri, cad de sus picături grele, cu zgomot metalic, prelungit de ecou. În fund, peretele de stînci și bolovani; forme și culori stranii, în continuă transformare, după cum se abat sau se depărtează luminile. Spre stînga, peștera se îngustează, lăsînd să se ghidească un strîmt și întortocheat coridor.

Către mijlocul scenei, pe o piatră joasă, sînt așezați cu grijă doi saci încărcăți pînă la refuz, două felinare electrice neaprînse, două batoane de munte cu virf de oțel. Alături, două mari roți fosforescente; înțelesul lor se va desprinde abia mai tîrziu; sînt două ghemuri cu fir metalic foarte subțire și fosforescent.

La ridicarea cortinei, ALEXANDRU se află în mijlocul scenei, privind cu un soi de tinerească beatitudine jocurile de umbre și forme pe care le urzește facle la cea mai mică mișcare a brațului. Este un tînăr înalt, frumos, blond, ar putea avea 30 sau 35 de ani, dar nu-și arată. Extrema mobilitate a figurii, fervearea care străbate, în voce, în priviri, în gest, îi dau o grație adolescentă, mai ales în primul tablou. Adesea, amuțește — sorbit de forme și întimplări pe care numai el le vede. În asemenea intervale de tăcere, nu are aerul unui om pierdut în vagi reverii, ci o expresie de supremă concentrare; rareori ar asculta ceva pe care nu-l poate niciodată desluși pînă la capăt.

Cîteva secunde în urmă, dinspre dreapta, apare, precedat de un nor de fum de magneziu, PETRUȘ, trudindu-se să închidă un mare aparat fotografic. Este un bărbat brun, bine făcut, cu un păr negru bogat și timplele foarte ușor încărunțite. Ar putea avea 40 ani, dar arată mai mult. Amestec ciudat de sportiv și în nici un caz nu poate fi confundat cu un belfer. Nu este frumos, dar figura îi este nobilă, fruntea și bărbia voluntară, ochii limpezi, cu priviri lungi, domoale, și, cînd vrea, ironice. Vorbește blînd. Cînd rîde, rîde din toată inima. Are un singur tic: își trece neconștient mîna prin păr. Uneori pronunțînd anumiți termeni tehnici, parcă și-ar cere scuze că e silit să-i întrebuițeze, neavînd alții la îndemînă. Întreaga lui făptură degajă forță, calm, seninătate.

Amîndoi bărbații sînt îmbrăcați în costume de sky.

ALEXANDRU (gest cu facla): Nici nu știi de cite ori am visat-o... Uite, așa cum o vezi, așa cum e ea... Intocmai așa!... Ce păcat că nu-i și Adria cu noi!

PETRUȘ (care își închide aparatul fotografic): Păcat, într-adevăr... Ea ar fi luat fotografiile mai bune ca mine.

ALEXANDRU: Ia uite-te ce frumoasă e!... E înfiorător de frumoasă!... Ia uite-te acolo! (Ridică facla; decorul se schimbă.) Sus! În fund! Ia uite-te ce forme ciudate!... Uite-te la aia de-acolo. (Gest cu facla.) Parcă ar fi un om... Un moș... Ba nu, o femeie care stă plecată... lângă un om... unul cu barbă...

PETRUȘ (privind): Parcă seamănă mai mult cu un grup de femei... Nu vezi? Două în față, aplicate... Și altele mai în umbră... Depinde cum tremură flacăra...

ALEXANDRU: Ah, de ce nu sînt pictor!...

PETRUȘ: Și Adriana te invidiază că ești poet!... Așa sînteți voi... artiștii...

ALEXANDRU: Pentru că nici nu bănuiești ce forță are în stăpînirea ei! Poeți, sînt mulți. Poeți ca mine, bineînțeles. Mărunți sau anemici... timorați. Cum să descrii peștera asta? Trebuie să ai geniu!... Să ai curaj!... Cum a avut Dante, Milton!... Nu merge cu jumătăți de măsură!...

PETRUȘ (depărtîndu-se; cercetînd pereții): Dar, deocamdată, văd că peștera îți prieste! Ești în vervă!... Parcă nici n-ai fi la 5—600 de metri sub munte... Bravo, poete! Imi place! Eu credeam că am să-ți dau pervirtină după prima jumătate de oră... Și văd că nu-ți mai tace gura...

ALEXANDRU: Dragă, e înfiorător de frumos! Și cînd te gîndești... toate astea în cîteva ceasuri...

PETRUȘ: Vorba vine, în cîteva ceasuri... Că eu mă zbat din 33... și tot o caut... Și ai văzut că am avut dreptate: tot pe acolo pe unde am spus eu... După rezonanță, dragă, și după izvor.

ALEXANDRU (mai mult către sine): Uite, să poți spune toate lucrurile astea, să le poți scrie așa cum sînt, așa cum le simți...

PETRUȘ: Dar văd că nu notezi nimic... Ai să le încurci mai tîrziu cu altele. Ai să le uii...

ALEXANDRU: Bolta asta... niciodată... O cunosc. Ți-am spus că o visez și noaptea...

PETRUȘ: D-aia rîdea Adriana...

ALEXANDRU: Ea nu voia să mă creadă, dar o visez, așa e... Vream să scriu de mult o carte, cu peștera... Dar ce poți spune într-o carte? Cum să descrii coloanele astea?!

PETRUȘ (gest): Și nici măcar nu sînt coloane!

ALEXANDRU: Adevărat, am spus coloane pentru că nu găseam altceva mai meritoriu... Dar dacă aș fi putut picta...

PETRUȘ: Ei, poate că ar fi fost mai bine... Ai fi copiat și tu semnele astea... Oricum, le-am fi avut și pe hirtie... Cu măsurători, în regulă... (Cu frevoare.) Mă, Săndei, dacă am putea fi siguri că sînt din paleolitic, să știi că devenim amîndoi celebri... Adică, vorbesc mai mult de mine, că tu, cu poeziile tale amoroase și metafizice, ești, ca să zic așa... (Se întrerupe, din nou cercetînd semnele.) Nu prea mă pricep, dar parcă, parcă ar fi din paleolitic... Vezi, cheștiunea paleoliticului în arcu carpatic este, ca să zic așa, teribil de controversată...

ALEXANDRU (care a încetat de a mai privi bolta): Dar nimic altceva decît semne... Nici o comoară...

PETRUȘ (zîmbind): Dacă tu crezi că nenorociiții ăia aveau timp să stringă comori... Nici nu știau ce-i aia... Nu cunoșteau metalele, nu cunoșteau nimic... Erau niște bieți oameni... poate nici măcar atît...

ALEXANDRU: Bine, nu mă gîndeam numaidecît la o comoară, comoară... Mă gîndeam la ceramică, la instrumentele lor de os și de piatră... Poate că dacă s-ar săpa pe aici, uite, pe aici, s-ar descoperi ceva schelete, cranii, mai știu eu ce...

PETRUȘ: Poate... Deși, peștera asta, fără îndoială, era un loc de cult. Piatra asta, probabil, era un altar. S-ar putea găsi cranii și oase de animale; poate chiar cranii de urși; dacă semnele astea aparțin într-adevăr paleoliticului... ursul cavernelor, știi...

ALEXANDRU: Nici nu-ți dai seama cît sînt de emoționat...

PETRUȘ: De ce?

<https://biblioteca-digitala.ro> / <https://www.inst-calinescu.ro>

au fost ei cu adevărat n-o să ştim niciodată. (Pune mai multe pietre în sac şi-l aşează pe o înălţime.)

(Apar mai multe femei. Aproape goale. Unele poartă de grumazi copii asemenea puilor de maimuţă).

FATA : Unde mă duceţi ?

O FEMEIE : La urs. Te ducem la urs. El te-a poftit...

FATA : Mi-e frică de el. Ursul mănincă oameni.

ALTA FEMEIE : Pe tine, nu. Tu ai trupul cald. Ursului îi e poftă de tine.

FATA : E bătrîn.

FEMEIA : E puternic. E cel mai puternic urs. N-are moarte.

FATA : Mie îmi place om.

FEMEIA : N-ai voie. Tu eşti a ursului. Aşa te-a poftit el. Altul nu te va atinge.

ALTA FEMEIE : L-am supăra, şi s-ar duce.

ALTA : Şi-am rămîne fără carne.

ALTA : Am pieri. Şi copii ne-ar lepăda şi s-ar duce după urs.

FATA : Mie îmi place om.

FEMEIA : Ce om ? Pe care ?

FATA (arătînd spre Alexandru) : Uite-l ; pe el. (Îl priveşte în ochi. Toate femeile îl privesc. Alexandru, zîmbind, îşi trece mîna pe frunte. Grupul dispare.)

PETRUS : Peştera, după cum văd, te inspiră. Merg ? Merg ? Ce e, poemă epică sau dramatică...

ALEXANDRU : Teribil !... Umbrele astea te fac să visezi...

PETRUS : Depinde, dragă. Pe unii îi sperie, pe alţii îi fac să viseze ; pe alţii, foarte puţini, îi fac să gîndească...

ALEXANDRU : La ce te mai poţi gîndi aici ?

PETRUS : Uite, bunăoară, la speologie...

ALEXANDRU : E absurd !... Am impresia că toate lucrurile astea îşi pierd aici orice importanţă. Şă cercetezi fauna peşterilor !... N-are nici un sens.

PETRUS : Ai dreptate. Glumeam şi eu. Totuşi, te poţi gîndi la alte lucruri mai importante. La viaţă, la preistorie, la istorie...

ALEXANDRU : Ce să gîndeşti ? ... Parcă te apasă prea mult trecutul aici. Te strîveşte... Nu mai funcţionează decît fantezia...

PETRUS : La cine o are, funcţionează. Dar ce te faci cu unul ca mine ?

ALEXANDRU : Tu nu vezi nimic ?

PETRUS : Ba da. Văd destule lucruri. Pereţi, ape, semne...

ALEXANDRU : Şi nimic altceva ? Nu-ţi spune nimic altarul ăsta de piatră ? Nu-ţi poţi imagina nimic ?

PETRUS : Într-o foarte mică măsură... Mă stăpîneşte numai un sentiment de miuă pentru nenorocii ăia care au trăit atunci. Un sentiment de nemărginită miuă... Cît au suferit oamenii ! Cîtă umilinţă !...

ALEXANDRU : Şi totuşi... De, cine ştie ?

PETRUS : Nici un totuşi. Erau nişte brute, sărmanii. Şi erau cei mai slabi dintre brute... Un urs de cavernă, îi zvînta... Ei, pe urmă s-au întors lucrurile... Au început ei să-i stăpînească pe urşi... (Cu satisfacţie) Şi i-au stirpit, pînă la unul...

ALEXANDRU (ironic) : E, în orice caz, o victorie...

PETRUS (ferm) : Chiar foarte mare. Crezi c-a fost uşor ? ! Cu o piatră ca asta în mînă... (Arată.) Apropo, unde ai pus pietrele... (Gest.) Adu-le încoă... Ştii, ar fi formidabil să descoperim într-adevăr o staţiune completă paleolitică... Hm, ce spui ?

ALEXANDRU : Ce numeşti tu o staţiune completă ?

PETRUS : Cu morţi, dragă, cu schelete... Ei, dacă o descoperim, o lăsam intactă. O fotografiem, şi atît... Să vină alţii, specialiştii în preistorie... Noi devenim celebri numai prin faptul că am descoperit-o... Eu, ca geolog, mă mulţumesc cu mai puţin... Dar Adriana, are să fie teribil de mîndră...

ALEXANDRU (distrat) : Da... De asta sînt sigur... Dar unde găsim scheletele...

PETRUS (cu jînd) : Ei, dacă le-am găsi !... (Oftează.) Hai, calabalicul în spate. (Gest.) Sîntem doar la începutul începutului... (Se întoarce.) Ba nu, mai stai o clipă, să verific încă o dată semnele de la intrare. Eu, dragă, am metodele mele...

ALEXANDRU (zîmbind, luîndu-şi sacul) : Paza bună trece primejdia rea...

PETRUS (care s-a depărtat spre dreapta) : Foarte adevărat ! Nu ne întorcem în 3-4 zile, vin şi ne caută...

ALEXANDRU : Dar dacă totuşi se şterge fosforul ?

PETRUȘ (dispărut din scenă) : Imposibil. Așa cum e preparat, durează cel puțin zece zile...

ALEXANDRU (cătore sine) : Durează...

PETRUȘ (întors) : Bune, toate bune. Acum, s-o pornim. Tu, cum te simți ?

ALEXANDRU (zîmbind) : Inspirat.

(Scena se întuneacă)

Tabloul II

O cavernă boltită într-un coridor al peșterii. Facilele s-au stins. O lumină difuză, verzuie, e răspîdită de unul din felinarele electrice, așezat jos, în mijlocul cavernei. Firul luminos se întinde către dreapta scenei; unul din ghemuri foarte puțin scăzut. Celălalt, încă neînceput, stă alături. **PETRUȘ**, ajutîndu-se de o lanternă electrică de buzunar, se reazemă cîrcit pe o piatră și scrie. **ALEXANDRU**, la gura cavernei, privește lung, concentrat, către interior. Formele care apar sînt numai de el văzute. **Petruș** nu vede, nici nu aude nimic.

FATA VERDE : Degeaba mai cauți !... Pe aici n-au fost niciodată oameni. Pe aici sînt numai pitici.

O VOCE (ascuțită) : Și Baba Dochia ! Și Muma-Pădurii...

FATA VERDE : Dar ele sînt bătrîne, și rele. Piticii nu sînt răi. Vrei să-ți arăt piticii ?

VOCI : Hai arată-ne ! Hai arată-ne !

FATA VERDE : Ce stai pe gînduri ? Nu-ți plac piticii ?

VOCI : Arată-ne ! Că o să ne placă !

FATA VERDE : Uite-i ! (Cu un gest descoperă un grup de pitici cu bărbi pînă la pămînt, care fac plecăciuni. Alexandru îi privește zîmbind, neînțelegător.)

Nu crezi că sînt pitici ! Zău că sînt. Uite-te bine la ei ! Sînt așa cum îi știi !

Nu crezi că sînt ?

ALEXANDRU (dînd încet din cap și ridică privirile de la pitici și le pironeste asupra fetii ; cu un glas întristat) : Nu sînt pitici.

FATA VERDE (apropiindu-se de el, zîmbind) : Ai îmbătrînit, Sădele ! Nu mai vezi ! nu mai crezi ! Păcat, Sădele, că nu-i vezi... Erau cu adevărat pitici...

ALEXANDRU (tresărind) : Unde sînt ?

FATA VERDE (foarte aproape de el) : Uite-i ! (Același gest, dar piticii nu mai apar. Locul unde fuseseră ei rămîne gol, trist, luminat numai de o boare albastră.)

ALEXANDRU (după ce a privit cu o dureroasă încordare) : Nu-i mai văd. Nu mai sînt. Ignorînd prezența fetii de lingă el, vorbește singur. S-a terminat și cu asta ! S-a terminat definitiv ! N-avea de altfel nici un sens. Baba Dochia, Muma-Pădurii, zine, pitici — banal, banal. Pseudo-poezie. Literatură ieftină. Folclor ! Ieftin, ieftin...

FATA (continuă să zîmbească, punîndu-i mîna pe pîr) : Păcat, Sădele... păcat că ai îmbătrînit. N-ai să mai poți scrie niciodată ce-ai fi putut scrie acum... dacă ți-ai fi păstrat tinerețea, dacă ți-ai fi păstrat geniul... ca Shakespeare, ca Milton.

ALEXANDRU (cu un glas amar) : Aia sînt mari. Aia singuri sînt mari... Dacă nu poți fi ca ei, n-are nici un sens să te mai aflu în treabă...

FATA (același gest) : Păcat... Tu ai fi putut ! Dacă ai fi avut curajul să nu îmbătrânești... Să rămîi cum ai fost la început... Neschimbat, ca la început... Nici pe mine n-ai să mă mai vezi... Uite... începi să nu mai vezi...

ALEXANDRU (iritat, cu glas tare, în timp ce fata dispăre) : Hm ! zine și pitici ! Literatură ieftină ! Ieftină, e prea ieftină ! Altceva... să poți vedea altceva... Nou. De nimeni văzut pînă acum. De nimeni gîndit !

PETRUȘ (care, de la primele cuvinte ale lui Alexandru rostite mai tare, a ridicat privirile din carnet) : Pune, domnule, mîna pe condei și scrie... C-ai să le uiți...

ALEXANDRU : Ah ! Ce să mai scrii ? Pentru cine să mai scrii !

PETRUȘ : Cum pentru cine ? În primul rînd pentru tine. Și pentru noi, ceilalți, pentru mine, pentru Adriana, pentru lumea întreagă... Pune mîna pe condei !...

ALEXANDRU : Ce să mai notez ? N-am ce. Aceeași poveste. Aceeași eternă poveste : fantastic ieftin de cinematograf, de cărți de copii... scrise de oameni maturi, care nu cred un singur cuvînt din tot ce se spune... Ce poți scrie despre peștera asta ? Zine, pitici, Muma-Pădurii, Baba Dochia ? Subiecte răsuflete !...

PETRUȘ : Păi d-ai ai imaginație, să crezi tu ceva nou, ceva mai frumos...

ALEXANDRU : Asta vreau și eu. Să văd altceva, în peștera asta... Mai ales că noi

sintem cei dinții care am pătruns aici, după cine știe câte zeci de mii de ani...

PETRUȘ : Ei, de asta nu putem fi chiar așa de siguri, dar fapt-cert e că de foarte multă vreme, de câteva veacuri cel puțin, n-a mai călcat nimeni pe aici.

ALEXANDRU : Asta e ! Asta e lucrul pe care aș vrea să-l spun. Nu povești de

duzină, cu zine și pitici...

PETRUȘ : Dar te văd teribil de pornit împotriva piticilor. Ce ai cu ei ?

ALEXANDRU (zîmbind, dar totuși furios) : Pentru că îmi vin mereu în cap, îmi

vin mereu în fața ochilor... Niște pitici și o zină... inevitabila zină a peșterii...

Ce vede orice om cînd intră într-o peșteră... Aceleași și aceleași lucruri... Parcă

n-aș avea o imaginație a mea, proprie ; parcă n-aș fi poet... (Amar.) Și e foarte

probabil că nici nu sint... de vreme ce văd aceleași lucruri pe care le vede ori-

șicine... Nu sint poet ! Nu sint, și pace.

PETRUȘ : Ei, Adriana e de altă părere.

ALEXANDRU : Păi ea e în bună parte autoarea geniului meu poetic. Adriana și

cu tine. Voi mi-ați băgat în cap că sint geniu... Ei, o să aveți o amară deziluzie...

cînd veți ceai ce-am să scriu despre peștera asta...

PETRUȘ (calm) : Dacă versurile au să fie bune, poți să scrii orișice. Chiar cu

pitici...

ALEXANDRU (sarcastic) : Ce-ai spune de o poveste cu o zină prefăcută în stană

de piatră și un Făt-Frumos cu părul de aur care plînge îngenușiat lingă ea ?

PETRUȘ (zîmbind) : Și cu piticii — nimic ? nimic ?

ALEXANDRU : Nu vezi cît e de absurd ? E aceeași poveste, repetată a mia sau a

milioana oară, și așa zicînd, cu interpretări personale ; Făt-Frumos, bunăoară,

plînge îmbrățișînd stana ne piatră... În loc să fure zîna pe un cal năzdrăvan, și

să arunce pieptenele în urma lor...

FATA (care a reapărut de câteva secunde, privindu-l trist, cu un zîmbet ofilit) :

Săndel ! Săndel !... Cum te-ai pierdut !... Cum îți omori norocul !...

ALEXANDRU (mai furios) : Asta este ! Literatură de duzină !... Și mai mă întreb

de ce sint furios... Și nici măcar nu sint furios. Sint deprimat, atît ! Sint deprimat

descoperind deodată că n-am chemare, că n-am nici o știință de geniu în mine !...

PETRUȘ (calm) : Dragă, te superi degeaba. Asta e o stare trecătoare. Poate te

deprimă întunericul, umezeala...

ALEXANDRU : Nu, nu e asta. Aici înțelegi mai bine ce ești și ce nu ești. Afară

toate și se par altfel, le vezi mai în roz, le vezi mai interesante. Întrebarea este :

ce faci și ce gîndești într-o situație nouă, în care nu te-ai mai aflat, în care nu

te vei mai afla, desigur, tot restul vieții. Cum s-a întimplat cu noi, acum. Am

avut norocul ăsta unic...

PETRUȘ : Ți-am spus că n-a fost numai noroc. În primul rînd e rezultatul cercet-

ărilor, încapăinării noastre.

ALEXANDRU : Evident. Dar, oricum, ne aflăm într-o situație nouă, unică. În

primul rînd ca experiență omenească. Nu oricine are curajul să se antreneze

într-o aventură ca asta...

PETRUȘ : Dar nu e deloc aventură. E o acțiune admirabil calculată.

ALEXANDRU (nervos, frenetic) : Pentru mine e o aventură. Asta m-a și atras

aici. Aventura. Unicitatea experienței. Eram sigur că are să se producă în

mine o schimbare fundamentală, că se vor descătușa toate izvoarele inspirației,

care zac incuiate în sufletul meu, și că voi vedea ceva mare, ceva fantastic de

mare, de proporții ciclopice, de prometeică forță, care să spargă orizonturile...

Că s-ar fi putut, Petruș. Dacă aș fi avut geniu, s-ar fi putut. Așa aș fi scris,

ceva într-adevăr mare, pe măsura poeziilor mari... Nu cu zine și cu pitici... Ceva

pe care l-aș fi putut scrie și de la gura soabei noastre... Să fi putut vedea altceva...

PETRUȘ : Dar stai, că n-ai dreptate. În primul rînd, sintem abia la început, și nici

nu știm ce ne mai așteaptă. Poate mai descoperim ceva... Nu e exclus. Poate dăm

de vreun cimitir preistoric... Și în al doilea rînd, inspirația vine uneori după...

cum s'a spus ?... după experiența trăită...

ALEXANDRU : (trist) : Nu, nu... O revelație, o ai sau nu o ai... Dar dacă mintea ți-e

parcelată de aceleași vechi tipare, nu mai poți vedea nimic... Uite, bunăoară,

să pot scăpa de fantasticul ăsta ieftin din imaginația mea, și să pot realiza ceva

care e inaccesibil contemporanilor mei, să realizez, să simt cu toată făptura și

sufletul meu, ce simțeau oamenii vîrstei de piatră cînd pătrundeau în peștera

asta... Să simt din nou spaima lor, teroarea lor de întuneric; să cred din nou în credințele lor, să văd lumea cum o vedeau și ei... Să iubesc și să urăsc ca ei...

PETRUS (indiferent): Crezi că ar fi atât de interesant? Nu simțeau decît frică... Asta era singurul lucru cu adevărat omenesc în ei. Frica, teroarea, cum îți place ție să spui. Restul emoțiilor și sentimentelor aparțineau întregului regn animal. Capacitatea lor de frică era însă mai mare, era infinită... Asta i-a și făcut, de altfel, oameni...

ALEXANDRU: Ei, astea aș vrea să le simt ca să le pot spune din nou.

PETRUȘ: Dar crezi că merită să fie spuse din nou? Frica asta, care n-ă dominat sute de mii de ani, merită să o mai trăim încă o dată din nou? Ar însemna un act de regresivitate... Ar însemna o trădare...

ALEXANDRU: Pentru că tu vezi toate, și întotdeauna, prin ochiul tău de savant și de moralist. Dar arta e altceva, arta ălor mari, bineînțeles. Artă îngăduie orice regresivitate. Pînă la limita ultimă a conștiinței, pînă la limita ultimă a vieții chiar. Poți să te cobori oriunde și oricît de adinc, cu singura condiție ca să te întorci mai plin, mai bogat și să crezi... Asta visăm eu să fac... Un poem al peșterii... O nouă coborîre în infern... O descensiune pînă la ultimul nivel al conștiinței și al vieții cosmice...

PETRUS (cucerit): Foarte frumos. Asta e, într-adevăr, foarte frumos. Și să știi că tu-l poți scrie. Numai tu, Săndel. Ascultă-mă pe mine. Astea sînt fleacuri, depresiunile tale periodice. Las' că te știu eu. Îndoieli au toți poeții mari. Și tu te numeri printre ai mari. Dacă pe mine nu mă crezi, că nu sînt decît un geolog, s-o crezi pe Adriana. Ea vede mai bine ca noi amîndoi. Și ca femeie și ca artistă, ea are o intuiție pe care noi n-o putem avea. Mai ales că eu nu mă prea pricep în literatură, iar tu ești bătut întotdeauna de căutările îndoielii. Tu ești totdeauna în criză. Dar ai geniu poetic, asta ai!...

ALEXANDRU (oarecum mișcat, dar totuși amar): Aș fi putut avea! Nu știu dacă numaidecît geniu poetic, dar aș fi putut avea geniu... Asta mi-ar fi ajuns: să am pur și simplu geniu... Altminteri, n-are nici un sens să mai scrii. Sau să pictezi. Sau să faci orice altceva... Am crezut odată că aveam o misiune... (uitîndu-se vinovat spre Petruș), mai bine zis Adriana mi-a băgat în cap că aș putea avea o misiune: să revelez ceva, să descopăr ceva oamenilor, tuturor oamenilor, din toate țările și din toate timpurile... Așa cum a revelat Shakespeare... (Zîmbind stînjinit.) Ce copilărești mi se par acum toate visurile astea... poet de mîna a cincea...

PETRUS (ridicîndu-se iritat și strîngîndu-și carnetele și aparatele): Ei, da de ce tocmai de a cincea?!... Prea exagerezi și tu. De ce nu de a treia sau a doua!

ALEXANDRU (profund dezgustat): Tot aia e! Ori a 5-a, ori a 2-a!... Chestii cu zine și pitici... Dacă nu e revelație, nu e nimic... și atunci, mai bine faci!

O VOCE (rea, ascuțită): Atunci taci!

ALTA: Că ne-ai surzit!

ALTA: Că nu-ți mai face gura!

ALEXANDRU (surprins, zîmbind confuz): Uite, domnule, uite, domnule!

O VOCE FEMENINĂ: Dacă vorbești prea mult, Săndel!...

ALTA: Dacă nu vrei să asculți ce se întîmplă în jurul tău...

ALEXANDRU (cătore sine, iritat): Nu se întîmplă nimic. Asta e nenorocirea: că nu se întîmplă nimic.

VOCE: Ba da! Ba da! Ascultă!

ALEXANDRU (rămîne încrîncenat în mijlocul scenei.)

(Din boltă încep să se audă, foarte încet, melodii dulci, stranii, de harpe și coarde. Apoi, dintr-un colț întunecat, se ivesc mai multe forme nedistincte, în lungi giulgi albe, îndreptîndu-se către coridorul care se întinde spre stînga scenei.)

UN PITIC (răsărind brusc lîngă Alexandru, îi face semn): Sînt mortii... Sînt fețele moarte...

ALEXANDRU (zîmbeste amar și face un gest ca și cum ar vrea să alunge imaginile, să oprească sunetele): Cred că și asta s-a mai spus! S-a spus de foarte multe ori... și infinit mai bine... (Vorbind, muzica a încetat, formele și piticii au dispărut.) Cînd vor începe să se miște pietrele și să se însufletească boltile... numai ele... ele singure... fără nici un profil omenesc... fără nici un adăos... atunci, poate că atunci am să încep să văd... și să cred...

(Întuneric)

Tabloul III

Un coridor în peșteră. Cupola mai joasă, parcă începe să apese. Către dreapta, firul luminos se pierde departe în întuneric. Primul ghem e aproape pe sfîrșite. Al doilea, încă neinceput. Lănterna electrică răspîndește aceeași lumină verzuie, difuză. Cei doi se odihnesc: PETRUȘ, gînditor, și calm; ALEXANDRU, nervos, plictisit.

ALEXANDRU (stingînd o țigare pe jumătate fumată): N-are absolut nici un gust!... Senza nessuno gusto! Cum spunea amicul meu din Port-Said. Ală era un înțelept...

PETRUȘ: A propoș, ce s-o mai fi întîmplat și cu ăla?

ALEXANDRU: Cred că s-a sinucis... Asta era obsesia lui de mult. Dar n-avea curaj. Avea doar curajul să mărturisească, și lui și celorlalți, că n-are curaj... (Înghițind amar.) Senza nessuno gusto! Senza nessuno gusto!...

PETRUȘ: Umiditatea, ce vrei... Nimic mai fragil decît tutunul...

ALEXANDRU (izbucînd într-un ris scurt, nervos): Bravo, domnule profesor! **PETRUȘ** (zîmbind): De ce rizi?

ALEXANDRU: De filosofia ta cu fragilitatea tutunului...

PETRUȘ: Păi să știi că așa e... Nu e filosofie... dar tutunul e un lucru delicat... Fragil e poate un termen cam prea tare... Dar e delicat...

ALEXANDRU (dînd din umeri, obosit și în același timp doritor să schimbe vorba): Ai dreptate... poate că ai dreptate... Dar parcă spuneai adineori ceva cu speologia, care mi s-a părut interesant, și rămăsesem în urmă...

PETRUȘ: Ei, mi-a venit și mie așa, să filosofez pe întuneric... Dar mai bine să ne odihnim... Cred că vorba prea multă nu ne face bine... Sintem acum într-un coridor cam nesigur... nu prea e aerisit...

ALEXANDRU: Cum vrei... deși erau lucruri interesante... Nu prea am înțeles eu bine... mai mult am ghicit, dar erau lucruri interesante... Va să zică, noi, aici, sintem contemporani cu o faună de fosile vii... În apele astea ale peșterilor s-au păstrat forme de viață care trăiau în epoca terțiară sau chiar secundară...

PETRUȘ: Da, povestea troglobilor. A demonstrat-o definitiv d-rul Racoviță... Stadii arhaice, terțiere, majoritatea sînt terțiere, dar sînt și din secundară... Și grupele astea zoomorfe, primitive, nu sînt fosilizabile... De aceea e de maximă importanță fauna peșterilor, știința asta a speologiei e foarte importantă... Ne pune la îndemînă, direct, forme de viață arhaice pe care, altminteră, nici nu le-am fi putut reconstitui, pentru că nu sînt fosilizabile...

ALEXANDRU (cîntremurîndu-se): E teribil, domnule profesor... Să fii vecin cu fosilele astea vii... să trăiești în mediul lor... să ai exact experiența lor...

PETRUȘ: Ei, cum poți spune tu atîtea prostii deodată! Cum o să ai experiența lor. Experiența troglobilor ăstora. (Arată către sacul cu aparate.) Tu, înainte de toate ești om. În orice mediu cosmic te-ai afla, ești om...

ALEXANDRU: Totuși, e teribil... să știi că-i ai vecini...

PETRUȘ: Păi și afară ai o sumă de vecini destul de umilitori... Numai că nu-i privești niciodată... Treci pe lîngă ei, îi calci sub picior... Dar îți sînt vecini... Sint contemporanii tăi... și sînt mii de-a dreptul tulburători... În Brazilia, bunăoară...

ALEXANDRU: Lasă Brazilia, eu vorbesc de peștera asta... Aici, troglobii d-tale au confiscat viața întreagă. Numai ei sînt vii. Noi sintem niște musafiri... E groaznic cînd te gîndești că toată viața s-a redus aici la troglobi... Au și un nume teribil...

PETRUȘ (zîmbind): Păi nu și l-au dat ei!

ALEXANDRU: Atît ar fi trebuit!... I-auzi, troglobi... fosile vii... din terțiar, din secundară... Așa a început viața pe pămînt!... E îngrozitor...

PETRUȘ: Ehe! Bine ar fi fost să fi început așa... Tot se economiseau cîteva zeci de milioane de ani, dacă nu și mai mult... Și se ajungea mai devreme la om...

ALEXANDRU: La noi... La oameni... La tine, la Adriana, la mine... La Onuț!... Nu-mi vine să cred că sintem atît de bătrîni... De altfel, după cîte am auzit și eu, cheștiile astea cu evoluția speciilor nu mai sînt atît de sigure

cum erau pînă mai acum vreo 30—40 de ani. Dar oricum ar fi, e teribil... Să știi că viața s-a mulțumit cu asta... (Arată în jurul lui.) Să știi că d-aia a tresărit cea dinții celulă via pe pămînt, ca să se prăsească aici în mizeria asta... În întunericul ăsta... Și probabil că troglobilor le convine... căci se înmulțesc, rezistă de milioane de ani aici... nu vor să plece...

PETRUȘ: De ce să plece? Într-un anumit sens, ei au pierdut bălălia mare a vieții. Nu mai pot evolua. Și atunci, rezistă pe pozițiile cîștigate... Vor să supraviețuiască... Și uite că reușesc...

ALEXANDRU: Da, sint un fel de vampiri...

PETRUȘ: Nu, săracii, că nu omoară pe nimeni... Supraviețuiesc, atît...

ALEXANDRU: Păi tocmai d-aia le-am spus vampiri. Ar fi trebuit să fie morți de mult, și se încăpățînează să rămînă în viață...

PETRUȘ (filosofic): Bravo lor! Acolo unde e viață, este și dl. profesor Petruș.

ALEXANDRU: Eu nu! Dacă asta e viața, nu-mi trebuie. Prefer să fiu piatră, pămînt, orice altceva, dar nu troglob...

PETRUȘ (filosofic): Ai fost — și o să mai fii, de toate... și piatră, și pămînt, și troglob... Este același circuit cosmic... Unul singur...

ALEXANDRU (se cutremură): Credeam că am să cobor în infern... că am să întîlnesc monștri, suflete damnate, demoni și umbre... și cînd colo, parcă m-aș afla în fundul oceanului... unde conștiința adoarme și viața se reduce la vampiri de gelatină...

PETRUȘ: Păi, toate astea din vina ta. În loc să te fi apucat cu mine la discuții științifice, ar fi trebuit să-ți lași liberă imaginagția... să privești coridoarele astea... să-ți le amintești pe cele prin care am trecut... și să crezi... să iei note... Dar nu te-am văzut o singură dată scoțînd carnetul... Și te lăudai că ai să vii cu el pe de-a întregul scris...

ALEXANDRU (enervat): Ce sens mai poate avea să iei note cînd ai ajuns contemporan cu troglobii?

PETRUȘ: Păi tocmai d-aia. Că trăiești ceea ce n-a trăit nici un alt artist, că intri cel dinții într-o asemenea peșteră, unde viața se îngustează și se reduce la troglobi... Te plingeai mai acum cîteva ceasuri că nu-ți plac poveștile cu zine și piticii... Uite, ai acum ceva nou... Lasă-ți imaginația să creeze... Visează, privește-ți bine visele, ca să ni le povestești pe urmă și nouă, celor care nu visăm... Sau nu visăm frumos...

ALEXANDRU (amar): Prefer zinele și piticii. Aia cel puțin n-au pretenția că există în carne și oase...

PETRUȘ (întrstat): Vezi, Săndel, avea dreptate Adriana. A avea dreptate cînd te bătea la cap să te lași de speculațiile astea sterile pentru unul ca tine, care nu vrei să fii decît artist și nimic altceva. Ba încă mă bodogănea și pe mine, să te las în pace, să nu-ți împuiez capul cu savantlic și filosofie... Întotdeauna m-am întrebat de ce m-o fi considerat ea pe mine filosof...

ALEXANDRU: Pentru că ești. Redus la morală și la un fel de vagă filosofie științifică, dar ești.

PETRUȘ: Eu, filosof? Te înșeli. Mă mulțumesc să gîndesc, pe ce cred că știu; atît. Sint sigur însă că e mult mai puțin decît ceea ce pretinde că face un filosof... Dar nu desigur asta era vorba. Asta era doar un fel de paranteză... Ceea ce vreau să-ți spun, și vreau să-ți o spun foarte serios, înainte ca să fie prea tîrziu...

ALEXANDRU (întrerupîndu-l nervos): Ce numești tu prea tîrziu?

PETRUȘ: Înainte de a istovi cercetarea asta a peșterii... aventura asta, cum spui tu... Așa vreau să-ți spun și mai filosofa, nene! Creează! Ascultă viața din jurul tău...

ALEXANDRU: Teribilă viață!...

PETRUȘ: Așa cum e ea, teribilă sau nu, dar e viață. E un fel de viață. Nu-ți spun nimic viața asta, pereții ăștia de piatră, întunericul ăsta? Trebuie să-ți spună. Dacă mie, profesorul Petruș, și-mi spun foarte mult... dar ție, poetul, marele poet...

ALEXANDRU: Te rog, sint sensibil la glumele proaste...

PETRUȘ: Pentru că te încăpățînezi să vezi glume proaste acolo unde este o foarte mare prietenie. Tu nici nu știi ce a însemnat pentru noi, și mai ales

pentru Adriana, prietenia ta. Eu — sint așa cum mă știi că sint. Am o admirație aproape superstițioasă pentru voi, artiștii, pentru cei care puteți plăzui lucruri noi, frumuseți noi, pentru voi care puteți creea și adăuga ceva lumii, și face viața încă mai frumoasă decât e... Dar in afară de admirație, n-am nimic. Zece ani m-am trudit cu o vioară, și... în sfârșit... Cind m-am însurat, am lăsat-o... ca să nu mă lase Adriana. (Ride.) N-am talent și pace...

ALEXANDRU (amar) : Ce descoperii și eu despre mine. Avem, ca să zicem așa, același destin : anartistic.

PETRUS (ferm dar puțin exasperat) : Acuma, taci, și ascultă. Cheștiile astea cu lipsa de geniu poetic le-am auzit din gura ta de cel puțin o sută de ori. Și pe urmă, iar te-ai întors, și ai scris, și ai scris lucruri nemaipomenit de frumoase. Pentru care eu îți sint recunoscător, Săndel. Eu, profesorul Petrus, nu prietenul tău... Pentru că, prin tine, am văzut ceva frumos... ceva ingereșc... ceva din altă lume... pe care numai tu mi l-ai arătat, tu, și nu un alt artist... Nu știu dacă ești mai mare ca alții, dar m-ai făcut să văd mai mult decât ceilalți... Și ai văzut cit de mult s-a desăvîrșit Adriana...

ALEXANDRU : Inexact. Adria m-a desăvîrșit pe mine. Pentru că ea are geniu, și creează ca un geniu. Eu, aș fi putut să fiu — dar nu sint...

PETRUS : Tu ești grozav. Cind te apucă pe tine spiritul critic, peste putință să ne mai înțelegem. Și, de fapt, nici măcar nu e spirit critic. Este negație, este demonia negației... Peștera asta ne urmărește pe toți trei, de nu știu cîți ani... Tu zici că o visezi și noaptea...

ALEXANDRU (cutremurîndu-se) : Nu p-asta de aici... Prima... Cealaltă, cu boltă... Peștera Adria...

PETRUS : Bine, dar e legată de aceleași gânduri, descoperirea unei peșteri noi... Tu, ai visat-o de ani de zile. Adriana, era și ea, în felul ei, preocupată... Iar eu, din 33 mă zbat... Și iată acum, cind ne-am văzut, ca să zic așa, visul cu ochii...

ALEXANDRU (amar) : Zi, zi, că zici bine...

PETRUS : Tu, în loc să iei note, să-ți lași imaginația liberă, să însuflețești piatra asta și s-o transformi în muzică, în poezie, în tot ce vrei tu... te apuci și filosoferi despre troglobii... Ce te interesează pe tine troglobii! Eu am spus așa, mai mult pentru mine, citeva vorbe, crezînd că te vor face să visezi... nu să reacționezi... să negi...

ALEXANDRU (în glumă) : Dar atunci ce te interesează pe tine visurile mele? Ce te interesează ce fac sau nu fac eu, cu imaginația și gândurile mele? Îmi interzici troglobii... Îți interzic visurile, Domenii rezervate...

PETRUS : Nu e același lucru... Eu vreau să-mi arăți, în opera ta de mai tîrziu, peștera asta așa cum o vezi tu. Că eu ți-am spus cum o văd : o văd așa cum e : pentru mine, foarte interesantă din punct de vedere științific, dar alt. Vreau s-o văd creată de tine... Că d-ajă ești artist, să ne arăți lumea mai frumoasă decât este... Ce o să-mi arăți tu la întoarcere?

ALEXANDRU : Ți-am spus că în ziua cind mă voi convinge definitiv că n-am vocație poetică, mă voi retrage la țară și mă voi face fermier. Aașdar, la întoarcere, te voi pofti să mă vizitezi la fermă...

PETRUS (plictisit, dă din umeri hotărînd să nu-i mai răspundă) : Bine... Vom vedea...

ALEXANDRU (cu aceeași amară autoironie) : Și te asigur că n-am să semăn cu nici unul din fermierii romanelor englezești. Nu voi fi un personagi de roman. Voi face agricultură fără mare ținută, fără vocație, fără gust... Fără absolut nici un gust... Senza nessuno gusto!... Senza nessuno gusto!... Așa cum merită să fie făcute toate lucrurile pe acest pămînt... de oameni mici, de oameni mărunți, de cei blestemați de Dumnezeu...

(Intonerice)

(Continuare în numărul viitor)

PROFIL CONTEMPORAN

ALEXANDRU ROSETTI

Erudiție și poezie

Cu aproape patru decenii în urmă, când eram student la Universitatea din Cluj, numele profesorului Al. Rosetti reprezenta o referință importantă pentru istoria limbii, deși profesorii mei de odinioară îl aveau mai aproape de inima lor pe Sextil Pușcariu, veteranul științelor noastre filologice din acea vreme.

Cînd, mai tîrziu, am venit la Universitatea din București, profesorul Al. Rosetti era un mit justificat de o amplă activitate pe planurile cele mai variate și semnificative ale vieții noastre publice.

Editorul de odinioară de la *Fundații*, care îi stimulase pe scriitorii din diferite generații să scrie și să trăiască, era în Universitate un maestru venerabil, înconjurat de foarte mulți discipoli. Intellectual rafinat, profesorul avea marea știință a formării și înțelegerii celor mai tineri, chiar dacă opiniile lor erau diferite de convingerile sale. Risipitor cu ideile, generos cu oamenii, profesorul Al. Rosetti era o nădejde constantă pentru tinerii care-și căutau un ideal în existență.

În deceniul VII, cînd era decan al Facultății de Filologie, am avut ani îndelungați prilejul să văd aproape zilnic un om înzestrat cu o adevărată artă a conducerii prin viața universitară. Tăcut, laconic, aparent sever, distant, profesorul Al. Rosetti se dezvăluia sincer. Acest intelectual, înzestrat cu o mare disponibilitate afectivă, este o imensă carte deschisă de amintiri. O bună parte din procesul de creație a operelor lui Camil Petrescu, Ion Barbu, G. Călinescu a intrat în planul marilor amintiri ale editorului de odinioară de la *Fundații*.

Complexitatea intelectuală a filologului care a scris despre *rotacism*, *silabă*, *cuvînt* și a emis atîtea puncte de vedere personale în domeniul cercetărilor de fonetică și fonologie, nu rezultă doar din aceste opere. Drumețul mereu fortificat de ascensiunile prin munți, bărbatul frumos pe care l-am văzut admirînd peisajul marin, ca și vestigiile lumilor depărtate de la Istria, a practicat turismul ca o subtilă artă a delectării spiritului. De la civilizațiile arhaice din Grecia pînă la modul de viață american, profesorul Al. Rosetti s-a dovedit a fi mereu un observator fin și un excelent autor de literatură de călătorie.

Lingvist de circulație largă pe plan mondial, academicianul Al. Rosetti este, în primul rînd, o statuie vie a culturii române.

Romul MUNTEANU

Conștiința ca «însoțitor»

Literatura lui Constantin Țoiu relevă o proză a ideii încarnate și a anecdotului semnificativ: tensionată, autentică, vie. Planul narativ se constituie în suport, dar și în comentariu epic al semnificației; reflecțiile conținute în pasajele eseistice reprezintă atât «mobilul» înscenării evenimentale, cât și corolarul ideatic al factologiei.

La o primă impresie, echilibrul poate părea uneori, datorită imensului material factual vehiculat prin tehnica «povestirii în povestire», deteriorat în favoarea epicului «pur». O privire mai atentă descoperă însă că numeroasele secvențe aparent parazitare ori gratuite, ca ieșind total din perimetrul schemei narative centrale, sînt, de fapt (cu excepții, proporțional, neesențiale), necesarele componente ale unui subtil mozaic de simetrii retrospective sau anticipative, care joacă, în raport cu evenimentele de prim-plan, rolul leit-motivelor dintr-o compoziție orchestrală. Evidentul paralelism, apartenența la una și aceeași «serie» în ordinea semnificației grupează întimplări în aparență disparate în dublete, triplete narative (Al. Calinescu le subsumează procedului *mise en abime*), polarizate în jurul aceluiași sens. Ca niște fabule cu «punere în scenă» diferită, dar cu morală identică, acestea sînt legate subteran printr-o, cum ar spune prozatorul, «relație simbolică», depășind cadrul strict epic. Aparenta divergență anecdotică devine astfel convergență semnificativă. Dovadă că, după formularea lui Nicolae Manolescu, în literatura lui Constantin Țoiu «*nivelul adevărat la care se desfășoară acțiunea nu este niciodată al faptelor brute..., ci totdeauna acela, superior, al vieții în conștiință*».

Însoțitorul propune un personaj fantomatic și în același timp teribil de concret, invocat cu ațîta insistență, încît învadează întreg «orizontul așteptării», obligîndu-l pe cititor să se fixeze în ineludabila obsesie a unei omniprezențe misterioase. Identitatea lui «civilă» va fi divulgată abia spre final («*stenograful sedințelor în comun de la Academie*»), dar numai pentru a potența și mai pregnant una simbolică: aceea de martor care „notează totul, absolut totul». Uneori explicit, alteori subtextual, acest personaj este, de fapt, simbolul tutelar al întregii opere a scriitorului, de la romanul de debut *Moartea în pă-*

ture, trecînd prin volumul de nuvele *Duminica mușilor* și terminînd cu romanele sale: *Galeria cu vișă sălbatică*, *Însoțitorul* și *Obligado*. Individual sau generic, traiectul umanității are un tăcut, invizibil, dar ineluctabil «însoțitor»: conștiința. Martor incomod, căci implacabil și încoruptibil, aceasta înregistrează «*tot ce apare în lume și se manifestă*», transgresînd crusta amăgitoare a aparențelor pentru a disocia binele de rău cu o infailibilitate față de care — cum va dovedi problematica abordată de Constantin Țoiu — trișarea este exclusă.

Un scenarist și un regizor încearcă zadarnic să-și mascheze ratarea prin paleative (auto)mistificatoare la fel de jalnice ca și peliculele trucate pe care le confecționează (*Trompete după-amiază*). Vina primordială este decizerea de propria natură, de propriile virtualități și aspirații. «*A păcătui grav înseamnă a nu trăi în acord cu tine*», mărturisește un personaj din nuvela *Pîine răsturnată*. Culpă inexpiabilă, căci declanșează eșecul existențial: «*Viața mea e un păcat lung, fiindcă am ratat-o*», spune același. Sufocat de minciună și falsitate, eroul din *Duminica mușilor* «*a pierdut pariul*» cu sine și cu viața. La fel ca și Nimel Floașu din *Însoțitorul*, impostor al generozității și corectitudinii, «*omul aparențelor*», pe care Mega Paveșcu îl găsește mai vinovat decît dacă ar fi «*ticălos pe față*».

În conformitate cu unul din sensurile sale fundamentale, *Obligado* poate fi considerat și drept un veritabil roman-proces, care, dacă nu se încheie printr-o sentință, e din cauză că miza nu trebuie căutată în asemenea corolar, ci într-o etapă premergătoare, absolut necesară. Și anume, aceea a preliminarilor ce asigură prezența conștiinței a însului dinaintea unei instanțe, de orice natură ar fi ea. Preluînd o sintagmă din terminologia juridică — sintagmă care, prezervîndu-și accepțiunea comună, dobindește în romanul lui Constantin Țoiu și o conotație metafizică — *Obligado* se poate defini drept romanul instruirii martorului Bartolomeu Boldei.

Pînă la dispariția Klarei, Barto «*trăiește toată viața într-o somnoroasă siguranță de sine*», provenită din faptul că, mereu și mereu, a «*pasat*» altuia — în speță Klarei — nu numai obligația de-

finirii lui ca individ, ci și răspunderea inerent derivată de aici. Idee care, în diverse variante, transpare de-a lungul întregii cărți, rezumată tranșant și implacabil de vorbele Teiei: «*de cunoscut, în loc să te fi cunoscut tu pe tine, lăsa-seși și asta pe seama ei; să te cunoască ea, să răspundă ea în locul tău*». Klara însăși acceptă acest transfer de responsabilitate după multiple experiențe ce-i îndreptătesc reproșul adresat protagonistului: «*nu-ți lei răspunderea pe care știu că n-ai forța s-o porți*». Lipsit de această dimensiune morală definitorie speciei omenești, eroul nu este decît un «*răsfățat*», un ins «*în suspensie*», «*un confuz*», «*un aminat*» — o ființă umană prin proeură. Intervine însă o clipă decisivă nu numai prin prețul inestimabil cu care trebuie plătită, ci și îndeosebi prin ineputizabilele sale virtualități («*Acum poți să-ți dai toată măsura, dacă o ai... Ce-ți lipsea ție era doar absența mea. Acesta este prețul*», îl previne Klara în unul din dialogurile lor imaginare). Și anume momentul cînd, deținătorul «*procurii*» sale existențiale dispărînd, Barto va fi obligat să ia viața pe cont propriu, iar aceasta fără posibilitatea alegerii; lucru de care e conștient el însuși, așa cum se sugerează prin intermediul celui *alter ego* ipotizat în omniscient narator: «*Știam că de aici înainte, Klara plecînd, tot ce-i rămăsese bunului meu Bartolomeu de făcut era să devină, să redevină? stăpîn*».

Într-adevăr, pînă acum Barto a fost un rob — nu al Klarei, așa cum simplist s-ar putea interpreta, ci al propriei indeterminări morale. Căci «*un om care nu se cunoaște devine rob. Robii nu vor să se cunoască, să-și cunoască drepturile, libertățile*». Așadar, departe de a conferi individului libertatea absolută, inconștiența situată dincolo de bine și de rău a îndefinirii, a vagului existențial îl privează tocmai de șansa cunoașterii — implicit, a asumării — propriilor drepturi și responsabilități. Dimpotrivă, a fi stăpîn presupune intrarea în posesia propriei, inalienabile, identități, cu obligațiile și libertățile aferente; altfel spus, dobîndirea conștiinței de sine. Aceasta constituie «*proba*», cu semnificație singulară, la care se referă Teia: «*întîlnirea*» lui Barto cu sine însuși. Probă față de care protagonistul, ființă abulică, neconsolidată interior, ins cu imaturitatea spirituală «*aminată*», este total nepregătit. Ca atare, dacă, într-o primă fază, persoanele

din anturaj — în special Jorj Tuncea, cu fermecătoarele și fascinator-soporificele sale digresiuni — «*ducîndu-l cu vorba*», îi prelungesc starea de indeterminare, contribuțiile lor ulterioare (cu excepția aceluiași J.T., care îi «*pasează*» respectiva atribuție doctorului Cimpoiieru) se dezvoltă tocmai în direcția «*întîlnirii*» lui Barto în sine însuși. Teia îl interoghează fără menajamente și într-un mod prea declarat programatic pentru a fi întimplător, obligîndu-l să se privească în oglinda necruțătoarelor ei întrebări. Deși uneori replicile «*focșanencei*» iau turnura rechizitoriului, cită vreme acuzatul își însușește cu atîta somnambulică placiditate incriminările, aprobînd-o mecanic, automat — așadar formal — intervenția Teiei rămîne, în pofida aparențelor, revelatoare doar în faza de interogatoriu. Fapt, din perspectiva enunțată, semnificativ: pentru a-și putea rosti el însuși sentința — singura valabilă — inculpatul trebuie să dețină mai întîi competența de a o pronunța. Scopul doctorului Cimpoiieru este, în esență, același, atunci cînd vrea să-și determine pacientul «*să se decidă să ridice capul de pe căminul subconștientului*»: e drept că «*partea dușmană*», «*ăla*», celălalt: scapă mai tot timpul de sub controlul insului, dar la fel de îndreptățită e și afirmația Klarei, că, totuși, «*ai și tu un cuvînt de spus*» în chestiunea lui. Sub aceeași egidă a conștientizării lui Barto acționează, însuflețită de memoria acestuia ori la documentului scris, Klara însăși prin inegalabila forță a vorbelor rostite cîndva, a scrisorilor, jurnalului, invetitate toate, o dată cu dispariția ei, cu valoare testamentară, ca și prin nemiloasa luciditate a replicilor din acele halucinante convorbiri imaginare, dar nu mai puțin plauzibile, dată fiind identitatea în spirit a acestora cu declarațiile ei ca persoană reală. Astfel încît aceeași Klara care, în viață, lansase de-*viza* «*dușului cu vorba*», devine, în moarte, cea mai intransigentă călăuză în călătoria lui Barto spre sine însuși.

Odată însă această etapă depășită, imixtiunile, firese, încetează. Căci impactul cu propria conștiință coincide cu clipa cînd «*fiecare nu rămîne decît cu sine însuși*», cînd individul «*se așează undeva în inchipuire și se privește pe sine*». Moment corespunzător instituirii celui «*tribunal interior*» ce funcționează «*cît mai pilpie în tine o fărîmă de viață, de conștiință*» și ale cărui debateri se desfășoară în cadrul restrîns

al individualității, una și aceeași persoană deținând atribuțiile unei întregi instanțe, în multipla sa calitate de inculpat-martor-apărător-procuror-jurat. Așadar, în ripostă față de karamazovianul *«totul este permis»*, romanul lui Constantin Toiu stă sub semnul a ceea ce, prin parafrizarea unei sentințe a Sfintului Augustin (citată în carte), s-ar putea exprima astfel: *«cu-noaște-te pe tine însuși și fă ce vrei»*. Formulă care conține o libertate crinčenă, necruțătoare, dar singura adevărată: aceea a responsabilității. Prin ea, ființa umană dobîndește, întâi și întâi, însăși posibilitatea de a compărea înaintea celui *«tribunal interior»*; apoi, îndreptățirea de a-și pleda cauza; pe urmă, competența de a-și rosti singură sentința: inocent sau culpabil; în sfîrșit, dreptul — omenesc mai presus de orice — de a plăti. În acest sens, chiar dacă nu pronunță un verdict explicit, *«Obligădo»* nu este mai puțin un roman-proces. Acela al chemării în instanță a martorului Bartolomeu Boldei cu scopul (auto)instruirii sale în vederea unei depoziii valabile în procesul insului cu sine însuși: mărturia de sine.

În *Galeria cu viață sălbatică*, romanul politic beneficiază de permanentul comentariu al discursului moral, cartea fiind o meditație asupra binelui și răului privite atît din perspectivă istorică, precum și general umană (Cornel Regman nu ezită să-l considere *«roman filosofic»*). În consecință, cazul individual dezbătut devine cu atît mai exemplar cu cît e situat într-o epocă evocată simbolic drept *«perioada nemișcării depline și domniei unui singur punct de vedere»*; epocă, așadar, în care insul e obligat să-și definească propria calitate morală în modul cel mai neechivoc. Ca atîta alții, Chiril Merisor nu reușește nici el să se sustragă deplin înjoncțiunii unui contingent care, înlocuind, după cum spune Hary Brummer, *«prezumția de inocență»* cu cea de culpabilitate (*«păcatul original ca politică de stat»*), generează psihologia specială a *«greșelii oricînd posibile»*. În atare situație, explică anticarul, *«a avea imaginație, și deci și conștiință»* devine — cu condiția să nu fii cinic — un, adesea, insurmontabil handicap: cele mai vulnerabile sînt, inerent, tocmai spiritele cele mai conștiente de sine. Pe de altă parte însă, propria conștiință oferă individului și resursele rezistenței în fața presiunii spirituale exercitate asupra lui. În plină

psihoză a celui *«exorcism fanatic»*, practicat în faimoasele sedințe de excludere, Chiril ia cuvîntul în apărarea Retei Mușon. Dacă, ulterior, marcat de excluderea din partid, el este paralizat pe planul acțiunii propriu-zise, în schimb, redactîndu-și jurnalul, opune terorii acelei culpe obscure un veritabil *«periscop»* al clarviziunii, reflexiile sale constituind, prin ele însele, o deloc neglijabilă reacție. Cu alte cuvinte, în virtutea uneia și aceleiași calități, insul reflexiv este un *«dezarmat înarmat»*. Nu întîmplător, Chiril Merisor se sinucide; nu întîmplător, ultimul său cuvînt este *«Indestructibil»*. Ca *«dezarmat înarmat»*, insul deținător de conștiință e vulnerabil în conjunctural, dar intangibil în absolut. Sau parafrăzînd o celebră formulă: cîtă conștiință, atîta vulnerabilitate; dar, ca revers, cîtă conștiință, atîta indestructibilitate.

Tot astfel, într-o interrelaționare la fel de subtilă a termenilor aparentă-esență, relativ-absolut, caracteristică prozei lui Constantin Toiu, eroul *Galeriei...* este un *«inocent vinovat»*. Prin atitudinea sa morală, el reprezintă, conform expresiei lui Cornel Regman, *«gradul zero al culpabilității și gradul maxim al candorii»* (*«Candid de pe Dristorului»*, îl numește același exeget). Dat fiind însă că intransigența sa se exercită în abstract, eroul este un *«naiv»* (cuvîntul revine insistent în caracterizarea lui) întrucît este incapabil de a stăpîni *«regula jocului»*. Fapt, acesta din urmă, care nu presupune neapărat, după modelul lui Cavadia, a o și adopta, căci a înțelege *«necesitatea»* nu comportă supunere oarbă, ci cît mai perfectă adevare a propriilor mijloace și posibilități la imperatiile ei. Or, confundînd *«realitatea cu un anumit sistem al său de cuvinte»*, Chiril se elimină singur din joc, pierzînd aprioric partida cu viața în numele unor valori ideale. Prin însuși caracterul ei absolut, candoarea sa devine astfel o *«naivitate»* care se confundă cu vinovăția. Într-o opoziție simbolică, idealistul Chiril va ispăși cu propria viață *«păcatul»* hamletian al scrupulelor și al absolutului, pe cînd cinicul Cavadia, campion al acțiunii debarasate de probleme de conștiință, va încheia romanul printr-o triumfală apariție de modern *«Fortinbras într-un Alfa Romeo»*. Inocent în absolut, protagonistul *Galeriei...* e un *«vinovat»*, circumstanțial al inadaptării și al eșecului.

Pentru a opera însă respectiva distincție, devine necesară situarea pe poziția celui «adevăr întreg» al profesorului Ortopan din *Insofitorul*. Imperfecte pentru că supuse erorii, numeroasele «instanțe», restrinse ori lărgite, prezente în opera scriitorului (Hary Brummer, «viziuna cu hoști», «Galeria», locotenentul Ionel Roadevin, «marele» Cavadia, anchetatorul lui Chiril, Megaclide Pavelescu, Teia, doctorul Cimpoiu etc.) nu sînt, pe de o parte, decît reflexul aspirației spre acest consens ideal, figurind, pe de alta, prin fragmentarismul și irepresibila divergență a opiniilor, tocmai eșuarea în relativ. Sugerată în *Galeria*..., existența unei instanțe infailibile apare exprimată explicit în *Insofitorul*, în acest sens cele două romane fiind fericit complementare. Instanță ce nu e, după convingerea profesorului Ortopan, nici divinitatea și nici destinul, ci «sîntem noi înșine, la un loc, rasa omenească înșirată pe cele cîteva milenii ale ei de conștiință». Ca într-un «computer divin», consemnările individuale, fragmentare și relative, au fost, de-a lungul filogeniei, colectate într-o «sumă ideală», expresie a celui «adevăr întreg» și imuabil. Prin raportare la acesta, celor dintîi le este confirmată sau, dimpotrivă, infirmată, după caz, veracitatea: verdict cu caracter definitiv, implacabil. După cum, la fel de inflexibil, le este atestată și apartenența la bine ori la rău, căci, în virtutea aceleiași infailibilități, «duhul speciei» deține și atributul de instanță morală absolută. Din confruntarea cu aceasta, statutul existențial al lui Cavadia și Chiril apare răsturnat față de acela stabilit de jocul aparențelor, triumful celui dintîi fiind, în absolut, o abdicare, iar eșecul celui din urmă constituind o apoteoză. Încît, dacă, individual, conștiința este «insofitorul» nevăzut al insului în raport cu el însuși la nivelul speciei, ea e «insofitorul» umanității în raport cu eternitatea.

În paralel cu această dezbateră metafizică, literatura lui Constantin Toiu transpune datele problemei și în ecuație istorică. Deoarece conștiința definește insul atît ca individ, cît și ca, simultan, component al unei «echipe cu care trece prin lume» în condițiile irepetabile ale unui context social-politic determinat; altfel spus, ca ființă istorică. Într-o scenă simbolică, ipotetica existență a

Generalului statmajorist întîlnit de Chiril devine indubitabilă doar o dată cu certificarea ei de către un martor (Cavadia). În același fel, nici istoria nu există în absența mărturiei spiritului — dovadă că este apanajul exclusiv al speciei umane, ca singura «cugetătoare» — ea nefiind, în ultimă instanță, decît o «istorie» a conștiinței de sine a umanității. Relația e, și în acest caz, biunivocă: dacă individul depune mărturie pentru istorie, la rîndul ei, aceasta depune mărturie pentru el, validîndu-l sau, din contră, invalidîndu-i declarațiile. Inerminat într-o conjunctură istorică dată, jurnalul lui Chiril devine nu întîmplător, peste ani, publicabil. Ceea ce presupune în mod necesar ca momentul istoric să se fi schimbat tocmai în spiritul reflecțiilor sale. Fapt de o maximă importanță, întrucît este echivalent cu suprema validare a poziției sale. Inerent, istoria îndeplinește astfel un inflexibil rol justițiar. Fîindcă, dacă e adevărat că, «pe porțiuni mici de timp», delatorii — și, în sensul cel mai larg, adepții oricărei (auto)misticării interesate sau numai comode și poltrone — sînt «cei mai bine plătiți», este la fel de adevărat că «răs-plățiți nu sînt niciodată de istorie», aceasta răsplătindu-i, dimpotrivă, «doar pe cei care au memorat și transmis ceva, cu noblețe, în interesul tuturor».

De aici, benefica *seninătate* degajată de literatura lui Constantin Toiu, în pofida evenimentelor, de un extrem dramatism, relatate. Evidentă mai ales în *Galeria*... și, îndeosebi, prin contrast cu tenele sumbre aplicate de prozatorii contemporani, aproape fără excepție, «obsedantului deceniu». Transgresînd contingentul, perspectiva istorică amplă îi permite scriitorului nu doar recuzarea vehementă a respectivei etape, ci și, prin superioară comprehensiune, asumarea acesteia ca experiență care, cu cît e mai atroce, cu atît deține o mai indiscutabilă forță probatorie pentru triumful absolut al spiritului uman. Și tot de aici, încrederea — exprimată într-un eseu din *Destinul cuvintelor* — în valoarea literaturii ca mărturie privilegiată, întrucît aceasta e susceptibilă de a fi dublu validată în fața eternității: o dată sub aspectul adevărului și încă o dată, sub acela al perfecțiunii.

Mariana VARTIC

Itinerar spiritual*

(XI)

Nu numai că visele sînt, dacă vrei, produsul transformării unei scheme narrative clasice prin mijlocirea cîtorva evenimente, dar greutatea lor va acționa din ce în ce mai puternic asupra povestirii zilei respective. Putem spune că ceea ce va face ca cele șase săptămîni să se preschimbe treptat în șapte săptămîni este tocmai ponderea acestor vise. Ea va impune ca unele dintre experiențele sau unele dintre monumente să fie puțin transformate, să ajungă încetul cu încetul a fi ele însele vizitate. Așadar castelul din Harburg rămîne descris cu exactitatea cu care l-am văzut, ținînd seama, bineînțeles, de toate erorile posibile pe un parcurs de 15 ani, în posida precauțiilor luate, deoarece avem cu mine ghidul, ghidul turistului în castelul Harburg, cu tot felul de indicații, cu planuri, cu imagini la care m-am putut referi pentru a corecta propriile mele amintiri. Descrierea castelului din Harburg deci rămîne fidelă în măsura posibilului.

Dar anumite alte castele prin care mă plîmb au fost ușor «corectate», pentru a fi și mai semnificative. Există un castel văzut de mine în epoca menționată, un castel aflat la nord de aici, e castelul Rottendorf (?) care se află pe lângă Würzburg. E castelul unui prinț arhiepiscop, un imens castel baroc absolut remarcabil și în care există o capelă foarte mică, la dreapta, și niște grajduri imense. Pentru acest arhiepiscop caii aveau mult mai multă importanță decît suzirea bisericii. Este o operă barocă vrednică de luat în seamă, al cărei caracter meditativ, simbolic, ținînd aproape de alchimie, este pecetluit, de pildă, prin aceea că se pot număra în clădire exact 365 de ferestre — plus una mică — și în consecință acest castel reprezintă o imagine a anului. Așadar e vorba de un castel «astral». În acest castel încă există colecții de tot interesul, o bibliotecă frumoasă, mult mai mică decît cea din Castelul Harburg, dar în care se află tocmai ceea ce lipsea din castelul Harburg. Puține lucrări din secolul al XVIII-lea, însă tocmai cele mai frumoase.

În castelul din Harburg se aflau operele cvasicomplete ale unui scriitor pasionant din epoca barocului, un scriitor pasionant din epoca barocului, un scriitor care din nenorocire, putem spune, pentru noi cei de astăzi, a scris în latinește, un scriitor care este prototipul filozofului iezuit baroc german: se numește părintele Atanasie Kircher¹. Este un spirit ieșit din comun, foarte deschis către tot felul de lucruri, care a scris despre muzică, despre logică, despre unele lucruri care mă interesează mult, deoarece una dintre cele mai frumoase cărți ale sale este consacrată obeliscurilor din Roma, apoi a scris o carte mare în care s-a străduit să descifreze hieroglifele egiptene. Și a crezut că a găsit o descifrare a scrierii egiptene, dar bineînțeles a trebuit așteptat Champollion pentru a se putea descifra această

* Conferința de față, susținută de Michel Butor la Augsburg, la invitația prof. dr. Henning Krauss, discută geneza și structura romanului său *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Ca și în cazul tuturor operelor sale românești, recuperarea elementului autobiografic constituie motivul esențial al tentativei narrative, dublată de un efort constructiv, el însuși decurgînd din realitatea ce urmează să devină semnificativă în urma transformării sale în literatură. Faptul de viață se află într-o continuă metamorfoză datorată, pe de o parte, interferenței cu visul modelator, pe de altă parte cu puterea uitării și, dependentă de ea, a imaginației creatoare, care toate, în felul lor, contribuie la reorganizarea trăirii de odinioară, lor adăugîndu-li-se și, forța ei atîtului din variate lecturi obsedante ori tutelatoare. Cititorii noștri s-au obișnuit cu aceste teme recurente în conferințele lui Butor publicate aici. Paginile începute în numărul anterior al revistei se disting însă absolut de tălmăcirile precedente. Ele se însumează într-o istorisire în sine, bogată în trăiri subtile expuse în planuri multiple — prima călătorie la Castelul din Harburg, ce a sugerat nașterea romanului; a doua vizitare a castelului, din dimineața zilei cînd scriitorul se adresează auditoriului său; parcurgerea unor cărți, îndurîndu-și istoria lor, dar și relatări despre integrarea lor în istoria personală a romancierului; meditația la Germania anilor '50, în paralel cu cea a anilor '80 etc. Astfel cuvintele vorbitorului, treptat, se preschimbă într-o naratăune independentă, un microman deosebit de intens, de congruent și de captivant. (M.R.).

¹ Atanasie Kircher (1601–1680), iezuit german, profesor de filosofie și matematică, autor a numeroase descoperiri în domeniul fizicii, printre care lanterna magică, un aparat precursor al mașinii de scris. La Roma a întemeiat un cabinet de fizică: *Museum Kircherianum*. Marele număr de cărți scrise de el și semnalate aici de Michel Butor nu poate mira, deoarece A. Kircher, a fost profesor la Würzburg în perioada: 1633–1635.

scriere conform unor principii absolut deosebite și pentru a se putea obține lucruri mult mai precise și, finalmente, mult mai interesante. Mai este apoi o carte mare, interesantă, intitulată *Oedipus egyptiacus*². Toate aceste cărți se găseau în castelul din Harburg. O altă carte pe care am citit-o în castelul din Harburg e un roman științifico-fantastic în latină, din sec. al XVII-lea, o carte intitulată *Iter extaticum* — *Călătorie extatică*, în care arhanghelul Uriel ia cu sine cititorul într-o peregrinare în interiorul Universului conform cu sistemul lui Tycho Brache³, adică un sistem intermediar între cel modern al lui Copernic și Galilei și sistemul clasic al lui Ptolemeu. Știi că pentru Ptolemeu pământul este centrul lumii și în jurul lui există un număr de sfere, iar soarele se învârtte în jurul pământului, ca și toate celelalte astre. La Copernic soarele este în centrul lumii și toate celelalte astre se învârtte în jurul lui, exceptând Luna, ce se rotește în jurul Pământului. Sistemul lui Tycho Brache, pentru a împăca și capra și varza, socotea că pământul se află în centrul lumii, soarele se învârtte în jurul pământului, iar celelalte planete se învârtte în jurul soarelui. Există deci o adevărată colecție a operelor părintelui Atanasie Kircher în castelul din Harburg. Lipseau numai cele două mai cunoscute și mai căutate de bibliofili, cele două cărți mai bogat ilustrate și mai fantastice. Una despre caverne, grote, mine etc., care se numește *Mundus subterraneus* — *Lumea subterană*. Este o carte foarte faimoasă în mediul bibliofililor. *Mundus subterraneus* nu există la castelul din Harburg, în schimb există în biblioteca din castelul Rottendorf. Iar o altă carte într-adevăr remarcabilă, foarte interesantă, se numește *China illustrata* — *China ilustrată*; se poate spune că este, în Europa, cea dintâi lucrare științifică ilustrată tratând despre China.

În consecință castelul din Rottendorf (?) întâlnit în roman completează într-un anumit fel castelul din Harburg. Dar am vrut să-l completez și mai mult. Astfel, de pildă, în castelul de la Rottendorf există o galerie de pictură care este foarte curioasă și care cuprinde mai ales opere, din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, deoarece familia începuse să se intereseze de pictură în sec. al XVII-lea și să cumpere lucrări de pictori cei mai celebri, adică ale pictorilor italieni din secolul al XVI-lea. Apoi, după câțiva timp, și-au dat seama că majoritatea tablourilor cumpărate erau falsuri. Au vrut să cumpere Tizian, Tintoretto și li s-au fabricat Tizian și Tintoretto. Așa că de la un moment dat înainte au hotărât să nu mai cumpere decât lucrări ale pictorilor în viață. Astfel încât sînt pictori mult mai puțin iluștri, dar cel puțin atribuirea, în cazul lor, e foarte sigură. Galeria este foarte mare, cuprinde o sală de pictură germană, o sală de pictură olandeză, o sală de peisaje etc., etc. Am dus ideea acestei galerii de pictură mai departe, i-am adăugat câteva săli, de pildă un cabinet în care se găseau picturi reprezentînd exclusiv maimuțe. Există multă pictură veche avînd ca subiect maimuța. Pictorul olandez Teniers⁴ a înfățișat foarte adesea maimuțe deghizate. Apoi în multe muzee vedem maimuțe pictori, maimuțe arhitecți, maimuțe doctori ș.a.m.d. Așadar am adunat un ensemble cu astfel de maimuțe în interiorul castelului Rottendorf, care e deci transformat; mai sînt încă o mulțime de alte detalii de acest fel. Castelul acesta e transformat în carte, pe cînd Harburg este castelul pe care m-am străduit să-l transform cît mai puțin posibil. Mă voi întoarce cîrînd la fragmentul din text.

Deci, astăzi am revenit la Harburg, unde n-am mai fost din 1950, așadar de 32 de ani. Cu aproximație, am locuit acolo șase săptămîni în aceeași perioadă a anului: iulie și începutul lui august. Vasăzică există cel puțin câteva zile cu o vreme comparabilă cu cea de astăzi. Evident eram puțin îngrijorat dacă aveam să recunosc castelul în ceea ce urma să mi se întîmple cu prilejul acestei scaldări în propriul meu trecut și în legătură cu ce aveam să simt pe drumul care înlesnește acum evitarea orașului Donauwörth, autostrada permițînd ocolirea aces-

² *Oedipus* este o specie de uistiti, maimuța mică înrudită cu marmoseta. Nu cunoaștem conținutul cărții la care se referă Michel Butor, dar coincidența tematică ne atrage atenția.

³ Tycho (Tiko/Tyge) Brache, astronom danez (1546–1601): Autor al lucrărilor: *De nova stella* anii 1572; *De mundi aetheris recentioribus phaenomenis*; *Progymnasmatia*; și altele; A editat un catalog ceresc cuprînzînd 777 stele. A clădit un observator astronomic: *Stelborg* (Castelul stelelor) și un castel: *Uraniborg* (Palatul Uraniei). A fost profesorul lui Kepler.

⁴ Au existat doi pictori flamanzi cu acest nume: David Teniers Bătrînul (1592–1649) și David Teniers Tânărul (1610–1694).

tui oras. Am putut afirma că mă aflu la Harburg cînd am văzut o fabrică de ciment enormă. În epoca despre care vorbesc se afla în locul acela o fabrică de ciment, care era de pe atunci destul de impresionantă. Și cînd m-am plimbat seara pe terasa din spatele meterezelor am văzut, într-o parte, fumul fabricii de ciment proiectat asupra crepusculului, tulburînd atmosfera, și mi-am spus: da, aici este. Natural însă, în 32 de ani fabrica de ciment a crescut în mod prodigios. De pe atunci era impresionantă, dar acum reprezintă o pecete uluitoare pusă asupra peisajului. Doar după ce am depășit fabrica de ciment, silueta castelului din Harburg s-a proiectat pe cer. Și imediat am fost izbit de faptul că își schimbase culoarea. M-am întrebat dacă de vină erau amintirea, imaginația, sau structurile mele, jocurile mele de cărți care mă conduseseră să am absolută nevoie ca țigla de pe castelul din Harburg să fie brună, pe cînd azi mi-a apărut cu desăvîrșire trandafirie. Și, lucru evident, apropiindu-mă am văzut că acoperișul castelului a fost refăcut aproape în întregime. Deci toate acoperișurile turnurilor, și ale teraselor din spațiile meterezelor, toate acestea sînt astăzi nou-nouțe. Lucrul e foarte frumos făcut, dar, bineînțeles, castelul se înscrie în peisaj într-un mod diferit. Apoi ne-am strecurat în satul Harburg pe ulițele întortocheate, fără a ști prea bine cum vom ajunge la castel, dar poate un fir (al Ariadnei) sau un vampir ne-a condus pași și ne-am trezit chiar la poalele castelului, în locul în care se cuvenea să ajungem. Am urcat și am recunoscut într-adevăr tot. Totul era «curat», totul era așa cum fusese, dar curățat, modernizat. Asta vrea să spună că poate am schimbat unele dintre lucruri în povestea mea, în raport de castelul din Harburg așa cum era în 1950. Dar eu unul am schimbat mult mai puține lucruri decît au schimbat alții, cu alte cuvinte, în ciuda tuturor erorilor pe care se poate să le fi făcut, am introdus mult mai puține modificări decît au fost făcute de fapt de atunci încôace, cu siguranță.

Desigur, n-am putut vedea decît o foarte mică parte din ceea ce văzusem data trecută, din locurile pe unde mă plimbam atunci. La intrarea în curtea superioară, în dreapta, exista de pe vremuri un restaurant, dar restaurantul s-a modernizat, are acum mese metalice și fotolii cu spetează din material plastic, pe cînd în epoca aceea toate acestea erau de lemn. Pe de altă parte, acum există și camere de închiriat. Restaurantul este și hotel, pe cînd pe timpul meu nu era. Firesc, există părți din castel unde n-am intrat niciodată, deoarece locuiau oameni, iar altă parte, care era în reparații, n-am putut decît să o întrevăd: mă refer la biserica pe care am putut-o vizita astăzi. Reparațiile începute cu mai bine de 32 de ani în urmă au luat sfîrșit. S-au încheiat de multă vreme și probabil că nu peste mult timp va trebui să se întreprindă noi restaurații, deoarece e clar că schimbarea acoperișurilor să nu fi fost făcută la timp și în consecință umiditatea a și deteriorat stucaturile și picturile...

Este evident că toate acestea continuă să se frămînte în spiritul meu. Textul pe care-l am în față, care pînă astăzi se găsea între castelul real din Harburg și mine, acum are o altă situație. Acum se află între două vizite la castelul Harburg. Vreau să spun că, din punctul meu de vedere, astăzi acest text a trecut printr-o aventură foarte greu de povestit. Poate că s-ar cuveni ca într-o bună zi să fiu în stare să scriu un text pentru a izbuti să facă să se înțeleagă ce s-a petrecut astăzi, din punctul meu de vedere, în raport cu acest text. Și este împedat că va trebui să revin la castelul din Harburg. Va trebui să aranjez, să trag diverse sfori, cu ajutorul citorva complici, pentru a-mi crea ocazia de a reveni și de a vedea lucrurile de aici mai de aproape. Fiîndcă vizita de azi a fost, nu-i așa, o vizită extrem de rapidă și de superficială. Dar și atîta este suficient pentru a pune în mișcare ceva. Dacă vreți, m-am regăsit cu «tînăr maimuț» în interiorul castelului, în aceeași după amiază. Și mi-am spus că asta se întîmplă deoarece — însă este vorba de o închipuire, bineînțeles — unul dintre motivele pentru care mi-am lăsat barba să crească a fost că urma să revin vara aceasta la castelul din Harburg. Era poate o modalitate de a mă preschimba în maimuță. De a mă pune în acord cu mitologia acestei cărți.

(Transcriere, traducere și note:
Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

Un Reymont modern ?

Cu începuturi notabile, oricât de inconsistente, încă de la sfârșitul primului deceniu de după eliberare, emanciparea prozei rurale din Polonia de provincialismul metodologic și tematic este evidentă îndeosebi după 1960. Intervențiile criticii instituționalizate întemeiază teoretic întreprinderile scriitorilor care, înregistrând cu sensibilitate sporită impulsurile înnoitoare — tentativele antrenant promițătoare ale noului roman francez, de exemplu — și renunțând la normativele constrângător mimetice ale actului creator — viziunea absolutizant obiectivistă, omniscentă exclusivistă, unii dintre invarianții prozei de tradiție etc. — reiau experiențele de atelier întrerupte de tăvălugul războiului și abordează cu frenezie problemele individului în noul context existențial, într-un cuvânt, «europeizează» ideatia, motivistica și tehnicile de elaborare în cadrul unui complex proces de superioară efervescență intelectuală. În această atmosferă propice, se dezvoltă și se afirmă aproape exploziv personalități creatoare de prestigiu, care impun relativ repede un adevărat «nou val» în literatura polonă de inspirație țărănească.

Edificate cu participarea diferențiată a tuturor generațiilor — vîrstnică : St. Pietak (1909—1964) sau St. Czernik (1899—1969) ; mijloace : J. Kawalec (n. 1916), cărui îi revine și rolul de promotor, W. Mach (1917—1965), J. Ozga Michalski (n. 1919) ; și tinără : T. Nowak (n. 1930), M. Myśliwski (n. 1932), E. Bryll (n. 1935), Z. Wójcik (n. 1935), E. Redliński (n. 1940) și mulți alții — orientările novatoare, după dibuirile rodnice, proprii oricăruia început, realizează treptat desprinderea de mai vechile modele restrictive cu sorginea și în imixțiuni extraliterare, pregătind condițiile pentru apariția operelor de certă valoare. Concepte în varii formule românești, precumpănitor moderne, ce învederează o disponibilitate limitată la toate nivelele formalizării, «narațiunile» care circumscriu viața satului atestă fertile tensiuni creatoare din care va țîșni firesc capodopera actuală a genului. Într-adevăr, îndelung consolidată prin numeroase creații apărute în peste două decenii de existență, literatura ruralistă din Polonia contemporană, configurată pe noile convenții estetice își află, în sfârșit, măsura valorică, reprezentativă, în romanul *Piatră peste piatră* (*Kamień na kamieniu*), publicat de W. Myśliwski în anul 1984.

După apariția cărții, un comentator aprecia entuziast, nu și fără acoperire, că proza lui Myśliwski ilustrează o concludentă «sinteză a curentului țărănesc în literatura polonă» din ultimele decenii¹. Considerate din alte unghiuri, — mai restrînse, și în primele romane, *Livada goală* (*Nagi sad*, 1967) și *Palatul* (*Pałac*, 1970), se adună aici într-o construcție impunătoare problemele fundamentale ale vieții la țară în împrejurările zămislite de istoria contemporană, dramatismul nu o dată cu sfârșit tragic al ciocnirii dintre tradițiile culturii țărănești și inserțiile acaparante ale orașului. Dacă în *Livada goală*, romancierul stăruia asupra asimilării civilizației panilor prin mijlocirea cărților, a învățăturii organizate, iar în *Palatul* insistă în demonstrarea capacității neîngrădite de apropiere prin sensibilitate și inteligență combinativă a universurilor existențiale proprii straturile din virful piramidei sociale, în *Piatră peste piatră* adevăratul erou în ordinea semnificațiilor este conștiința țărănească în ansamblul ei și în transformare procesuală sub pîntelul schimbărilor de lume ; prezentul se întrepătrunde cu trecutul, exprimînd formarea componentelor esențiale și direcția evoluției în viitor. Este o perspectivă cuprinzătoare care înlesnește o foarte generoasă interpretare a problematicii în profunzime și suprafață, toate celelalte, enunțate de critica de specialitate, putîndu-i-se subsuma fără dificultate. Argumentarea opțiunii autorului pentru unul dintre modurile de viață hotărîte de autarhia tradițiilor, de avansul social sau de simbioza acestora, de pildă, îngustează considerabil aria mult mai largă a sensurilor operei.

Configurată în tehnica lui *io narrante*, purtînd numai complementar măștile persoanelor a doua și a treia, expunerea plasează povestitorul în miezul evenimentelor înfățișate, sporînd impresia de autenticitate, încrederea și participarea emo-

¹ T. Błazejewski, *Omul — un lucru complicat* (Główek — rzecz zawiła), *Zycie literackie*, Cracovia, 1984, nr. 22, p. 6.

țională a lectorului. Naratorul-erou principal și autor, în măsura în care orice creator investește o parte din sine în fiecare dintre personajele plămădite, constituie însă un factor mediatizant, sensibil și activ, care-și imprimă în relațările propriile trăsături distinctive, subiectivizând simțitor «obiectivitatea» unei realități valabile în întregime doar în registrele ficțiunii, ale literarității. Refacerea lumii romanului urmînd fluxul sincopat al memoriei, cu frecvente întreruperi și bifurcări ale narației numai aparent dezordonate, în fapt stăpînite cu rigoare pentru a nu dezlîna materia epică în stufozități inutile care să îngreueze recepția, și folosirea timpului și a spațiului în funcție de existențele mai totdeauna deformante ale discursului contribuie substanțial la relativizarea universului ontologic remontan prin mijlocirea unei disponibilități ce guvernează premeditat toate fazele procesului creator. Fiindcă lumea reconstituită de monologul naratorului, țărănul Szymon Pietruszka, implicat direct în consumarea întîmplărilor sau cu ajutorul amintirilor despre părintele și bunicul acestuia — satul polonez de la sfîrșitul secolului al XIX-lea pînă în vremea noastră — nu este decît una dintre mai multele imagini posibile ale realității *de facto*, e drept, cu valoare de unicat prin autonomia estetică, o imagine nealterată păgubitor de pretențiile obiectivizante ale atotștiinței romancierului tradițional.

În *Piatră peste piatră* domină deci convențiile romanului modern, care-și subordonează funcțional mai vechile canoane într-o structură echilibrată ce demonstrează convingător, dacă mai era nevoie, viabilitatea noilor poetici în practica artistică. Atunci cînd intriga romanească, indiferent în ce metodologie ar fi expusă, nu este pulverizată de prea dese și masive inserții teoretice sau divagații auctoriale, cînd autorii nu resping programatic în totalitate instrumentele de lucru tradiționale, ci le îmbogățesc și le modifică adecvat, întreprinzîndu-le cu cele mai noi, așa cum procedează W. Myśliwski, realizează într-adevăr opere durabile. Relatarea lui Szymon Pietruszka parcurge un traseu circular, ca și în *Livada goală*, oricît de neregulat și surprinzător în amănunt, care în final revine la punctul de plecare — motivul pretextual de prim-plan al zidirii unui cavou pentru întreaga familie. Cuprinderea materiei înăuntrul acestui uriaș arc narativ interferează în proporții inegale metode de factură și proveniență diferite. Se îmbină nesilit și se completează reciproc, în «descrierea» evenimentialului și a tipologiei, expunerea convergentă, ca la E. Bryll, relatarea obiectivă, într-un spațiu și timp minim în secvențe restrînse pe cele naturale, cu sonorități litanice adeseori și eseistice-reflexive, generalizatoare de experiență, à la J. Kawalec, întreruptă de neînumărate ori de arabescurile eficient strunite ale amintirilor ori de vagi inserții realist-magice, ce aduc în memorie proza lui T. Nowak, la *mise en abîme* ș.a. — modalități care participă diferențiat la încheierea unei narațiuni unitare doar în planurile de ansamblu, în ultimă instanță, la înălțarea unei construcții impresionante — conștiința omului de la țară. Spre această concluzie integratoare îndeamnă și titlul cărții, *Piatră peste piatră*, împrumutat din strofa unui cîntec popular, pe care prozatorul și-a ales-o emblematic drept *motto* pentru acest al treilea roman al său:

«Piatră peste piatră / Peste piatră piatră / Și pe astă piatră / Înc-o, dată piatră».

Versurile creației anonime subliniază truda și migala cu care timpul și istoria au așezat de-a lungul veacurilor piatră lingă piatră la temelia acestui edificiu labirintic, întors spre propriile lăuntruri monumentale, cercetate nu de prea multe ori în zonele de plămădă ale sensibilității și gândirii. În același timp, poetul popular deconspiră intențiile romancierului prin cunoscuta formulă a punerii *en abîme*. Întrucît Myśliwski va proceda și el în chip asemănător, clădindu-și opera pe îndelete, secțiune cu secțiune, prin reiterări numeroase ale comentariului perspectivat de fiecare dată pe alte probleme și motive în țesătura mereu disponibilă a discursului. Căci ce altceva sînt cele nouă capitole care alcătuiesc romanul — *Cimitirul*, *Drumul*, *Frații*, *Pămîntul*, *Mama*, *Plînsul*, *Aleluia*, *Pîinea* și *Poarta* — dacă nu autentice feli ale realității sătești, în spațiul cărora autorul își va înălța cu răbdare schelăria pledoariilor. Aceste mari despărțituri cu problematică interferată indică direcțiile principale pe care va fi dirijată expunerea, printrile care-l vor orienta pe cititor în materia de o complexitate deconcertantă. Cheile de boltă ale conștiinței țărănești — pămîntul în toate ipostazele lui sezoniere, relațiile familiale și sociale, tradițiile cutumiere, sfera de acțiune a religiei, codul moralității, atitudinea față de cultura citadină față de război

etc. — sînt explorate stăruitor în straturile de profunzime și în devenirea lor sub presiunea ritmurilor istoriei pentru a se ajunge la acele suporturi din adînc pe care se reazămă psihologia ruralului, reacțiile lui afective și raționale. Într-un stil foarte concis, întemeiat copios pe tăceri expresive, atît de obișnuite în vorbirea sătenilor, cu evidente valențe orale, dar și cu tonalități reflexiv-filosofice izvorite din generalizările pragmatic-experimentale, în sfîrșit, într-un limbaj asezonat din belsug cu sancțiuni paremiologice, prozatorul încheagă astfel cu înecetul o impresionantă monografie a satului, din care nu lipsește nici ipostaza «însămnatului», motiv cu prodigioasă carieră în literatura polonă de azi (J. Kawalec, St. Pietak, St. Czernik ș.a.). Reliefulurile acestor imagini globale, prin sugestivitate și complexitate, amintesc în linie dreaptă de *Țăranii* lui Wl. Reymont.

Deși scrise în chei metodologice deosebite, *Piatră peste piatră* în cea modernă, tetralogia reymontiană în cea tradițională prin definiție, cele două opere prezintă numeroase posibilități de apropiere. Amîndoi prozatorii au un acut simț al scurgerii timpului pe care îl exprimă, cu aceleași elemente, firește, puse în lumină și structurate diferit: consecuția generațiilor, a episoadelor povestite și a anotimpurilor, a muncilor agricole și a obiceiurilor, schimbările de lume și răsfîrțarea lor în mentalitatea oamenilor etc. Mișcarea, trecerea aceasta ireversibilă se consumă însă pe suprafețe temporale și cu rezultate deosebite. Reymont își localizea trama romanescă într-o etapă de o relativă stabilitate care se prelungea în reprezentările socio-conceptuale ale eroilor. Myśliwski, în schimb, acoperă un spațiu mai amplu, marcat de două conflagrații mondiale și de răsturnări de-a dreptul revoluționare în formele de viață. O suită de evenimente epocale, de momente de răspîntie, așadar, care antrenează modificări fundamentale, spectaculoase, în conștiința personajelor, oferindu-i acestora largi posibilități pentru a se defini în evoluție. Convingerile sătenilor din *Piatră peste piatră*, despre pămînt, avansul social sau Dumnezeu, a celor contemporani cu naratorul în Polonia Populară, se deosebesc profund de cele ale generațiilor anterioare, diferențele fiind de domeniul evidenței chiar în limitele vârstei lui Szymon Pietruszka. Legătura cîndva indestructibilă cu țarina, atitudinea față de intruziunile agresive ale urbei civilizate ori fatalismul religios, componente organice ale conștiinței rurale din trecut, au suferit transformări miraculoase, relativizîndu-se pe direcția unui pragmatism de bun simț cu subliniate valori moraliste. Cu toate acestea, și țăranii realizați magistral de Reymont și cei ai lui W. Myśliwski, deși modele caracteristice pentru epoci diferite, lasă impresia desprinderii lor din contextul național concret, tinzînd să se statonicească într-o tipologie umană mai cuprinzătoare. De bună seamă, comparațiile ar putea continua pe multiple planuri, dar oricît de multe și relevante ar fi asemănările și deosebirile, cele două creații își păstrează neștirbite originalitatea și valoarea; fiecare pentru faza istorică din care a crescut. Prin urmare, chiar dacă afirmația potrivită căreia Myśliwski poate fi considerat un Reymont al zilelor noastre pare prematură, important este că *Piatră peste piatră* suportă de la egal la egal comparațiile cu epopeea incununată cu laurii Premiului Nobel în 1924, aspirînd cu îndreptățiri trainice să ocupe locul ce i se cuvine ierarhia universală a romanului țărănesc.

Stan VELEA



IPOTEZE

ȘI TOTUȘI SPĂTARUL NICOLAE MILESCU...

O problemă controversată de paternitate literară**

(I)

1. În cercetările lui N. A. Ursu, demonstrarea paternității lui Dosoftei asupra traducerii *Istoriilor* lui Herodot este strins legată de problema soartei traducerii de către N. Milescu a *Vechiului Testament*. Încă în 1976–1978, filologul ieșean atribuie lui Dosoftei un rol major în finisarea versiunii milesciene menționate. Deoarece, în ultimul timp, N. A. Ursu a intervenit cu multe elemente noi, vom reîlua aici, pe scurt, întreaga problemă.

Argumentele pe care se întemeiază teza așa-zisei paternități a lui Dosoftei asupra versiunii finale a *Vechiului Testament* sînt următoarele:

a) unele asemănări textuale dintre două tipărituri ale lui Dosoftei (*Psaltirea de-nțales*, Iași, 1680, și *Parimile preste an*, Iași, 1683) și *Vechiul Testament* din ms. 45 de la Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei R. S. România (§ 2).

b) unele concordante lexicale între diferite alte scrieri ale lui Dosoftei și *Vechiul Testament* din ms. 45 de la Cluj-Napoca (§ 3).

c) concordante lexicale între versiunea de la Coșula a *Istoriilor* lui Herodot, *Vechiul Testament* din ms. 45 și scrierile lui Dosoftei (§ 4).

d) prezența în cea mai mare parte a ms. 45 a fonetismului *dz* (în cuvinte ca *dzic*, *laudzi*, *lespedzi*, *lucreadză*, *vadză* etc.) (§ 5).

e) prezența unei structuri verbale la pers. 1 sg. (*crez*) în prefata către cititori a ms. 45 (§ 6).

f) donația unui exemplar al *Bibliei* de la București făcută de Const. Bricevleanu lui Dosoftei, care se afla în Polonia (§ 7).

g) contestarea rolului unor cărturari laici în traducerea și editarea unei opere ca *Biblia* (§ 8).

h) caracterul «superficial» al reviziei finale a *Vechiului Testament* tradus de N. Milescu și identificarea revizorilor respectivi cu «dascălii locului» (§ 9).

i) ipoteza că reprezentanții bisericii din Moldova au însărcinat pe Dosoftei, în timp ce acesta era episcop de Roman, pentru a revizui traducerea milesciană a *Vechiului Testament* (§ 10).

Deoarece *Vechiul Testament* din ms. 45 de la Cluj-Napoca conține și două texte nebiblice (un text filozofic în proză și un imn religios în versuri), N. A. Ursu, fără să aducă argumente, susține că și acestea poartă amprenta intervenției lui Dosoftei, ultimul text putînd fi chiar traducerea prelatului moldovean (vezi § 11). Cele două texte s-au transmis și *Bibliei* de la București.

O ipoteză de ultimă oră a filologului ieșean este aceea că Dosoftei în traduceri sale ar fi avut colaboratori (§ 12).

* Abrevieri: B.R.V. = Bibliografia românească veche; LR = Limba română (București); MMS = Mitropolia Moldovei și Sucevei (Iași); Ps. V. = Psaltirea în versuri a lui Dosoftei; RESEE = Revue des études sud-est européennes (București); SCL = Studii și cercetări lingvistice (București); SLLF = Studii de limbă literară și filologie (București); V.S. = Viața și petrecerea sfinților de Dosoftei.

După ce vom analiza toate argumentele sau pseudoargumentele invocate de N. A. Ursu în favoarea tezei sale, vom încerca să tragem câteva concluzii (§ 13).

Menționăm aici că, întrucât privesc deopotrivă paternitatea traducerii *Istoriilor* lui Herodot și paternitatea primei revizii a *Vechiului Testament* tradus de N. Milescu, două grupuri de argumente au fost prezentate în cadrul unui articol recent al nostru consacrat controverselor privitoare la paternitatea traducerii *Istoriilor* lui Herodot¹, și anume: a) concordanțe lingvistice între versiunea de la Coșula a *Istoriilor* lui Herodot și textul *Vechiului Testament* din ms. 45 de la Cluj-Napoca, și b) concordanțe lingvistice între versiunea de la Coșula a *Istoriilor* lui Herodot și prefața către cititori a *Vechiului Testament* din ms. 45 de la Cluj-Napoca.

2. Intemeindu-ne pe cercetările lui V. Căndea, care a identificat în ms. 45 de la Biblioteca Filialei din Cluj-Napoca a Academiei R.S.R. versiunea *Vechiului Testament* în traducerea lui N. Milescu, versiune ce — cu neînsemnate modificări — a fost tipărită în *Biblia* de la București (1688)², noi am relevat, în studiul filologic al ediției *Istoriilor*, o serie de concordanțe onomasiologice particulare între *Biblia* de la București (1688) și versiunea de la Coșula a *Istoriilor*, și anume: traduceri aberante identice, un plural comun neobișnuit (*clopoși*), traduceri identice cu sensul din neogreacă a unor cuvinte eline, prime atestări comune³. În cercetarea noastră, am folosit acest set de concordanțe onomasiologice particulare ca argument secundar pentru a dovedi paternitatea lui N. Milescu asupra traducerii *Istoriilor* lui Herodot. Nu am aderat cituși de puțin la ipoteza lui N. A. Ursu, după care versiunea cuprinsă în ms. 45 aparține lui Dosoftei.

În loc să demonstreze eventuala lipsă de temeinicie a argumentului adus de noi, deci faptul că particularitățile respective ar aparține lui Dosoftei, nu lui Milescu, N. A. Ursu, în articolele sale publicate în ultimii ani, invocă vechile d-sale argumente privind contribuția «substanțială» a lui Dosoftei la revizia traducerii milesciene a *Vechiului Testament*.

Ipoteza lui N. A. Ursu se bazează, în primul rând, pe unele concordanțe așa-zise textuale dintre versiunea biblică cuprinsă în ms. 45, respectiv *Biblia* de la București, și unele tipăriri ale lui Dosoftei. În numărul citat din *Cronica*, 1976, sînt confruntate 5 așa-zise concordanțe textuale, urmărindu-se paralele aceleiași pasaje biblice în ms. 45, în *Biblia* din 1688 și în cîte una dintre următoarele două tipăriri ale lui Dosoftei: *Psaltirea de-năles* (Iași, 1680), respectiv *Parimiile preste an* (Iași, 1683)⁴. În reluarea aceleiași demonstrații, din *Note și variante*, la ediția de *Opere* ale lui Dosoftei, vol. I, filologul ieșean mai adaugă încă 2 exemple de așa-zise concordanțe textuale din aceleași lucrări⁵, iar în articolul publicat în *Limba română*, 1985, altele 4 așa-zise concordanțe textuale între ms. 45, *Biblia* din 1688 și *Parimiile*, respectiv V. S. ale lui Dosoftei⁶. Dar toate aceste concordanțe «textuale» nu constituie dovezi peremptorii în favoarea tezei că Dosoftei ar fi tradus *Vechiul Testament* sau ar fi revizuit «substanțial» traducerea aceluiasi text biblic făcută de N. Milescu.

Analizînd mai îndeaproape comparațiile pe care le-a făcut N. A. Ursu, constatăm că aceste sînt destul de concludente, dar nu în favoarea, ci împotriva tezei d-sale. Dacă, pe de o parte, apare cu evidență dependența strînsă (putem spune directă) dintre ms. 45 și textul *Bibliei* de la București, pe de altă parte — este foarte clară opoziția acestora față de textele lui Dosoftei. Singurele concordanțe

¹ Vezi art. nostru *Spătarul Milescu sau Dosoftei? O problemă controversată de paternitate literară*, în LR, XXXV, 1986, nr. 3, §§ 2.4, respectiv 2.5.

² Virgil Căndea, *Răsturnarea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Cluj-Napoca, 1979, p. 105–171.

³ Herodot. *Istории*. Ediție îngrijită de Liviu Onu și Lucia Șapcaliu. Prefață, studiu filologic, note și glosar de Liviu Onu. Indice de Lucia Șapcaliu. București, 1984, p. 590–597. Vezi și versiunea franceză a capitolului respectiv: Liviu Onu, *Concordances onomasiologiques dans les traductions de Nicolas Spathar Milescu*, în RESEE, t. XXIII, 1985, nr. 2, p. 137–145. Vezi și art. nostru, *Concordanțe lingvistice în traducerea spătarului N. Milescu*, în SCL, XXXVII, 1986, nr. 4 (în curs de apariție).

⁴ N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, în *Cronica* (Iași), XI, 1976, nr. 6, din 6 februarie p. 5–6.

⁵ Dosoftei, *Opere*, I, *Versuri*, Ediție critică de N. A. Ursu. Studiu introductiv de Al. Andriescu. București, 1978, p. 507–510.

⁶ N. A. Ursu, *Din nou despre paternitatea primei traduceri românești a ISTORIILOR lui Herodot și despre revizia VECHIULUI TESTAMENT tradus de Nicolae Milescu*, în LR, XXXIV, 1985, nr. 1, p. 41–42.

care par a fi relevante dintre Dosoftei și ms. 45 sînt cîteva concordante de ordin lexical, nu textologic general. Dar asemenea concordante lexicale, în perspectiva traducerilor românești mai vechi ale *Psaltirii* și ale *Parimilor*, sînt relevante nu pentru Dosoftei, ci pentru întreaga tradiție a traducerilor respective pe teren românesc.

Căci cel puțin *Psaltirea* a cunoscut o bogată tradiție în literatura de traduceri în limba română. De aceea, în această privință, noi apreciem că, în juxtapunerile lui N. A. Ursu, textele de referință trebuiau să fie mai numeroase. Druțul cel bun a fost ales încă de I. A. Candrea și chiar în legătură cu versiunile vechi românești ale *Psaltirii*. Studiind comparativ psaltirile românești (manuscrise și tipărite) din secolele al XVI-lea — al XVII-lea, el a relevat totodată relațiile dintre aceste psaltiri⁷. Cu privire la versiunea românească din *Psaltirea slavo-română* (nume sub care mai este cunoscută *Psaltirea de-năles*, Iași, 1680) a lui Dosoftei, Candrea demonstrează că aceasta se regăsește parțial în versiuni manuscrise din prima jumătate a sec. al XVII-lea⁸. Raporturile respective de filiație au fost aprofundate în cercetările mai noi⁹. Astfel, avînd în vedere versiunea *Psaltirii* pe care o transcriu ms. rom. 170 și 540 de la B.A.R.S.R., precum și *Psaltirea slavo-română* citată a lui Dosoftei și *Biblia* de la București, Alexandra Roman emite ipoteza, demnă de reținut, că N. Mîlescu, pentru textul *Psaltirii*, «trebuie să fi cunoscut versiunea moldovenească manuscrisă și o va fi incorporat, prelucrînd-o, în traducerea Vechiului Testament»¹⁰. Iar Ion Gheție, pe baza aparatului critic al ediției citate a lui I. A. Candrea, demonstrează strînsa relație de filiație între *Psaltirea Hurmuzaki*, *Psaltirea slavo-română* a lui Șerban Coresi (din c. 1588—1589) și *Psaltirea slavo-română* a lui Dosoftei. În stema filiației acestor psaltiri românești se include și o versiune manuscrisă, folosită atît de *Psaltirea* lui Șerban

⁷ I. A. Candrea, *Psaltirea Schelandă comparată cu celelalte psaltiri din sec. XVI și XVII traduse din slavonește*. Edițiune critică. Vol. I. Introducere. București, 1916, p. XV—LXIX.

⁸ Op. cit., p. LXIV—LXV.

⁹ În legătură cu psaltirile românești din sec. al XVII-lea, vezi în special: Mariana Combiescu, *Psaltirea de la Mehadia*, în LR, XVII, 1968, nr. 3, p. 259—263; Gh. Chivu, *Vechi psalmi românești din sec. al XVII-lea*, în LR, XXI, 1972, nr. 2, p. 145—154. Cf. Jon Papp, Beiträge zum Studium des Altrumänischen, in Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache (Rumänisches Seminar) zu Leipzig, III, 1896, p. 170—182 (în cadrul unor contexte paralele din *Psaltirea* de la Bălgrad, 1651, *Psaltirea Sheinad*, *Psaltirea* lui Coresi [1577] și *Psaltirea* din *Biblia* lui M. Luther, autorul stabilește un număr de serii sinonimice); Cornelia Cohut, Serii de sinonime în psaltirile românești, în Omagiu lui Al. Rosetti, București, 1965, p. 137—140; Atanasie Popa, Versiuni vechi ale psalmului 50, în Mitropolia Banatului, 1968, XVIII, nr. 7—9, p. 421—433; Mariana Constantinescu, Versiuni din secolul al XVII-lea ale Acatistului și Paraclisului Precistei, în SLIF, III, 1974, p. 231, 238.

¹⁰ Alexandra Roman, *Psaltirile românești din secolele al XV-lea și al XVIII-lea, Probleme de filiație*, în LR, XXIII, 1974, nr. 3, p. 241. Tot aici, autoarea arată că: «Dacă incorporarea versiunii moldovenești manuscrise în tipărirea lui Dosoftei este normală și nu necesită explicații suplimentare, alta este, în această privință, situația psaltirilor muntești din 1688 și 1703. Pentru BIBLIA de la București putem avea în vedere împrejurarea că masiva tipăritură din 1688 a utilizat, neîndoiește, VECHUL TESTAMENT al moldoveanului Nicolae Mîlescu». După cum a observat recent Aurelia Florescu și a avut bunăvoința să ne comunice, referirea la *psaltirea munteană* din 1703 trebuie corectată în felul următor: Alexandra Roman a consultat exemplarul de la B.A.R.S.R. de sub cota C.V.R. 139 A I—II, considerat încă de I. Bianu ca fiind *Psaltirea* tipărită la Buzău, 1703 (vezi B.R.V., I, p. 540—541). În realitate, exemplarul respectiv este *Psaltirea* de la Rîmnice, 1784 (descriș în B.R.V., III, p. 295; la B.A.R.S.R., sub cota C.V.R. I 480). În locul folii de titlu originare, care lipsește, a fost lipită (de cineva) foaia de titlu a *Psaltirii slavo-române* din Buzău, 1703 (ceea ce nu observase I. Bianu). Încît exemplele pe care Alexandra Roman le dă și le consideră ca fiind din *psaltirea buzoiănă* de la 1703 sînt, de fapt, din *psaltirea rîmniceană* de la 1784, iar Grigore Rîmniceanul este tipograful acelei psaltiri, nu al celei din 1703. Confuzia respectivă nu modifică însă concluziile generale ale autoarei. Rôlul ipoteticei psaltiri românești din Buzău, 1703, în evoluția psaltirilor românești din sec. al XVIII-lea, îl deține, în fond, *Psaltirea* din Tirgoviste, 1710. Cit despre *Psaltirea slavo-română* din Buzău, 1703 (descrișă în B.R.V., IV, p. 29—31; la B.A.R.S.R., cota C.V.R. 138 A), aceasta are psalmii numai în versiune slavonă! Textele însoțitoare sînt însă în limba română (foaia de titlu, prefata etc.) sau bilingve (slavone + românești). Cf. Alexandra Roman, Contribuții la problema unificării limbii române literare, în legătură cu edițiile românești din sec. al XVIII-lea ale PSALTIRII, în LR, XXIII, 1974, nr. 1, p. 13—24. Eroarea cu privire la așa-zisa psaltire românească de la Buzău, 1703, a fost receptată și de alții. Vezi de ex.: Nicolae Șerbănescu, Trei sute de ani de la tipărirea la Iași a PSALTIRII DE-NĂLES A SFÎNTULUI ÎMPĂRAT PROROC DAVID de către mitropolitul Dosoftei al Moldovei, 1680 — 11 aprilie — 1980, în Biserica ortodoxă română, XCVIII, 1980, nr. 11—12, p. 1170—1171.

Coresi, cit și într-o altă elaborare manuscrisă a *Psaltirii*, de mare circulație, din prima jumătate a sec. al XVII-lea¹¹.

Cunoscând rezultatele generale ale acestor cercetări¹², N. A. Ursu încearcă să inverseze relațiile dintre *Psaltirea* lui Dosoftei și psaltirile manuscrise anterioare, din sec. al XVIII-lea, afirmând: «*În realitate, după cum se poate observa la o mai întinsă și atentă comparație a textului Psaltirii din manuscrisele menționate*¹³, *al celui verificat de Dosoftei și al celui în proză editat de el în 1680, autorul versiunii din manuscrisele mai vechi este fără îndoială Dosoftei. El este acela care a revăzut textul din Psaltirea Scheiană, din Psaltirea Hurmuzaki și din Psaltirea lui Coresi, confruntându-l cu originalul slavon și încercând, cum dovedesc numeroasele glose și variantele textului menționate marginal, să găsească formulările cele mai adecvate și mai frumoase*»¹⁴. Afirmatia citată nu are însă nici un suport documentar și nici nu poate fi demonstrată. Versiunea psalmilor din ms. rom. 170 și 540, citate mai sus, datează din prima jumătate a sec. al XVII-lea. S-a demonstrat că versiunea pe care o conțin ms. 170 și 540 reprezintă aceeași traducere a *Psaltirii* ca versiunea românească din ms. rom. 4818 de la B.A.R.S.R., manuscris care a fost realizat în Transilvania și care datează din anii 1637–1647¹⁵. Este în stare N. A. Ursu să susțină că Dosoftei, confruntând și un număr de versiuni românești anterioare, a tradus *Psaltirea* în românește, pe la vîrsta de 13–23 ani? O asemenea răsturnare surprinzătoare a relațiilor dintre texte ca cea imaginată de filologul ieșean, se vede că are ca singură țintă: adăugirea unei noi aureole în jurul activității din tinerețe a lui Dosoftei, activitate total necunoscută. Iar declarația lui Dosoftei însuși, pe foaia de titlu a *Psaltirii* în versuri (Uniev, 1673), că lucrarea sa a fost «*cu lungă osteneală în mulți ani socotită și cercată prin svintele cărți*» nu dovedește nimic în acest sens, și nici «*faptul că numeroase cuvinte, expresii sau chiar fragmente de frază din textul verificat se regăsesc în textul în proză din manuscrisele mai vechi, nu în cel editat în 1680*»¹⁶. N. A. Ursu neglijează aici și cercetările (citare de noi mai sus) care dovediseră în mod convingător dependența *Psaltirii* lui Dosoftei din 1680 de psaltirile mai vechi, iar concordanțele dintre Dosoftei și acestea ne atestă în ce măsură prelatul moldovean a pus la contribuție psaltirile respective. Nu e lipsit de semnificație faptul dovedit de Mariana Costinescu, în 1973, că *Acatistul și Paraclisul Precistei*, tipărite de Dosoftei la Uniev în 1673, sînt prelucrări ale unor traduceri anterioare, mai ales din ms. rom. 540, citat mai sus, care conține și acea versiune mai veche a *Psaltirii*¹⁷.

Bineînțeles că, nesocotind rezultatele unor asemenea cercetări, comparațiile și filiația stabilită de N. A. Ursu în problema reviziei traducerii lui Milescu sînt cu totul arbitrare.

Celălalt text tipărit al lui Dosoftei la care apelează N. A. Ursu în juxtapunerile sale, *Parimiile preste an* (Iași, 1683), se pare că a avut o tradiție ceva mai săracă în limba română. Înaintea tipăriturii lui Dosoftei cunoaștem o singură altă versiune românească: *Parimiarul* de la Brașov, manuscris de la începutul sec. al XVII-lea¹⁸. De asemenea, s-au mai păstrat două versiuni manuscrise de

¹¹ Ion Gheție, *Psaltirea Hurmuzaki și filiația Psaltirilor românești din secolele al XVI-lea și al XVII-lea*, în LR, XXVII, 1978, nr. 1, p. 51–57. Pentru psaltirile manuscrise la care se referă I. Gheție, vezi aici nota 13. Nu cu mult înainte, același autor, comparind *Psaltirea slavo-română* a lui Dosoftei (Iași, 1680), cu *Psaltirea* lui Antim Ivireanul (București, 1694), a afirmat că aceasta din urmă o reproduce pe cea dintîi «*cu foarte puțină modificări*». Vezi Ion Gheție, *Baza dialectală a româneli literare*, București, 1975, p. 330.

¹² Este curios că N. A. Ursu nu are totuși în vedere studiile citate mai sus al lui Gh. Chivu (vezi nota 9) și al Alexandrei Roman (vezi nota 10).

¹³ Cu puțin înainte (la p. 399), autorul se referă la ms. rom. 170 și 540 de la B.A.R.S.R., la ms. III-34 de la Biblioteca Universității din Iași, la ms. 1709 de la Arhivele Statului, filiața Iași și la fragmentul din copia de la Mehedia. Pentru ms. III-34, vezi Mihai Bordelandu, *Psaltirea românească de la Iași* (Ms. III-34), în MMS, XLIX, 1973, nr. 11–12, p. 764–781; pentru ms. 1709, vezi Gh. Ghibănescu, *Un manuscris vechi românesc. Secolul al XVII-lea*, în *Arhiva*, XXI, 1910, nr. 4, p. 185–190; nr. 5–6, p. 211–219; G. Pascu, *O psaltire de Milescu?*, în *Arhiva*, XXVIII, 1921, nr. 1, p. 85; iar pentru fragmentul de la Mehedia vezi art. cit. al Marianei Comblescu (sub nota 9).

¹⁴ Dosoftei, *Opere, I. Versuri*, ed. cit., p. 400.

¹⁵ Vezi Al. Mares, *Un text polemic românesc din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în LR, XX, 1971, nr. 6, p. 589–604; Gh. Chivu, art. cit. (vezi nota 9).

¹⁶ Dosoftei, *Opere, I. Versuri*, ed. cit., p. 400.

¹⁷ Mariana Costinescu, *Versuri necunoscute ale lui Dosoftei*, în LR, XXII, 1973, nr. 2, p. 155–159.

¹⁸ Al. Mares, *Pe marginea unor opinii recente despre cel mai vechi Parimiar românesc*, în LR, XXV, 1976, nr. 1, p. 37–42; Ion-Radu Mircea, *O veche traducere românească: Parimiarul de la Brașov*, în LR, XXXI, 1982, nr. 6, p. 474–491.

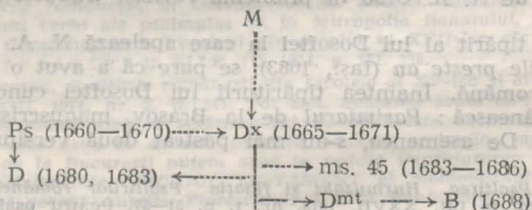
la sfârșitul sec. al XVII-lea; ms. rom. 5025 și 5049 (fost 6094) (ambele: copii din Transilvania), și trei versiuni manuscrise din sec. al XVIII-lea: ms. rom. 1317 (f. 63r—278r; copie din Țara Românească, 1727), ms. rom. 1576 (f. 94r—141r; copie din Moldova, de la sfârșitul sec. al XVIII-lea) și ms. rom. 3052 (copie din Țara Românească, 1700), toate aflătoare la B.I.A.R.S.R.¹⁹. Cu toate importanțele contribuții pe care le aduce Ion-Radu Mircea în studiul citat, până în prezent lipsește un studiu comparativ integral al dferitelor versiuni vechi românești ale *Parimiarului* și o cercetare asupra filiației lor. Nu este exclus să fi existat și alte versiuni (eventual traduceri) românești ale acestei cărți, înaintea versiunii lui Dosoftei, versiuni pe care acesta să le fi cunoscut și să le fi folosit, cum a folosit și versiunile românești vechi ale *Psaltirii*.

În lumina acestor fapte, se pune întrebarea dacă metoda practică de filologul ieșean pentru a stabili sau a demonstra filiația textelor și, mai ales, dependența ms. 45 și a *Bibliei* de la București de textele lui Dosoftei — este cea mai adecvată. E suficient oare să ne mărginim numai la trei versiuni (Dosoftei, ms. 45 și *Biblia* de la București)?

Este cît se poate de evident că, în situația dată, restrîngerea comparației la trei versiuni și limitarea ei numai la nivelul lexical generează teorii false asupra relațiilor posibile dintre cele trei versiuni.

Prin urmare, eroarea fundamentală comisă de filologul ieșean în problema ce ne interesează aici este tot de metodă.

2.1. În ipoteza avansată de N. A. Ursu, raporturile de filiație dintre ms. 45, *Biblia* de la București și textele citate ale lui Dosoftei (*Psaltire*, 1680; *Parimii preste an*, 1683) s-ar prezenta ca în stema alăturată. Notăm aici prin *M* — traducerea *Vechiului Testament* de către N. Milescu, prin *Ps* — traducerea inițială a *Psaltirii* de către Dosoftei (de la care pleacă atît *Psaltirea în versuri*, 1673, cît și *Psaltirea de năles*, 1680)²⁰, prin *D^x* — traducerea lui Milescu revizuită (după N. A. Ursu) de Dosoftei²¹, iar prin *D* — *Psaltirea de năles*, 1680, și pasajele biblice din *Parimii preste an*, 1683²². În această concepție, ms. 45 de la Cluj-Napoca ar fi o reproducere a traducerii revizuite de Dosoftei (*D^x*), iar revizia dascălilor munteni (*Dmt*), care va fi reprodușă în *Biblia* de la București (*B*), ar fi grefată pe textul lui Dosoftei (*D^x*). În stema noastră, prin linii punctate am marcat relații ipotetice, iar prin linii continue — relații plauzibile.



Dacă revizia traducerii *Vechiului Testament* ar fi fost făcută de Dosoftei în anii cînd acesta a fost episcop de Roman (ceea ce înseamnă, mai precis, anii de după efectuarea traducerii de către N. Milescu, adică 1665—1671), așa cum susține N. A. Ursu, ipoteză care însă nu s-a verificat pînă acum, este clar că *D* și *B* vor fi pus la contribuție traducerea milesciană în revizia prelatului moldovean. Dar

¹⁹ G. Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*. [Vol. I.] B.A.R., 1—1600. [Vol. II.] B.A.R., 1601—3100. București, 1978—1983; Ion-Radu Mircea, *op. cit.*, rev. cit.

²⁰ Vezi Dosoftei, *Opere*, I, *Versuri*, ed. cit., p. 400.

²¹ Cf. Dosoftei, *Opere*, I, *Versuri*, ed. cit., p. 510. («La revizuirea textului PSALTIRII din traducerea VECHIULUI TESTAMENT [făcută de N. Milescu], el [= Dosoftei] a folosit și un text al său, la care lucrase încă din tinerețe»); vezi și p. 400.

²² N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, rev. cit., p. 6 («PSALTIREA în proză și PARIMIILE lui Dosoftei au la bază textul VECHIULUI TESTAMENT revizuit de el după traducerea lui Milescu, pe care l-a reproduș în tipărișurile respective ca dintru ale sale»); Dosoftei, *Opere*, I, *Versuri*, ed. cit., p. 507—510; N. A. Ursu, *Din nou despre paternitatea...* rev. cit., p. 41; idem, *O nouă ediție a primei traduceri românești a ISTORIILOR LUI HERODOT*, în *Cronica*, XX, 1985, nr. 8/(995), din 22 februarie, p. 5.

chiar și în această ipoteză, este sigur că părțile revizuite din *D^r* aparțin într-adevăr lui Dosoftei, și nu colaboratorului sau colaboratorilor săi? Punem această întrebare, deoarece însuși N. A. Ursu admite, mai nou, posibilitatea existenței unor colaboratori în activitatea de traduceri a lui Dosoftei²³. Fiind de acord cu N. A. Ursu că «eventuala contribuție a acestui prezumtiv colaborator este însă imposibil de determinat»²⁴, punem și a doua întrebare: oare această posibilă colaborare dintre Dosoftei și diferiți învățați necunoscuți l-a determinat pe N. A. Ursu să susțină teza paternității lui Dosoftei asupra traducerii *Istoriilor* lui Herodot, asupra copaternității (sau a contribuției lui «substanțiale» la traducerea *Vechiului Testament* din *Biblia* de la București și asupra paternității altor traduceri românești anonime?

Dacă revizia traducerii *Vechiului Testament* (*D^r*) nu a fost făcută de Dosoftei, ci de altcineva («dascăli învățați», frații Greceanu etc.), atunci, evident, paternitatea lui Dosoftei asupra pasajelor biblice din *D* nu mai poate fi susținută. Pe de altă parte, prin nimic nu se poate dovedi că pasajele respective n-ar proveni din traducerea lui Milescu. Ceea ce se știe sigur este faptul, demonstrat în mod convingător în cercetările mai noi (vezi, aici, § 2.), că *Psaltirea* din 1680 a lui Dosoftei este tributară traducerilor românești manuscrise ale *Psaltirii*, din prima jumătate a sec. al XVII-lea.

Iată deci că, în cazul când am admite, cu largă bunăvoință, intervenția lui Dosoftei în elaborarea reviziei traducerii lui Milescu din *Vechiul Testament*, partea prelatului moldovean nu poate fi determinată nici măcar aproximativ (concordanțele lexicale parțiale, după cum am văzut, nu au valoare probantă).

Ceea ce nu se datorează întâmplării este faptul, relevat de V. Cândea, că presupusă intervenție a lui Dosoftei în revizia traducerii menționate a lui Milescu este trecută total sub tăcere de contemporanii și urmașii lui Dosoftei. În conștiința cărturarilor vremii, Milescu este socotit traducătorul *Bibliei* de la București (de fapt al *Vechiului Testament*). Dimitrie Procopiu, în 1720, și mitropolitul Gheorghe, în 1723, în mărturiile lor asupra acestui fapt, nu menționează nicidecum eventuala contribuție a lui Dosoftei. Pe bună dreptate se întreabă V. Cândea: «Dar dacă acești cărturari, [...] aproape contemporani ai lui Dosoftei, erau atât de informați despre mișcarea culturală din Moldova și Țara Românească încât puteau menționa un fapt inedit, ca traducerea biblică a lui Milescu (neamintit, cum știm, în ediția din 1688), de ce nu menționează ei și rostul, în această întreprindere, al lui Dosoftei, cărturar cu incomparabil mai multă notorietate în cultura românească a vremii, în care se atestase cu câteva cărți apărute sub numele lui?»²⁵.

Atâta vreme cât nu se poate dovedi imixtiunea lui Dosoftei în revizia traducerii lui Milescu²⁶, considerăm că în special erorile comune de traducere și «abaterile» comune de la textul biblic existente în ms. 45 și în *B* trebuie atribuite lui N. Milescu. Dacă admitem această atribuție (și nu vedem ce ne-ar putea împiedica), nu lui Milescu i se datorează particularitățile onomasiologice generale (și comune) ale celor două texte? Păstrarea unor asemenea particularități, mai ales a erorilor și abaterilor de la textul biblic, este incompatibilă cu revizia «substanțială» a unui prelat bun cunoscător al limbii eline. Aparținând traducerii românești originare, erorile și abaterile de la textul biblic, ca și majoritatea celorlalte particularități ale translației, s-au strecurat neobservate până în textul tipărit din 1688. Se confirmă astfel observația lui Al. Mareș²⁷, care comparând câteva versete biblice din autograful lui Milescu păstrat în *Codicele pribeagului Gheorghe Ștefan* cu textul corespunzător din *Biblia* de la București (1688), constată că «asemănările semnalate ar putea constitui un indiciu că reviziile la care a fost supusă traducerea *Vechiului Testament* în vederea tipăririi nu au schimbat prea mult din fizionomia „întorsurii” spătarului»²⁸.

După noi filiația textelor în discuție se prezintă astfel: traducerea de către N. Milescu a *Vechiului Testament* (*M*) a fost revizuită de către un învățat muntean (*Mmt*), al cărui text a fost apoi transcris «pe curat» de Dumitru din Cîm-

²³ Idem, *Din nou despre paternitatea...*, rev. cit., p. 32 și 45; idem, *O nouă ediție...*, rev. cit. («[Dosoftei] *La elaborarea ambelor lucrări* [i.e.: traducerea *Istoriilor* lui Herodot și prima revizie a *Vechiului Testament* tradus de N. Milescu], a putut avea, eventual, și colaboratori, rămași în anonimat»).

²⁴ Id., *Din nou despre paternitatea...*, rev. cit., p. 45.

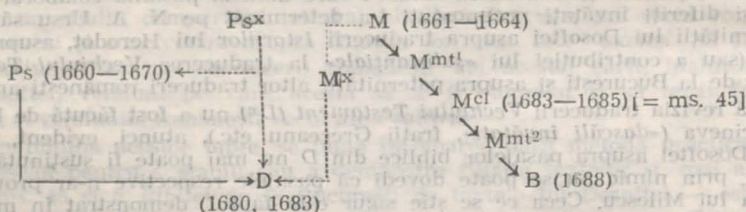
²⁵ V. Cândea, op. cit., p. 169.

²⁶ Id. ib., p. 171.

²⁷ Al. Mareș, *În legătură cu o traducere românească a lui Nicolae Milescu*, în LR, XXVIII, 1979, nr. 3, p. 253-265.

²⁸ Id. ib., p. 264-265.

pulung-Muscel (între 1683—1686), în actualul ms. 45 de la Cluj-Napoca. Această versiune, revizuită apoi de alți dascăli munteni (frații Greceanu etc.) (Mmt²), a stat la baza primei părți a *Bibliei* de la București (B). În ceea ce privește textele lui Dosoftei (*Psaltirea de-nvăles* și *Parimiiile preste an*), acestea nu se pot întemeia decât pe traducerea inițială a *Psaltirii* de către Dosoftei (Ps), pe unele traduceri



românești manuscrise din prima jumătate a sec. al XVII-lea ale, aceluiași text (Psx) și, eventual, pe o copie (M^x) a traducerii lui Milescu. Este exclusă atât ipoteza traducerii de către Dosoftei a *Vechiului Testament*, cât și ipoteza revizuirii („substanțiale” sau sumare) a traducerii milesciene a *Vechiului Testament*.

În felul acesta, în mod automat se anulează ipoteza formulată de N. A. Ursu²⁹, după care prima revizie a textului tradus de N. Milescu ar fi fost făcută „mai devreme” decât data stabilită de V. Cădea: în aproximativ 1680—1683, nu între 1683—1686³⁰.

Liviu ONU

OCTAVIAN GOGA — COLABORATOR LA „NUELUȘA”

Pînă a fi fixată în ediții critice definitive, opera marilor scriitori suferă un proces de metamorfozare ușor de închipuit, nu numai sub raport valoric, dar și sub acela al circulației textelor ca atare. Unele dintre ele sînt reeditate și comentate cu predilecție, altele stau încă ascunse, nerelevîndu-și toate sensurile și semnificațiile și așteptîndu-și mereu comentatorul ideal. Cu altele nu se întîmplă nici măcar atît: rămîn în continuare uitate, ignorate în pagini de reviste sau manuscrise, de unde urmează să fie scoase la iveală de către vreun cercetător scrupulos sau nămîi norocos. Nici măcar opera marilor clasici Eminescu, Maiorescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Macedonski nu s-a putut sustrage acestei situații, sînd mărturie pentru aceasta ediția jurnalului sau a scrierilor de tînerete a lui T. Maiorescu, descoperirea unei traduceri necunoscute a lui Caragiale făcute pentru ziarul *Românul* din Arad, a unor colaborări neștiute de Macedonski, a unei poezii de tînerete a lui Eminescu, *Asta vreau, dragul meu*, din revista pestană *Umoristul* din 1869 etc. Și în cazul lui Goga au fost semnalate unele poezii necuprinse de I. Bălan în recenta ediție de *Scrieri* a poetului și care nu figurează nici în *Bibliografia* care însoțește ediția. Iată că descoperim, acum, o publicație și o colaborare total necunoscută a poetului la una dintre revistele vremii, publicație total uitată și care restituie patrimoniului poetic al lui Octavian Goga cîteva poezii, dacă nu foarte frumoase, oricum relevabile sub raport artistic, și mai ales scrise într-un gen (umoristico-satiric) pe care el l-a utilizat doar tangențial. Se pune în evidență astfel o latură mai puțin bănuită a creației poetului mesianic, latură care accentuează, după părerea noastră, acel aspect al structurii sale artistice care vorbește despre *polivalența* registrului său tematic și interpretativ. E vorba, în concret, de colaborarea sa la revista „umoristică și satirică ilustrată *Nuelușa*”, de la Budapesta, apărînd mai întîi ca supliment gratuit al revistei

²⁹ N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, rev. cit.; idem, *Din nou despre paternitatea...*, rev. cit.

³⁰ V. Cădea, op. cit., p. 110—111.

Lucașfărul, apoi ca revistă independentă sub conducerea unui comitet și avându-l ca redactor responsabil pe *Ignotus*, alias Iosif Sceopol sau Șchiopol. Primul număr al revistei a ieșit de sub tipar la 1 ianuarie 1906 și cuprindea 24 de pagini. Pe lângă o serie de colaboratori ocazionali, semnând în general cu pseudonime (sub care se pot ascunde și cei din redacție!) precum *Ciriplic*, *Marion*, *Furnica*, *Zizi*, *Bi-bi*, *Pistru* etc., avem de semnalat și o colaborare sigură a lui Goga la acest număr, prin prezența, în paginile revistei, a unui frumos *Sonet* semnat cu pseudonimul *Sisifus*, sub care știm că poetul a semnat în anii 1903–1904 mai multe poezii în coloanele revistei *Lucașfărul*, iar ulterior și în *Țara noastră*. *Sonetul* are următoarea configurație:

Se scurge valea lină, cadentată,
O fișe de aur, lucitoare —
În liniștea apusului de soare
Doinind o doină de demult uitată...

Și cum îmi trec așa pe dinainte,
Un dor duos în piept mi se strecoară;
Nădejdi uitate, vechi iluzii sfinte...

Un vînt ușor adie prin răchite,
Pe mine mă cuprinde-o dulce jale...
Un șir de giște albe vin pe vale,
Plutind pe valurile aurite...

Și-o taină veche parcă mă-nfloară;
Ah, vă cunosc-o voi mi-ai venit aminte
Voi ideale dragi de-odinioară.

Probabil că acest număr este socotit «de probă», căci următorul, aparînd la 20 ianuarie 1906, poartă înscris pe copertă nr. 1–2, și nu mai este considerat gratuit și nici supliment al revistei *Lucașfărul*, ci o revistă nouă, independentă, avînd redacție și preț de vânzare separat. Acest număr 1–2 reproduce din nou *Sonetul* amintit mai sus al lui *Sisifus*, căruia îi adaugă două *Cîntece* din cunoscutul ciclu folcloric al poetului, din care au mai apărut unele piese în *Lucașfărul* și în *Tribuna* sibiană, sub genericul, mai adecvat, *Cîntece din frunză*. Cele de aici n-au fost preluate de nici una dintre ediții, poate și pentru că prelucrarea folclorică e minimă. Iată cum arată cele două *Cîntece*:

Mindro, pentru-un sărutat
Tu te-ai pus și te-ai lăudat
Și la lună și la vînt,
Și mi-ai scos prin sat cuvînt,
Că-s om rău, în chip și fel,
Că-n mișel și că te-nșel !...

«Bădișor, doar ești fecior,
Ce-ți pasă de gura lor ? !
Vina-i, vezi tu, gura ta,
Că n-o știi apoi pe-a mea !»

Mindrulișo, cînd te-am prins,
Tu te-ai plîns, că prea te-am strîns
Și m-ai spus prin lunci la flori,
Și pe la privighetori;
Și m-ai dat la toți de gol,
Că nu știi iubi domol !...

«Bădișor, doar ești fecior,
Ori ți-e teamă c-o să mor ? !
Stringe-ți numai strînsătu,
Nu te-nfrice plînsătu !»

În numărul următor, 3–4, același *Sisifus*, alias Octavian Goga, deschide un serial umoristic în versuri intitulat *Five o'clock tea la Madame Praporgescu*, din care au apărut patru secvențe sau «scene» în patru numere succesive. Autorul oferă aici cîteva situații comice versificate, exploatate mai puțin în direcția comică, cît mai ales în cea lirică. Cea dintîi relatează situația unui tînar prins în plasa unei femei care face apologia nemăritășului. Lăsîndu-se sedus de idee, tînărul face imprudența ca, la o petrecere aniversară, să salute cu entuziasm ideile tîne-rei fete, fără să-și dea seama că face o gafă, devenind numaidecît «indezirabil» și apostrofât de amfitrioni. Rezultatul e că e dat afară. Dar să-l lăsăm pe erou să ne relateze el însuși întîmplarea:

Ziceai că-i mult mai fericită
O fată pină-i încă fată,
Că baza fericirii nu e
De-a fi femeie măritată.

Că mărităsu-i o sclavie,
Că toți bărbații sînt tirani,
C-ar face fetele mai bine,
Că să-mpletească zeci de ani,

Cosîte albe, chiea lungă,
Decît să fie măritate,
Că... Ei ! și te crezul în fine
Așa-l... / Vă fi avînd dreptate !

Dar cum mi s-a-nîmplat că tocmai
Atunci — (era ca primăvara) —
Aleasa inimioarei mele,
Își prăznuia aniversarea.

A cîtea ? N-o știu ! Lucruri d-astea,
Nici nu-l la modă să le spună...
M-am dus s-o felicit, E simplu
Și-i datină doar din străbuni !

Și cum ajung, ea mă primește
Afabil, sînt poftit la masă,
Iar cînd era pe la friptură
Socot : o frază mai aleasă,

Sigur, că n-a putea să-mi strice,
S-o potrivea dar numai bine
Și cum îmi amintesc povata,
Ce-mi dai mata — mă scol în fine

Si-ncep : «Trăiască domnișoara !»
(Mesenii toți repet : «Trăiască !»)
«Și ani îndelungați de zile
Cosîte albe să-mpletească.

S-o ție Domnul fericită
Și să ramfie veșnic fată,
Că baza fericirii nu-l doar
Să fii femeie măritată !

Bărbatu-i numai o povară...
Că măritișu-i o selăvie.

Secvența următoare este luată la un bal, unde doi fineri prieteni sînt frapați de tinerețea, grația și frumusețea unei tinere fete, pe care ne-o înfățișează la modul eminescian : «*Ne-am îndemnat. Dar dictum-factum / Era o fată !... Ei, madame, / Să am penelul lui Murillo / Ori sfînta daltă chiar s-o am // A ne-ntrăcutului Angelo / Și totuși n-aș ști să-ți vrăjesc / Făptura ei dumnezeiască / Ori chipu-i dulce ingeresc*». Amîndoi tinerii se îmbulzesc să-i solicite un cadru, dar evident unul e nevoit să rămînă pe dinafară : «*Firește — a dansat cu Titi / Căci eu gîndeam : „De ce-aș începe / Doar nici iubind-o n-ajung raiul, / Cînd „vice-versa“ nu-l pricepe... !“*»

Serialul *Five o'clock tea la Madame Praporgescu* continuă cu scena certei dintre doi iubii, pe motiv că el n-a dat curs invitației fetei de a participa la un festival în orașul ei. Tinărul e dus la studii «*departe*» (versul e caracteristic pentru lirica lui Goga) : «*Hehei ! Eram copil pe-atuncea, / Și dus la-nvățăture departe... / Și n-o vedeam decît arare, / Și nu-i grăiam decît din carte*», și motivul absenței sale se explică nu prin lipsa de interes, ci prin lipsa... banilor pentru biletul de tren : «*Madame ! Și ce crezi c-a fost cauza / Atîtor lacrimi și jale / Vreo intrigă, ori d-alde astea ! ? / Aș... N-am avut de tren parale !*» Interesantă aici nu e intriga în sine, căci Goga e lipsit în general de umor natural spontan, ci creionarea stării de neliniște adolescentină, cauzată de venirea primăverii :

Madame !... Un fluturaș albastru
Și-un firicel de vioare
Și cîntecul de ciocirile
Și-un cîrpit de rîndunea,

M-au scos parcă de tot din fire
Și-mi vine, nu știu cum, s-aștep
Ceva frumos din cale-afară,
Și simt că-mi plînge ceva-n piept

Dulos e dorul fericirii,
Venit să mă muncască iară ? !
(Mai știu și eu ? !... Afară-i soare !
Madame, madame, și-i primăvară !

Și fluturașul mic, albastru
Și firele de vioare
Și imnul sfînt al ciocirilei
Și cîntecul de rîndunea,

Dar ah ! madame, zîmbești ironic
Și rizi, ei bine, nu-ți mai spun,
Căci iar îmi scoți mata și vîntul
Prin lume veste că-s nebun !

Și vrei să știi ce-a fost în urmă ?
Pe scurt : m-au aruncat afară !

Madame ! Și acuma rizi ! Ei bine,
N-o neg, ai drept să rizi cît vrei ;
Dar cum rîmii cu adevăratul
Ce mi-l spunea despre femei !

Și mîrmuțul lin al văii
Și sălcile ce-nmuguresc
Și cer și soare, firea-ntrăgă,
Se-ngîină tainic și doinesc...

Cea doină veșnic riziitoare
Și totuși veșnic întristată...
Mi-e dor, mi-e dor de nu știu cine,
Mi-e dor de-o dragoste curată.

Madame !... Și nu știu cum îmi pare
Prea strîm pămîntul și îmi vine
Să zbor, să mă cufund în zarea
Nemărginirilor senine.

Și-n loc să sorb aicea ceaiul,
La mătăluță-n salonaș —
Să beau ambrozio divină
Încet, pe-un nor... c-un ingeras !

Majoritatea versurilor scrise de poet la această rubrică a revistei au aspect de cronică rimată, dincolo de care, dacă le scrutăm bine, descoperim un strat autobiografic evident. Lectura corespondenței poetului și a volumului de amintiri a lui Oct. C. Tăslăuanu, *Octavian Goga* (București, Tip. Bucovina, 1939), ne pun pe urmele idilei trăite de poet, cu un an înainte (1905), cu Adelina O. Maior, nepoată de soră a lui Petru Maior, pe care a cunoscut-o în vara lui 1904, la Rășinari. Adelina Olteanu este cea care l-a invitat în *realitate* s-o viziteze acasă la Breasta, lângă Tg. Jiu, după cum aflăm din scrisoarea din 2/15 nov. 1904 («*aici trebuie neaparat să vii și d-ta la vară, sau în toamna viitoare*». Sau : «*Dacă faci la anu vreo călătorie înspre Craiova, vara mea [Lilil Vincenz — n.n.] te va invita, desigur, să petreci cîteva zile la Breasta și-o să vezi atunci în ce frumos unghiuleț al României avui eu norocul să mă nasc*» etc. — Octavian Goga în corespondență, București, Editura Minerva, 1983, p. 343) și tot ea e cea care i-a făcut teoria «nemăritișu'ui», temă pe care s-a dus și o discuție, cu «replici» în versuri la «*Poșta redacției*». Luceafărului între Tantal (O. Goga) și Caterina (Adelina O. Maior), pseudonim luat de aceasta după «*patroana fetelor bătrîne*», cum aflăm din scrisoarea din 2/15 ianuarie 1905 (*Ibidem*, p. 348). Refuzul Adelinei Maior de a continua idila începută cu poetul se datorează și diferenței de vîrstă dintre ei : ea

era născută în 1877, iar poetul abia în 1881! De aceea, ea socotea dragostea poetului mai mult un capriciu, o idilă trecătoare, decât ceva durabil. Cîştig de cauză a avut, din această pricină, chiar prietenul poetului, Tăslăuanu, care a cerut-o pe Adelina de soție și s-a căsătorit cu ea la începutul anului 1906. Goga a răbdat cu greu afrontul și a făcut desigur ironii pe seama părerilor fetei despre nemăritiș, lucru pe care Tăslăuanu s-a simțit dator să-l pună la punct, cerîndu-i poetului în termeni cît se poate de violenți să înceteze: «Toate strategiile și cartoforiile cu care vrei să innegrești sufletul bun, cinstiți și curat al unei fecioare căreia mai deunăzi îi aduceai smirna iubirii și-a poeziei, sint nălucirile minții tale nesocotite [...]. Fecioara n-a mințit. Ea a iubit poetul, arta în tine, nu și omul!» (Octavian Goga în *correspondență*, București, Editura Minerva, 1975, p. 330). Chiar și povestea cu cadrulul este reală. Scena este povestită cu lux de amănunte de Oct. C. Tăslăuanu în cartea citată mai sus, așa că noi n-o mai reproducem aici. După versiunea Tăslăuanu, atunci s-ar fi hotărît, de fapt, destinul legăturii lor, deoarece «cadrulul al doilea, la balurile din Ardeal, era al îndrăgostiților», arată memorialistul. El susține acolo că poetul l-a rugat să renunțe la acesta în favoarea lui, dar Adelina n-ar fi vrut. Poezia lui Goga nu este altceva decît o relatare destul de fidelă a acestei scene, așa cum sint, de fapt, și celelalte din serial. Detașîndu-se de întîmplare, el tratează de-acum afacerea cu ironie sau cu nostalgie șagălnică, nevoind să-i supere pe cei implicați, dar nici să-i cruțe de dragul adevărului. Iată deci cum o dramă pasională reală devine aici sursă și motiv de poezie, ilustrînd, în acest fel, și la modul liric, întîmplarea trăită de poet.

Dar nu numai Goga-poetul e prezent în coloanele *Nelușei*, ci și Goga-gazetarul. În această calitate, el deschide, în paginile revistei, un fel de rubrică de cultivare a limbii, plecînd de la ridiculizarea greșelilor celor mai supărătoare, curent întîlnite la colegii săi. E la mijloc și o intenție mai veche, mărturisită și cu alte ocazii, și practică incidentă și în alte locuri. Într-o scrisoare către Ilarie Chendi, datînd cam din această epocă, Goga scria: «Frate, e grozavă prăpastia între noi tinerii și scriitorii de gazete de modă veche. Aștia scriu mizerabil». (Op. cit. I, p. 97). Nu e mai puțin adevărat că și printre tineri se numărau destul de mulți gazetari agramăți sau lipsiți de chemare interioară. De aceea rubrica deschisă de el o va intitula *Ars scribendi*. *Sfaturile unui gazetar bătrîn către alții mai tineri și mai proști decît el*. Ea e concepută sub formă de scrisori și semnată *Styx*, un alt pseudonim cunoscut al poetului. În preambulul celei dintîi *Scrisori*, apărută în nr. 6—7 din 1906, se și avertizează asupra scopului urmărit de autor: «Străbunii noștri — odihnească-i Jupiter în urnele lor — aveau obiceiul să spună: *Ars longa... Oamenii de astăzi înțeleg cuvintele acestea în sensul de a întinde „zamă lungă” din toate nimicurile, de a umfla bășicile de săpun, să fie cît mai mari și mai multicolore. Și asta e o greșală: te plictisești de la o vreme de atîta vorbă goală, și arunci jurnălu’ la dracu. Asta nu va să zică „ars scribendi”, ci un fel de „hai să vorbim nimica”, vorba divilor urmași ai Caesarilor». În acest mod se umple, după autor, spațiul revistelor și ziarelor transilvănene, fără ca nația să prospereze cu ceva. Remediul ar fi întronarea adevărului, a bunei cuvințe și a simțului de măsură, căci «*morală*» preconizată de articol este aceasta: «Gazetarii pot să „umfle” nițel lucrurile ca să apară mai interesante, dar să nu le umfle prea tare, căci pot să pleznească (lucrurile, bineînțeles, nu gazetarii)».*

Scrisoarea II și Scrisoarea III, care urmează, reproduc texte autentice din gazetele vremii, pentru a le comenta și ridiculiza sub raport stilistic și lingvistic. În cele mai multe se lăfăie prostia și crasa suficiență, încît ele apar în ochii poetului drept o colecție de «*stupidități*». Ceea ce-l face să încheie caragialian: «*Vezi, așa se scrie o gazetă românească, așa trebuie să se scrie!*»; iar despre gazetar: «*iar tu scrii cele mai mari prostii, tragi leafa și aprinzi a doua țigară*».

În afară de aceste materiale, semnate cu obișnuitele pseudonime ale poetului, *Styx* și *Sisifus*, mai există, în paginile revistei, și alte poezii, articole și note susceptibile de a fi atribuite lui. Cea mai mare șansă de a fi identificate o au versurile, deoarece nu deținem pînă acum informații că ceilalți doi redactori-colaboratori ai *Nelușei*, Iosif Schiopul și Oct. C. Tăslăuanu, ar fi scris versuri. Cum revista se redacta în redacția *Luceafărului*, e mai mult ca sigur că, în ceea ce privește partea poetică, Goga să fi avut rolul hotărîtor. Scrisorile celor

doi către poet dovedesc o insistență specială asupra atragerii sale ca prețios colaborator la *Nuelușa*. Astfel, la 7/20 decembrie 1905, Tăslăuanu îi scria: «*Pentru, revista umoristică, Nuelușa, trimite și tu ceva material. Scepul e fericit că și-a văzut visul cu ochii și sper că vom reuși încetul cu încetul să facem din ea o bună revistă satirică. Aici am descoperit un desenator bun și-o să mai căutăm*» (Op. cit., II, p. 437). La rîndul său, Iosif Schiopul adăuga: «*Mîine îți trimit Nuelușa, în nădejdea că-mi vei scrie ceva*» (Op. cit., I, p. 317). În acest context cred că putem atribui poetului și poezia intitulată *Muzei*, din nr. 6—7, semnată cu pseudonimul *Trubadur*, pentru care pledează și cursivitatea eminesciană a frazei (cu care Goga ne-a obișnuit în această etapă a creației sale), la care se adaugă și cîteva indicii de stil, caracteristice poeziei sale în general (deși e posibil ca poeziile de aici să fi fost scrise într-o etapă anterioară, dar nepublicate la *Luceafărul*, unde exigența poetului funcționa la parametrii cei mai înalți). Iată poezia:

Frumoasa mea cu ochi, limpezi
Și cu obraji trandafirii,
Ce ghid ți-a dat povată astăzi
Să te apuci de poezii.

Indreaptă-ți ochii-n altă parte,
Fermecătorii ochi câpții
Și lasă-mi mie mîngîierea
Acestei triste meserii.

De-o vreme-ți picură în slove
Attea versuri mărunele, —
Și suspinat și bolnav
Și șchioape, bielele de ele.

Vai, lasă-mi mie-această silă
S-o trag cînd nu mă știe nime,
Cînd *Nuelușa* mă provoacă,
Să-mi îngrădesc durerea-n rime.

Eu înțeleg, tu ești plăpîndă,
Și degetele tale albe
Nu e mirare să greșescă
În numărarea de silabe...

Tu te apropii de mine
Cu zimbetul senin pe buze...
Mai mîndre rime ca aceste
Nu mi-au dat cele nouă muze...

Si să-mi rămîi de-apururi muză,
Dar una te rog nu uita:
Că muzele sărută numai,
Dar nu scriu versuri, draga mea!

În aceeași ordine de idei, credem că îi putem atribui poezia *Dus pe gânduri* din nr. 1 al revistei, semnată *St.*, probabil prescurtarea de la *St(yl)*, a cărei atmosferă e în consens cu restul poeziei lui O. Goga. Nu e exclus să-i aparțină de asemenea epigrama *Unei frumoase* («*Cit de neagră-ți e sprinceană / Și gurița purpurie... / Taina farmecelor tale / Farmacistul doar o știe*») deoarece e semnată *X.*, mod în care poetul a mai semnat în *Luceafărul*, inclusiv o epigramă dedicată lui D. Zamfirescu (*Duilibrium*, nr. 14—15/1909).

Discuția asupra colaborării lui Goga la *Nuelușa* credem că se poate extinde și asupra rubricii *O nouă direcție*, semnată *Niță Blegu* și *Niță Blazatu* (pseudonim în care putem recunoaște un nume mai vechi, folosit de poet în seria de foiletoane din *Tribuna* sibiană, intitulată *Din hîrțile lui Niță*) și în care el dorește să ironizeze direcția modernistă din poezia transilvăneană, în special aceea reprezentată de Emil Isac, neagreat, după cum se știe, de cei de la *Luceafărul*. Acesta era autor al unor *Cintee*, de unde ironia: «*D-sa este de părere că poezia noastră populară, așa nudă cum este, nu se potrivește astăzi ca să fie introdusă în saloanele noastre, ci trebuie să i se dea o toaletă modernă*» și a unui volum de *Impresii și senzații moderne*, ironizat aici sub titlul *Impresii și depresii. File rupte dintr-un caiet întreg*. Replica lui Goga e hazoasă și ar merita un comentariu aparte:

Tot lui Goga credem că-i aparțin versurile poeziei de pe ultima pagină a numărului 10—12/1906, căci ele par a fi o continuare a unui «dialog» versificat, purtat în această vreme între poet și cumnata sa de la Timișoara, Lucia Cosma. Versurile se găsesc și în corespondența poetului, dar au fost publicate și separat sub titlul *Sospiri* de către Dan Smântănescu în volumul O. Goga, *Poezii inedite*, C.R., 1973, p. 98. Aluzia la «dialogul» lor ne confirmă ipoteza: «*Don Ramiro, Dona Clara, / Și-un smerit călugăraș / Pus-u-s-au să cînte-n versuri / Un oraș fără „lămpas“* // *Don Rodrigo dus pe gânduri / Scrie aste mîndre rînduri: // Dona Clara, Dona Clara, / Precum aflu eu din foi, / Lampagii sînt în grevă, / E-nțunerice pe la voi. // Fericiți îndrăgostiții / Fericiți, cum nici n-ai crede / Cînd își dau vreo sîrutare / Nime-n lume nu-i mai vede*» etc.

Credem că tot ce-am spus aici e suficient de revelator pentru ca această publicație să intre de-acum înainte în circuitul bibliografic al operei lui Goga, iar respectivele poezii să-și găsească loc în noua ediție critică de versuri a poetului.

Mircea POPA

(Continuare din pag. 10)

Intîlnirea se cristalizează într-un fel de oximoron mai larg, care poate sta în exergă asupra acestei noi cărți de dragoste celebrînd, în chipul marilor cărți tradiționale, iubirea supremă, care învinge timpul și moartea. Iarna lui, «anotimpul palid», și primăvara ei înflorită s-au găsit: «In lumina înghețată s-au aprins trandafiri și garoafe». Reunite, contrariile se string într-o tensiune aprigă, într-o neliniște în care se zbate setea de unitate și eternitate a cuplului despărțit vremelnic din vechea unitate originară. Prins între Thanatos-ul său iernatic și înflorirea primăvăratică a Erosului celest, magul trăiește un sentiment acut al timpului ireversibil, resimțit, ca la Shakespeare ori Eminescu, ostil, dușmănos vieții, frumuseții și iubirii. «Salamandra pestriță» (timpul): «Mută și tristă, purtînd în ea plumbul pieirii speciei, / Trece din umbră în soare și iar în umbră. / Cînd o văd, simt un fior teluric...»

El salvează însă un simț rar al absolutului iubirii, o forță puțin obișnuită de proiectare a ei în eternitate. Chiar în același poem citat, Cînd te doresc, clipa de dragoste măsoară «miile de milenii ale salamandrei», printr-o dilatare enormă a intensității simțirii. Se adaugă însă la aceasta și o conștiință a naturii speciale a sentimentului trăit în plenitudine. Mi-a apărut în vis un astrôlog, poemul spus cu un suris ambiguu pe baze, traduce, cu inflexiunile sale aparent jucăuse, iubirea în semnificațiile ei superioare, de mit etern dăinuitor: «... E mitul care vine din veac / Ca să puie cunună unei iubiri cum puține au fost / Pe acest pămînt al scepticismului și deziluziei. / E mizeria înlănuțită de timp și fatalitate — // E mila cu care te ocrotesc zeii / Ca să poți totuși fixa cu semne și stihuri / Ceea ce-i etern în domnia-ta și aleasa domniei-tale. / Astfel veți pluti peste cascada trecerii anilor...». Și ființa iubitei e investită cu secretele însemne ce așteaptă participarea la o altă ordine decît la cea comună, căci întîlnirea celor doi a avut valoarea unei «sacre epifanii». Magul o întîmpină rîcînd simboluri esoterice, interpretînd-o în contextul iubirii mitice: «O, tu, luminează lină, / Hierogramă de stele, / Subt arcu tău se înseninează / Pustia rătăcirii mele: / Aurora ta m-a fulgerat». (Apariție).

Astfel, între timp și veșnicie, lirica înțeleptului se hrănește din alternanța continuă între reflecțiunea încărcată de melancolia sfîrșitului și o bucurie fin senzuală, epurată de carnalitate, pe de o parte, și aspirația spre scoaterea iubirii de sub puterea timpului, pe de alta. Cu accente de Ecclesiast sau de Psaltire, cel care și-a sfîrșit ucenicia pe marile cărți vorbește de caducitatea, de caracterul tranzitoriu al vieții, al lucrurilor omenești: «Ca frunzele, ca aburii, / Ca viforele, ca veșnicile, / Trecem. / Ne pun stihurile / Fulgi și plumb în toate bucuriile; / Lacrimile noastre a toate întristările / Ar putea covîrși mările, / Și trecem». Dar îndată mijeste apriga sete complementară de eternitate, încercînd să învingă dușmănoasa stihie ireversibilă: «Umbră dulce și vană, / Floare-n care stă viermele meu, / Ah! lasă-mă să număr clipele, / Să fac eternități din ele, / Căci, mîni, toate își întind aripele / Să treacă dincolo de stele» (Vierme neadormit).

Și, printre mulțumiri și laude pentru dragostea hărăzită, în felul aceloră din franciscanul Cîntec al soarelui, răsunînd, bunăoară, precum cele din Încă o primăvară, printre înfiorări și premoniții ale sfîrșitului trupesc, cum sînt acelea din O, inimă care te bucuri..., din Ivirea ta..., — mereu vie fișînd de sub durere, conștiința sensului și imortalității. Îndrăgostit în eternitate, știutorul a primit iubirea ca pe o sacră ofrandă, știînd din toate cărțile înțelepciunii că ea e puterea care mișcă universurile și cheazășuiește nemurirea. Și scriînd cartea propriei sale iubiri, pentru aleasa Daim, înțeleptul a trecut în ea, deopotrivă, cele ale pămîntului și ale cerului, încercînd să dureze punți între deșertăciunea clipei trecătoare și cerul veșnicei iubiri. Așa încît pînă și poemul final, La Hanul Alinării, vorbind de sfîrșit, întuneric, călătoria din urmă a celor doi îndrăgostiți, cuprinde o imagine revelatoare: «Spre mine luneci ca o umbră fină, / Pășești spre tine, mîna să-ți cuprind / Deasupra hrubei de lumină / E ora cînd luceferii s-aprind». Hruba întunecată a hanului de unde se pleacă devine peșteră a luminoaselor epifanii, deasupra căreia strălucesc stelele re-nașterii. Sfîrșitul devine început și timpul reversibil.

Înțeleptul și aleasa sa au plecat dintre noi pe marele drum al știutorilor. Nouă ne-a rămas o carte de iubire arzătoare care, citită cum se cuvine, intră în rîndul cărților de înțelepciune, încifrînd semnificațiile cele mai adînci ale sentimentului nestins «ca steaua Aldebaran».

Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Biblioteca de poezie românească

Frumoasele zile nelucrătoare din junetea unui faun îndrăgostit

Inginerul hotarnic în domeniul erotic a fost Conachi, trăsind un hotar fără de hotar. Din manta sa poezia românească de dragoste nu va ieși niciodată de tot.

Dintre versurile scrise înainte de 1850, cele semnate de C. A. Rosetti (apărute, în volum, în 1843) își păstrează și azi puterea de seducție, prin sinceritatea simțirii și neobișnuita fluentă. Și prin dogmatismul temei, ca să zic așa, iubirea fiind considerată, fără echivoc, singura temă demnă de a fi cîntată, iar femeia, ținta nobilă — și destul de mobilă, chiar și în timpul acela, deci pe vremea poșta-lionului și înaintea mașinii cu abur — și singura care merită «dedicațiune».

Conachi era mai lipit de cîntecul de lume. Spitalul amorului, amenajat între timp în cine știe ce fostă bolniță zăgrăvită cu sfinți, începuse să-și transforme gemetele în gungureli primăvăratice, ba chiar să cînte pe toate vocile, cu ferestrele date de perete. Anton Pann își va sufleca mincile anterului și va ciuli urechea muzicală a peniței sale de gîscă.

C. A. Rosetti e un spirit nou. El dă să introducă liedul nemțesc, dar îl va lăsa urmașilor săi și se mulțumește cu canțoneta, specie despre care face chiar citeva aprecieri teoretice într-un articol «mai pe jumătate ciopîrțit de cenzură»: «Canțoneta dar avu și ea timpii ei de glorie, pe cînd Menesri și Truveri deschideau porțile cele mari și grele ale castelelor cu un singur cîntec; și Castelana le plătea cu un suris dulce; nu rideți, domnilor! un suris de Castelană și mai virtos de o Castelană frumoasă, pentru o inimă de poet este o plată mult mai mare decît gratificări și ranguri pe care mulți le cerșesc tăvălindu-se în țărîină. Castelana dar le suridea și Castelanul, pentru că bărbații sînt mai prozaici, după un bun ospăț le da uneori și cîte un cal; și astfel Canțoneta ce venise pe jos, pleca călare. Ce timpuri și ce canțonete!»

Semnul exclamării cade bine aici. Da, ce timpuri și ce canțonete! Greu de reînviat! Autorul totuși încearcă. N-am avut castele prea multe, din păcate, iar cele care supraviețuiseră, ca prin minune, erau mai toate umplute cu praf de pușcă și vor sări în aer cam în această perioadă. (Distrugere de trecut istoric prin imprudență s-ar putea numi delictul. De altfel, ruinele vechi fuseseră cîntate toate.) În ce privește castelanele, dezghizate în fel și chip, ca însăși viața, puteau, la o adică, face față asalturilor amoroase. Așa se face că am recuperat experiența medievală a trubadurilor, ajustînd-o totodată la cerințele epocii și «modernizînd-o».

C. A. Rosetti are, în această privință, merite mari. Era, se pare, un tip pasional, cu trăiri năvalnice și cu două mari obsesii, care vor funcționa însă prin eliminare: veacul și sexul. «Astfel este veacul, nu e vina ta» și «Astfel ți-este sexul, nu e vina ta» sînt refrenele celei mai cunoscute poezii ce ne-a lăsat: A cui e vina? Mai întîi, adorățiunea sexului frumos. E vorba de o stare lirică, într-adevăr, care mobilizează eul, îl pune pe picior de război. De apărare, bineînțeles, un război drept și etern de apărare prin cucerirea inimii iubitei. Prin

mulțumirea din titlul volumului cred că trebuie să înțelegem și una estetică, realizată prin scris. Versul este o împlinire. Poetul care cîntă iubirea are satisfacția Creatorului, ale cărui ceasuri de mulțumire după geneză sînt amplificate la infinit. C. A. Rosetti este aproape un iluminat. Retragera în contemplare — contemplarea «lucrului în sine», desigur, cu bucuria descoperirii de orizonturi eterne.

Citindu-i versurile, nu știu de ce îmi vine în minte imaginea unui lan de floarea-soarelui, în plină explozie, cu schije de petale în felul celor pictate de Van Gogh, și aud scripca unui bondar june, amețit de lumină și ocrucoranj de polen pe aripi și pe mustați.

Amator de parfumi, nu numai franțuzești — fanariotismul întîrziat prin budoare trebuie să fi avut și virtuți aromatice, de lemn dulce, nu doar de lemn ciînesc —, cu nări senzuale și părul vilvoi, C. A. Rosetti îmi apare ca un colindător laic, neaoș și vlăgjan, care în loc de covrigi și nuci se mulțumește cu bezele și ochiade. Are fantezie în promisiuni pline de energie și găteți: «Ți-aș fi gătit palate de marmură zidite. / Cu statue, cu ape, cristale diamant / Cu flori, cu păsărele în preajmă ocolite, / Te-aș fi miuit în aur, mătase, briliant! // Mai moi decît zăpada, cînd cade moleșită, / Tapete așternute în veci ai fi călcat; / În blonde catifele întregă învelită, / Și patul tău de stofe de zefiri legănat!» Blondele catifele, stofele legănate de zefiri, precum și palatele atît de repede și oriental zidite și împodobite, ca în O mie și una de nopți, arată disponibilități verbale infinite. Autorul crede în iluziile sale și pune artă, temperament în iluzionarea inspiratoarei, care, bineînțeles, pînă la urmă, trebuie să se arate «simțitvă»: «Ș-atunci a te cătare de luxuri amorțită / D-atîta bogăție cu totul obosită / Ai fi lăsat-o-asupra-mi, frumos, blajin, ușor; // Și mina ta prin păru-mi plimbîndu-se în pace, / Mi-ai zice cu blîndețe: — «cît astea sînt sărace / Și făr' de preț în ochii-mi pe ling-al tău amor!»».

Nu-i rău, nici ca vers, nici ca revers. Totul a fost un vis care s-ar fi putut termina cu bine, un optim pierdut — rămîne însă în mine cascada promisiunii lirice, murmurînd în ceea ce Eugen Simion numea inspirat «dimineața poezilor».

Un îndrăgostit e irascibil însă și schimbăcios ca vremea cea de vară. Cînd mizeriile dragostei adie și ele, poetul ia notă, face gesturile de rigoare, în stil romantic. Se tînguie larg: «Români, iubiți pretieni, femei mult simțitoare, / Vă spui duioasa-mi soartă, ca să mă umiliți; / Să-mi faceți de se poate, vro mică ușurare...» Iar de nu, cere «doar două lacrimi», considerîndu-se «o minge a soartei», făcînd cruntă prinsoare cu sine în privința destinului negru: «mă prinz că o să mor!»

Unele «sujete» le «trage» din cite-un «romant nemțesc». Sînt alese tocmai acelea care se potrivesc temperamentului furtunos și gesticulației retorice. Cramponîndu-te într-o temă atît de delicată, precum Femeia cea nobilă, ajungi desigur repede la Pierderea iluziilor mele. O parte din producție cultivă, preeminescian, decepția erotică. Eul jignit e cuprins de furie deopotrivă pe femei și pe veac și minia smulge condeiului versuri satirice remarcabile: «D-am fi bătrîni ca timpul, eu nu crez că se poate / Mai mult decît atîtea ruine să călcăm. / Și nu crez cum că crime, vînzări, prădări de moarte / Mai mari pot fi în lume, decît în care stăm! — / Moneda și femeia pe oameni cîrmuiește. / Săracul și cinstitul e-n veci gonit de ei; / Și muma-și vinde fiu, cînd preț mai bun găsește / Și fiii-și vind chiar țara, părinți și Dumnezeu! / Virtutea stă în aur și cinstea-n nebulie; / Frumos patriotism cînd poate da folos» etc.

A avut tipografie, ca Ion Heliade-Rădulescu. (Se zice că a lui ar fi fost chiar mai bună). A avut discipoli, prieteni și dușmani, ca și acela. Calomniile «născute din gelozie» nu i-au putut «dărăpăna» opera poetică, de care s-a dezinteresat. Mai mult rău i-au făcut lăutarii — dezrobiți în fine! — și imitatorii, care i-au scos în evidență defectele, existente, desigur, nota melodramatică, spiritul pedestru și cantabil. «Ceasurile» conțin și poezii care se situează în afara efectului Conachi, ca să zicem așa: Cămașa fericitului, Fracu meu, Ajunu dascălului Vilibald, acesta din urmă un mic roman în versuri, după un «sujet» nemțesc. Eforturi notabile, contribuții la desfețenirea altor orizonturi și la șlefuirea versului românesc. Goga poate fi detectat, cu oarecare bunăvoință, în versuri ca acestea: «La bunurile tale / Mă trage tu în cer / Din astă tristă vale / De trude și de ger! // Bătrînu-ți fiu, părinte, / De tot e obosit; / O taică, taică sfinte, / Dă-i pace și sfîrșit! // (...) Auzi-mi tînguirea, / Slăvite Dumnezeu! / Mi-a obosit privirea / Dar ingeru-ți văz eu!...»

Cunoscător de limbă engleză, bineînțeles, are și merite de traducător (Manfred de Byron).

O ciudățenie a istoriei literare: după ce ajunsese stăpînul unui meșteșug remarcabil, autor cu ecou, C. A. Rosetti se lasă brusc de poezie. (Ediția din 1885, Scrieri din junețe și exiliu, îngrijită de Vintilă C. A. Rosetti, cuprinde și «cîteva poezii făcute mai în urmă», dar ele au fost scrise tot în deceniul patru.) Caz rar în literatura noastră, unde nimeni nu se lasă de nimic niciodată. Nu știu ce rol va fi jucat soția, frumoasa scoțiană Maria Grant («România revoluționară» din tabloul lui Rosenthal). Cert este că menestrelul, după ce, furtunos, și-a răpit Castelana, a socotit capitolul canțonetelor încheiat, dăruindu-se în exclusivitate problemelor veacului. Înaintea lui Rimbaud, deci, introduce abandonul în lirică. Lăsarea baltă a chestiunii, fără explicații. Lipsa noastră cronică de colonii l-a făcut să rămînă pe loc. Continentul său exotic fascinant va fi politica. Societatea care proba cu un soi de beție a înnoirilor emoții tari (asociațiile secrete, apelurile către români, reformele lui Cuza, revizuirea constituției) l-a absorbit cu poftă, ca un tunel nou prin care trebuie să treacă o flacără mare albăstrui. Energia sa în mișcare s-a simțit bine, alături, sau în răspăr — mergea mai ales pe contra — cu alte energii vijelioase. Trecind unele pe lângă altele s-au înregistrat și fenomene de vacuum, atestînd viteza și forța. Aerul a vibrat, profund mișcat. Și atunci era un ev fierbinte, cu miezul lui devorator și vameș!

Complexa personalitate a omului politic de primă mînă, care a jucat un rol important în frîmțările societății românești, de la revoluția din 1848 pînă la cucerirea independenței, la 1877 (actul proclamării neatîrnării fiind citit chiar de bătrînul luptător), nu poate face, desigur, obiectul unei analize în acest cadru limitat la dagherotipie critică.

Dacă cea mai mare parte din forța creatoare și-o va dedica Romînului, publicația de autoritate, poezia sa ar putea fi numită, cu titlul suplimentului gazetei, Romînul de duminică. Frumoasele zile nelucrătoare din junețea unui faun îndrăgostit!

C. A. ROSETTI

A CUI E VINA ?

Tu-mi ziceai odată cum că pîn' la moarte
Dragoste ta toată mie-mi vei păstra ;
M-am uitat pe mine, le-ai uitat pe toate,
Astfel merge lumea, nu e vina ta.

Cînd te-aveam în brațe, buza ta cea dulce
Roua fericirii pe a mea lăsa ;
Dar acum otravă și venin mi-adeuce,
Astfel ți-este sex, nu e vina ta.

Tu-mi ziceai odată : «ah ! al meu iubite,
Partea mea din ceruri ție ți-o voi da» ;
Toate sînt uitate, toate sînt perdute,
Astfel este veacul, nu e vina ta.

Aurul și slava îți goni amoru,
Și-ți văzu credința că în vînt zbură,
Ți-ai închis și rana, îți peri și doru,
Astfel ți-este sex, nu e vina ta.

Cînd vîrșăși, știi, lacrimi, și-n genunchi la
mine
Îmi ziceai : «o dragă, nu te voi uita !»
Mă uitași îndată, mort ful pentru tine ;
Vremea șterge toate, nu e vina ta.

Cînstă și iubire, dragoste, credință,
Ieri jurai tu mie, azi cui s-o-nîmplă ;
Nu cunoști iubire, nu simți pocăință,
Astfel ți-este sex, nu e vina ta.

Dar cu toate însă, multa-ți necredință,
Nîmă-mi tot bate orînd te-oi vedea ;
Înger ești în închi-închi, în închi-închi,
Astfel e amoru, nu e vina mea !

Ascultă, împărate, cu multa ta răbdare,
Că-ți dăm o socoteală de greaua-nșărcinare
Ce tu ne-ai rînduit.
Am fost trimiși de tine, spre-a boale-
vîndecare
Să-ți cumpărăm cămașa acelui om și care
În lume-i fericit.

Dorind să-ți facem slujbă și s-aflî lecuire,
Umblărăm pretutinden', cîtînd cu îngrijire
Cămașa ce-ai dorit.
Dar însă astă lume e haos de dorire
Și-ntr-însa nimeni nu e să n-albă vreo
mîhnire.
Să fie fericit.

Găsirăm pe un tînăr, frumos, cu bogăție
Dar însă vrînd să albă și bună o soție
Era nenorocit.
Colo plîngea un tată pe fii-so ce murise
Și ici jălea un altul că fil nu dobindise
Și nu e fericit.

Dorea un altul tronul, și altul ce-i avuse
Și țara-și jăfuise, la alții o vinduse,
Plîngea că l-au gonit.
Un altul frumuseța, un altul poezia,
Un altul sănătatea, un altul bogăția,
Și nimeni fericit!

Credeam cu aști tovarăși, pătrunși toți de
mîhnire,
Că nu se află-n lume vrînd om în fericire
Și ești nelecuit;
Dar însă dintr-o vale mergînd noi auzirăm

O, dragă flutur nenorocite,
Fuși de lumină că te-ai topit;
De pildă ia-mă și vezi, iubite,
Tot de lumină că sunt pîrîit.
Deși cu moarte a ta iubire
Lumina-ți dragă mi-ți va plăti
Îți arde aripi, ochi și simțire,
Te face-in trude de a trăi.

Deși cu moarte a ta iubire
Lumina-ți dragă mi-ți va plăti
Îți arde aripi, ochi și simțire,
Te face-in trude de a trăi.

ANTOLOGIE :

A cui e vina ?, Cămașa fericitului, Revederea, Femeia cea nobilă sau Pierderea Iluziilor mele, Vremea, Fluturul, Demisiunea la Amor.

BIBLIOGRAFIE :

C. A. Rosetti, Serieri din junețe și exiliu, tom. I—II, București, 1885. (Cuprinde și :
«Ceasurile de multime, a doua edițiune, cu cîteva poezii făcute mai în urmă»;
Gh. Cardaș, Poezii mînteni pînă la Unire (1787—1859). Antologie și studiu, Editura Li-
brăriei „Universala” Alcalay & Co., Biblioteca pentru toți (1425—1430), București, f.d.
«Patrie și libertate». Din poezia anilor 1840—1880, Ediție îngrijită și prefată de
Constantin Măciucă, E.S.P.L.A., Biblioteca pentru toți, vol. I, București, 1958.

NOTĂ :

Versurile se reproduc din Patrie și libertate (1958) și Serieri din junețe și exiliu (1885).

De buclum o cîntare și-ndat-nimărmurîrăm
D-ast sunet-fericit !

Acolo alergărăm. O cer ! ce frumusețe !
Trecea un riu printr-însa c-un murmur de
blîndețe

Ușor și liniștit ;
Păștea o turmă pacinic, pribeagă prin
vâlcele,
Și-n flori culcat, păstorul îl asculta și ele
Zicînd : e fericit !

—«Păstor, noi îi ziserăm, trăiești în
sărăcie,
Ți-e turma foarte mică, să-ți dăm dar bogă-
Acilea am venit.
Cu noi vin' la-mpăratu, el va ca astă dată
Sărmanul și săracul, avîndu-l ca p-un tată,
Să fie fericit.»

—«Trăiască împăratul ! eu nu am trebuință,
Bogăi sint cu astă turmă și-n astă lăcuin a
Sint foarte mulțumit ;
Iubesc dumnezeirea, și-un cîine mă iubește,
M-adapă astă apă, o turmă mă hrănește,
Și sint prea fericit.»

—«Curînd-curînd, cămașa, că boala mă
trudește !
Să-mbrac curînd cămașa, o ! frate, te grăbește,
Că sint prea chinuit !»
—«Îți spunem, împărate, cu mare întristare,
Că n-are nici cămașa pe dînsul omul care
Să află fericit !»

FLUTURUL

Traducțiune.

— Praf și cenușă de m-aș și face,
Orb, făr' de aripi d-oi rămînea,
Tot în lumina ce mie-mi place
Cu o turbare eu voi cădea.

Deci în trude, durere mare,
Să-mi treacă viața, să mă toposes,
Doresc mai bine o-mbrățișare
Ș-apoi cu moartea să o plătesc.

RESTITUIRI

O CONTRIBUȚIE LA INTERPRETAREA OPEREI LUI CARAGIALE

Cît de mult s-au schimbat, într-un timp relativ scurt, nu numai stilul, ci și metoda interpretării operei lui Caragiale, o dovedește și acest eseu, relativ recent, al lui V. Fanache*. Influența «noii critici» este vizibilă mai puțin în limbaj — criticul evită expresia tehnică și afectată —, cît în descoperirea și urmărirea unei scheme, care să cuprindă întreaga infrastructură a operei scriitorului nostru. Preocuparea nu merge spre descriptiv și cu atît mai puțin spre exhaustiv, ci spre esențialul semnificativ chemat să configureze un univers moral și spiritual. Foarte multe aspecte, laterale, sînt ignorate (în această perspectivă) cu bună știință. Criticul operează o selecție și procedează la o demonstrație. Ea este condusă cu claritate, pertinentă și cu evidentă maturitate a expresiei.

Înlocuirea clișeeilor începe chiar la nivelul «sociologic» unde s-au adunat, în timp, cele mai multe locuri comune: «lume, lume», amorfă, amestecată, neașezată, întîmplătoare, haotică unii ar defini-o «subdezvoltată» Caragiale, într-un text neamintit de critic, îi spune «necrescută»), turbulentă, pusă pe scandaluri și petreceri zgomotoase, unde confuziile, neînțelegerile și conflictele se țin lanț. Dar toate acestea sînt chiar efectele unei societăți încă neorganizată, nestratificate și neierarhizate, lipsită de tradiție și de deprinderea stabilității. Lumea lui Caragiale nu are încă stil, reflexe intrate în sine, «maniere». V. Fanache nu întreprinde analize sociologice de tipul «sincronizare», «forme fără fond» etc. etc., ci doar o fenomenologie a unei lumi de adunătură, de «bilci», care se sparge repede. Sintem la stadiul cînd spiritul gregar începe să-și caute și să-și găsească unele puncte, inevitabile totuși, de raliere și convergență. Imagine nouă și, în parametrii fixați de critic, plauzibilă.

Poate și mai interesantă este viziunea morală: o lume exasperată, «neună». «ieșită din țîțini», «bolnavă», predispusă spre rătăcire tragicomică a minții, alienată, de un permanent dezechilibru interior. Formele par grotesci, continutul este mai profund decît s-a bănuît. Numărul de «nebuni» este mare în opera lui Caragiale și chiar dacă, la acest capitol, influența lui Foucault (istoricul occidental al nebuniei) este evidentă, aplicațiile și analizele criticului sînt totuși personale. Avem de-a face, după noi, cu cel mai bun capitol al eseului și, într-un fel, chiar cu centrul său de greutate. De ce acest aspect «patologic», ca și celălalt «haotic-social» atrage — în perioada noastră — mult mai mult atenția decît altădată? Proiectăm asupra operei propriile noastre experiențe și fantasme? Sintem mai sensibili în epoca actuală la fenomenul alienării sub toate formele sale decît în trecut? Ipoteza este îngăduită. Analizele au acuitate și fără a fi insistente se dovedesc nu mai puțin exacte și concludente. Este limpede că față de lucrările sale anterioare V. Fanache a făcut un «salt», cum se spune, «calitativ».

Capitolul despre ironie, viața ca «mare comedie» și conformismul ironic, reasează interpretarea lui Caragiale în matca șa oarecum tradițională, dar cu o bună asimilare personală a conceptului «ironiei» și a implicațiilor sale literare. Se pune și întrebarea dacă atitudinea lui Caragiale față de eroii săi este numai ironică. Uneori ea este chiar ferocă («îi urăsc, mă»), dar atunci raportările la tipurile cla-

* V. Fanache, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, 234 p.

sice de ironie (socratică, romantică) nu mai pot fi integral pertinente. Este singurul punct în care demonstrația lui V. Fanache nu ne-a convins integral (*„prea multă iubire pentru om”*, p. 219). Se pot aduce și mărturii biografice care contrazic formal această definiție generoasă.

Un eseu incontestabil inteligent și bine scris, deloc indigest, de o lectură profitabilă și stimulativă în toate compartimentele:

Adrian MARINO

CÎND S-A SCRIS

„RĂSPUNSUL ÎMPOTRIVA CATHISMUSULUI CALVINESC” ?

Opera mitropolitului Varlaam al Moldovei, *Răspunsul împotriva Cathismusului calvinesc*, primul nostru text polemic *«redactat în limba română»*, tipărit la Tirgoviște, la Mănăstirea Dealu, în 1645, care pune în lumină atât talentul literar, cât și erudiția teologică și patriotismul autorului, este readusă astăzi în circuitul cultural, cu mesajul său de acum trei sute patruzeci de ani, prin ediția întocmită de Mirela Teodorescu¹ la nivelul exigențelor actuale ale criticii filologice și lingvistice, oferindu-ni-se astfel posibilitatea lecturii și studierii unuia *«dintre cele mai vechi monumente literare originale românești»*.

Între aspectele discutate în *Introducere* ediției Mirelei Teodorescu este și cel legat de *«Imprejurările în care a apărut lucrarea lui Varlaam»*².

Se arată că, în anul 1644, mitropolitul Varlaam al Moldovei s-a oprit, pentru scurt timp, la curtea domnească de la Tirgoviște, *«cu treabă domnești și a nărodului»*. Domnitorul Vasile Lupu îi încredințase misiunea de a face parte din solia de împăcare trimisă în Țara Românească, la Matei Basarab³. Cu acest prilej, Varlaam l-a cunoscut pe învățatul cărturar Udriște Năsturel, care i-a făcut o adâncă impresie și care i-a prezentat, din biblioteca sa, *Catehismul calvin* tipărit în Transilvania în 1642. Ingrijorat de conținutul lucrării, pe care a găsit-o *«plină de otrăv de moarte sufletească»*, prilejuindu-i *«mare grije și multă scîrbă»*, mitropolitul moldovean a acționat cu promptitudine:

«Pentru care lucru îndată am chemat ș-am strîns săbor dintr-amîndoa părțile, și din Țara Românească și din Țara Moldovei».

Cînd anume a conceput și a scris mitropolitul Varlaam *Răspunsul împotriva Cathismusului calvinesc*, considerat a fi fost realizat *«într-un interval de timp destul de scurt»*⁴, și cînd a avut loc convocarea *«săborului»* reprezentanților clerului din Moldova și Muntenia, care au discutat și aprobat textul *Răspunsului*, înainte de a fi tipărit în 1645, ediția nu ne spune, după cum nici alți cercetători ai *Răspunsului* nu au reușit să precizeze pînă în prezent.

În cele ce urmează, vom căuta să dăm o dezlegare acestei întrebări, legată de importanța *Răspunsului* pentru istoria literaturii noastre vechi, ca și pentru istoria Bisericii Ortodoxe Române.

Anul 1644 a adus împăcarea temporară dintre domnii Țărilor Române extracarpătice, Matei Basarab și Vasile Lupu. Nu este o simplă întîmplare că împăcarea a fost realizată prin intermediul celor doi cărturari de frunte ai celor două țări: mitropolitul Varlaam al Moldovei și logofătul Udriște Năsturel, cumnatul lui Matei Basarab⁵. Cei doi patrioți și-au manifestat cu claritate, fiecare în felul său propriu, conștiința unității de neam a românilor, conștiința care trebuia să primeze față de neînțelegerile temporare, dintre conducătorii politici ai celor două Țări Românești.

¹ Varlaam, *Opere. Răspunsul împotriva Cathismusului calvinesc*, Ediție critică, studiu filologic și studiu lingvistic de Mirela Teodorescu, Editura Minerva, București, 1984.

² Pag. 8-12.

³ *Istoria României*, vol. III, Editura Academiei, București 1964, p. 170.

⁴ Varlaam, *Opere*, ed. cit., p. 9.

⁵ Dr. N. Stoicescu, *Matei Basarab*, București, 1982, p. 150.

Cu un an înainte de împăcarea dintre cei doi domni, în 1643, Varlaam făcuse Cartea românească de învățătură, care se adresa la «toată semenția românească», fiind considerată un «dar făcut limbii românești», vorbită de tot poporul român. «Cu asemenea idei, Varlaam putea să medieze ușor împăcarea celor doi domni ai Țărilor Române»⁶.

Inițiativa pare să fi aparținut lui Vasile Lupu, presupunem la îndemnul mitropolitului Varlaam, care a fost trimis în noiembrie 1644 la Țirgoviste «cu treabă domnești și a nărodului»⁷.

Ca și mitropolitul Varlaam, învățatul Udriște Năsturel susținea în lucrările sale ideea unității poporului român, asociind «neamul românesc» cu noțiunea de «limbă românească», așa cum o afirmă în prefața la *Evangelhia învățătoare* din 1642.

Aceasta este «o dovadă certă că reprezentanții Bisericii și ai culturii din Țările Române extracarpătice luptau împreună pentru menținerea unității poporului român din cele trei țări românești»⁸.

Cu convingerea lor că fac parte din același neam, cei doi învățați au căutat prin toate mijloacele să alcatuiască «actul de frăție», al cărui text însă nu ni s-a păstrat. Datarea tratatului de pace se poate face după relatarea misiionarului Bandini, care spunea la 10 decembrie 1644: «mai ales <acuma> că s-a încheiat pacea între el <Matei Basarab> și principele din Moldova <Vasile Lupu>»⁹.

Ca semn al împăcării, cei doi voievozi au construit fiecare în țara celui alt cîte o biserică: Matei Basarab a ctitorit în Vrancea biserica de la Soveja, numită și Dobromira (= pace bună), iar Vasile Lupu a zidit la Țirgoviste biserica Stelea.

Pe lângă realizarea «actului de frăție» între cei doi voievozi, încheiat în Țirgoviste, nu cu mult înainte de 10

decembrie 1644, mitropolitul Varlaam va fi avut de îndeplinit, pe lângă «treabă a nărodului», și «treabă domnești», care priveau direct pe Vasile Lupu.

Se știe că între 5 și 15 februarie 1645 a avut loc la Iași căsătoria fiicei lui Vasile Lupu, Maria, cu Ianusz Radziwill, marele hatman al Litvaniei, calvin, căruia îi murise în 1643 prima sa soție, Ecaterina Potocka, a cărei mamă, Maria, era fiica lui Ieremia Movilă, vară primară cu mitropolitul Petru Movilă, fiul lui Simeon Movilă, fratele lui Ieremia Movilă¹⁰.

Mitropolitul Petru Movilă este cel care mijlocește recăsătorirea rudeniei sale, prințul Ianusz Radziwill, cu ficia cea mai mare a lui Vasile Lupu, Maria, pentru care trimisese la Iași în ianuarie 1644 pe arhimandritul Leontin Szyck Zaleski, să capete aprobarea lui Vasile Lupu, care i-a acordat-o¹¹.

Solemnitatea cununiei religioase a avut loc la 5 februarie 1645 în biserica Trei Ierarhi din Iași, oficierea slujbei fiind făcută de mitropolitul Petru Movilă, înconjurat de un mare sobor de clerici, cînd a rostit pentru cei doi soți un *Cuvînt duhovnicesc*, cu îndemnuri părintești asupra purtării lor în viața cea nouă, cu citate din Scriptură, potrivite cu taina nunții. *Cuvîntul* a fost rostit cam o treime la început în limba polonă și restul în limba română; mai apoi mitropolitul Petru Movilă îl va traduce în limba polonă și-l va publica într-o broșură în tipografia sa din Kiev, o ediție dedicată lui Ianusz Radziwill și altă ediție lui Vasile Lupu. *Cuvîntul* va fi tradus și în slavă și cuprins apoi în *Trebnicul* său tipărit la Kiev¹².

La celebrarea căsătoriei au participat soli din partea patriarhului de la Constantinopol, Partenie al II-lea (1644—1646, 1648), a regelui Poloniei, a electorului de Brandenburg, Frederic Wilhelm (1640—1688), a ducelui de

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, p. 151.

⁸ Ibidem.

⁹ Căldări străini despre Țările Române, vol. V, București, 1973, p. 306.

¹⁰ Ibidem, p. 643.

¹¹ Ibidem: Hurmuzaki, *Documente, Supliment*, II-3, p. 3-6, cu scrisorile lui Vasile Lupu din martie 1644 și ale lui Petru Movilă în vederea căsătoriei domnei Maria, în martie 1644, Vasile Lupu îi scria lui Petru Movilă că a trimis soli la «principele Ardealului, Gheorghe Rakoczi, ca să-l îmbuneze, căci bătrînu principe ar fi dorit pe domnița Maria ca soție pentru fiul său. La turci trimisese pe boierul Catargiu cu daruri, ca să adoarmă bănuielele lor pentru această căsătorie, să nu bănuiască o alianță cu Polonia.

P. P. Panaitescu, *L'influence de l'oeuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev, dans les Principautés roumaines, Extrait des Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*, V, 1926, p. 7, 14-15; N. C. Bejenaru, *Misiunea lui Leontin Zaleski și căsătoria fiicei lui Vasile Lupu cu Ianusz Radziwill*, în *Revista Critică*, I, 1927, p. 222-225.

¹² P. P. Panaitescu, *Petru Movilă și românii*, București, 1942, extras din *Biserica Ortodoxă Română*, anul LX (1942), Nr. 9-10; Idem., în *Contribuții la istoria culturii românești*, București, 1971, p. 588-595; Textul și traducerea *Cuvîntului duhovnicesc* la G. Mihailă, în *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, București, 1972, p. 183-227.

Kurlanda, Iacob Kettler (1642—1682), cumnatul marelui elector Frederic Wilhelm, a principelui Transilvaniei, Rakoczy, solul Ioan Kemény, viitorul principe al Transilvaniei, însoțit de Acatiu Baresai și Ștefan Mariaș, cu suita lor. Din partea lui Matei Basarab, din Țara Românească, au participat soli, cum scrie în *Cronica* sa Miron Costin: «Ștefan, mitropolitul Țării Muntenesti, și Radul <Cocorăscu> logofătul și Diicul <Buicescu> spătariul, că să împăcise amu domni între sine»¹³. Pe lângă soli participau și «ca la 2000 de călăreți și pedestrași»¹⁴.

Menționăm, că mitropolitul Țării Românești în 1645 a fost Teofil (1636—1648), fost episcop al Rîmnic. Ștefan era episcop al Buzău (1637—1648), care îl va fi reprezentat pe mitropolitul Teofil¹⁵.

Oaspeții la nuntă au fost invitați în mod special de Vasile Lupu prin soli trimiși de la Iași. Invitația, adresată lui Matei Basarab se va fi făcut de delegația în fruntea căreia s-a aflat mitropolitul Varlaam, care a încheiat «actul de frăție» între cei doi voievozi, cu puțin înainte de 10 decembrie 1644. Presupunem că și aceasta a fost misiunea de îndeplinit a mitropolitului Varlaam la curtea lui Matei Basarab, cum spune el: «Pentr-aceea, iubiții miei fii, timpîndu-mi-se estîmp în părțile Țării Românești, cu treabe domnești și a nărodului, în Țirgoviște»¹⁶.

Mitropolitul Varlaam a avut acum și un motiv personal, ca din partea lui să invite la Iași și pe ierarhii din Țara Românească să împreună să ia atitudine în sobor imediat împotriva Catihismusului calvinesc, carte pe care el a aflat-o «plină de otravă de moarte sufletească», ce amenința unitatea de neam a românilor, prin pierderea credinței lor ortodoxe.

Din delegația sosită la Iași din Țara Românească a făcut parte un singur ierarh, cum menționează *Cronica* lui Miron Costin, episcopul Ștefan al Bu-

zăului. Mitropolitul Teofil nu va fi participat, fiind poate înaintă în vîrstă, iar Ignatie Sîrbul al Rîmnicului (1636—1653) nu a participat nici el. Episcopul Ștefan a fost cel care a participat în sobor alături de mitropolitul Varlaam, care a prezidat soborul, ca și, desigur, de episcopul Anastasie al Romanului (1644—1658) și de Ștefan (c. 1644 — c. 1646) al Rădăuților, mai puțin probabil de Gheorghe al Hușilor, care s-a retras la începutul anului 1645.

Nunta fiicei lui Vasile Lupu, cum o descrie Eberhard Werner Happel, a durat între 5 și 15 februarie 1645 și «Ospățul de nuntă fusese pregătit <cu o strălucire> mai mult decît regească, încît nici cel mai mare suveran nu s-ar fi putut rușina de el...»¹⁷.

Soborul ierarhilor, pentru discutarea și aprobarea *Răspunsului împotriva Catihismusului calvinesc*, alcătuit de mitropolitul Varlaam, va fi avut loc atunci, în cursul lunii februarie 1645, probabil după 15 februarie.

Se mai pune însă și întrebarea: cînd l-a redactat mitropolitul Varlaam?

Cuvîntul de origine latină întîlnit în *Răspuns* (p. 186), și folosit și astăzi în vorbire, estîmp (lat. *istum tempus* = anul acesta) ne poate călăuzi în lămurirea întrebării puse¹⁸.

Cum «actul de frăție» între cei doi voievozi a fost încheiat la Țirgoviște cu puțin înainte de 10 decembrie 1644, însemnează că mitropolitul Varlaam și-a redactat *Răspunsul* în cursul lunilor decembrie 1644 și ianuarie 1645 (socoțind anul bisericesc începînd cu 1 septembrie), așa cum se înțelege din afirmația sa: «timpîndu-mi-se estîmp în părțile Țării Românești, cu treabe domnești și a nărodului, în Țirgoviște» (s.m.).

Considerăm că de *Răspunsul săborului a doao țăr<i>*» nu va fi fost străin nici mitropolitul Petru Movilă, participant la celebrarea cununiei religioase a fiicei lui Vasile Lupu, și ne explicăm, în plus, influența *Mărturisirii*

¹³ Miron Costin, *Opere*, I, Ed. P. P. Panaitescu, 1965, p. 107; *Călători străini*, cit., p. 647.

¹⁴ Iános Kemény, în *Hronica Românilor* lui Gheorghe Sîncă, vol. III, București, 1969, p. 61; *Călători străini*, cit., p. 135—138.

¹⁵ Eroarea din *Cronica* lui Miron Costin e trecută și în *Călători străini*, cit., p. 647, nota 79, ca și la Dr. Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 152, și la N. Iorga, *Istoria Bisericii Românești*, ed. a II-a, 1929, vol. I, p. 312.

¹⁶ Varlaam, *Opere*, ed. cit., p. 186.

¹⁷ *Călători străini*, cit., p. 647; Căsătoria principelui Răzviwill cu domnița Maria, fiica lui Vasile Lupu, este cuprinsă în lucrarea lui Eberhard Werner Happel (1647—1690), *Historia Modernae Europae eine Historische Beschreibung des Leutigen Europa*. Ulm, druckt und verlegt Matthaeus Wagner, 1692.

¹⁸ Mirela Teodorescu nu reține cuvîntul respectiv între cuvintele «formate în limba română de la cuvînte latine», p. 149—150; 158—159. Adăugăm despre cuvîntul «efesei» (p. 185, 196, 197), că trebuie integrat «efeseni», ca și «colosei», care a fost întregit corect «coloseni».

ortodoxe a lui Petru Movilă care se întâlnește în *Răspuns*. Nu putem crede ca mitropolitul Varlaam să nu-i fi făcut cunoscut *Răspunsul* său, deja întocmit, înainte de a-l supune în sobor, și mitropolitului Petru Movilă, aflat atunci la Iași, și care, la 6 februarie 1645, dispunea prin act scris cu privire la unele moșii ce le avea în țară cu drept de moștenire de la părinții săi, pentru «*să-
tul Osehlubul, ca să-l stăpânească Pă-
trașco Ciogole logofătul*».¹⁹

Dacă mitropolitul Petru Movilă se interesa de unele moșteniri la Iași, cu atât mai mult nu va fi putut să fie străin de o problemă atât de acută, în materie de credință ortodoxă, pentru cele trei țări românești, al căror apărător și sprijinitor el era; presupunem de aceea că și mitropolitul Petru Movilă va fi participat la «*săborul*» din Iași pentru aprobarea *Răspunsului*.

Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc, discutat și aprobat la Iași în sobor, va fi fost adus la Țirgoviște, credem noi, de episcopul Ștefan, care îl va fi înmănat mitropolitului Teofil, fiind în cunoștință de el atât voievodul Matei Basarab cât și Udriște Năsturel, care va fi făcut și unele intervenții în text, cum o arată muntenismele lui. Cu aprobarea și concursul lor, *Răspunsul* a fost tipărit la Mănăstirea Dealu în curând și difuzat apoi în Transilvania.

Soborul sau sinodul ierarhilor celor două țări românești, prezidat de mitropolitul Varlaam la Iași, în cursul anului 1645, presupunem, în cursul lunii februarie, de la care nu avem păstrat vreun act, ci doar hotărîrea ce a luat-o prin alcătuirea *Răspunsului* și tipărirea lui, are importanță istorică și prin faptul că este primul sinod al Bisericii Ortodoxe românești întrunit în probleme de apărare a credinței ortodoxe. Pentru întrunirea soborului sau a sinodului ierarhilor celor două țări românești nu s-a cerut aprobarea Patriarhiei din Constantinopol și hotărîrea sinodului nu a fost supusă aprobării Patriarhiei ecumenice, de care ierarhic erau dependente cele două Biserici din Țările Române. Soborul sau sinodul prezidat de mitropolitul Varlaam a activat ca independent, autocefal. Este unul din momentele importante de afirmare a auto-

cefaliei Bisericii Ortodoxe Române din secolul al XVII-lea.

În general se afirmă că primul sobor sau sinod care a avut loc pe pământul românesc în materie de dogmă creștină a fost cel din toamna anului 1642, de la sfîrșitul lunii octombrie, de la Trei Ierarhi din Iași, pentru cercetarea și îndreptarea *Mărturisirii de Credință* a lui Petru Movilă.

Cum a arătat prof. Al. Elian, soborul de la Iași este numai o «*conferință teologică*», la lucrările căreia nu a asistat nici unul dintre ierarhii moldoveni, «*cum greșit mai cred încă unii cercetători, pentru că nu a fost vorba decît de ceea ce am numi azi o reuniune de experți în probleme în care erau direct interesate numai cele două părți: Chievul și Constantinopolul*».²⁰

În momentul cînd în joc au fost interesele Bisericii Ortodoxe Române, și cu ele în joc și interesele de existență ale întregului neam românesc, mitropolitul Varlaam al Moldovei este cel care dă semnalul de alarmă și mobilizează în apărare ierarhii din Țara Românească și din Moldova. Meritul mitropolitului Varlaam pentru Biserica Ortodoxă Română, pentru cultura românească și pentru apărarea drepturilor poporului român la existență este epocal la vremea sa și l-au impus ca pe unul dintre marii patrioți și oameni de cultură teologică din secolul al XVII-lea, motiv pentru care în 1639 fusese propus, alături de alți doi candidați, la scaunul Patriarhiei ecumenice din Constantinopol, caz unic în istoria Bisericii românești.

Teologul cult a fost dublat și de un mare talent literar și de o fierbînte inimă, care n-a încetat să bată, cit a trăit, pentru poporul român, așa cum o dovedește, alături de Cazania sa din 1643, și *Cartea carea să cheamă Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc*, scrisă în Moldova în cursul lunilor decembrie 1644 și ianuarie 1645, și tipărită în Țara Românească la Mănăstirea Dealu în 1645, pentru cei «*cu noi de un neam român, pretutîndirea tuturor ce să află în părțile Ardealului, ce sînteți cu noi într-o credință*».

I. IONESCU

¹⁹ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 20.

²⁰ În prefata la *Mărturisirea de Credință a Bisericii Ortodoxe — 1642*, București, 1981, p. 7. Noi considerăm că «*soborul de la Iași*» din 1642 a fost un sinod și vom reveni cu precizări.

Puțin mai sus de Baziaș, apele Dunării devin graniță românească. Fluviul, de curind sporit prin tributul Tisei, al Savei și al Dravei, a dobândit proporții impunătoare. Micul vas alb înaintază firesc în această desfășurare de albastru și verde, pe care bătrînul fluviu, malurile scăldate în bucuria primăverii și cerul limpede o risipesc în fața ochilor fermecați de altele daruri gingașe și încântătoare.

Alunecăm o dată cu dimineța și cu toate cite ne înconjoară, incununate de aceeași lumină și strălucind de aceleași culori.

În jos de Drencova dăm de adevărate defileuri. Dunărea se îngustează, hubuie înfundat croindu-și drum, pentru ca dintr-o dată să se dezlănțuie în largi bulboane. Matca i se gîtuie de cîteva ori, pînă cînd, brusc, se destinde, clocotul încetează, valul parcă încremenește, vaporul pare să plutească pe-un mic lac elvețian. Imprejurimile muntoase întăresc această impresie. Pitorești bărci de pescari taie calea neabătută a vasului. Uzinele de cărbuni de la Cozla se profilează aspre la orizont. Pe marginile fluviului și ale băților, care se întind de-a lungul lui, se înșiră satele, cu zidurile lor albe și acoperișuri țuguiate.

Dar malurile se tot ridică și-apropie, apa se tot adună și șopotul ei puînă stăpînire pe auzul nostru.

Emoția ne gîtuie. La Cazane vaporul pătrunde în strîmtoarea apei, între doi pereți de piatră. Lupta marelui fluviu cu lanțul muntos atinge punctul culminant. Nu e vorba de-un șuvoi care se strecoară printre stînci despicate de cutremure ori de trăznet, ci de o matcă solidă care se statornicește de-a lungul a zeci de kilometri, străpungînd zidul de stîncă și-straturile compacte ale unui munte puternic, pe care frămîntările soartei ei l-au ridicat în drum. Din ce în ce mai stăpîn, fluviul pătrunde între maluri drepte, scormonind cu îndirjire adîncimile ascunse : culoarea și zgomotul sînt ale oțelului topit. Menghina de piatră îl străpunge, îl gîtuie, îl sfidează ; cu toate acestea, ciuruît de asalturi metalice, muntele se retrage, se dă la o parte.

Deși deznodămîntul îl cunoaștem, urmărîm încrîncenarea cu teamă și, deși știm dinainte de partea cui va fi izbînda, parc-am vrea totuși, ca și cum n-am bănuî nimic, ca apa care ne duce să biruie și ca, o dată cu ea, să ieșim la liman : ceea ce se și întîmplă, după cum sîntem înștiințați de pilotul Comisiei dunărene, de a căruî prezență abia acum ne dăm seama.

Tot el ne asigură că, fără a le putea descifra de la distanță, vom trece prin fața inscripțiilor romane de pe tabla lui Traian, care se găsește pe malul șirbesc, deasupra drumului legiunilor, săpat în stîncă. Nu e de altfel nevoie să le citim pentru a ne da seama că, dîncolo de orice înțeles exterior, mesajul subteran și

* Cu satisfacția pe care, de fiecare dată, ne-o prilejuiește descoperirea unor prezențe ale culturii noastre în publicații internaționale se cuvine a fi semnalată și colaborarea unui însemnat număr de personalități românești la structurarea sumarului unui volum ca *Le Danube, sa mission économique et civilisatrice dans l'Europe centrale et orientale* (limba adoptată de toți semnatarii este franceza), editat cu concursul oficial al Comisiei Internaționale a Dunării și al guvernelor țărilor riverane, la Viena (Wirtschaftszeitung-Verlag-gessellschaft MBH), în anul 1933.

Grație poziției sale geografice, ponderea României în politica dunăreană era de mult recunoscută. Comisia Europeană a Dunării ființa încă din 1856, în urma Tratatului de la Paris ; se știe că ulterior, Tratatul de la Berlin (1878) a acordat Austro-Ungariei un rol precumpănitor în regularizarea navigației fluviului, ceea ce a stîrnit în presa românească a vremii un curent de opinie defavorabil, o rezistență, de care gazetarul Mihai Eminescu, autorul unor vehemente articole pe această temă, în *Timpu*, nu era străin. După primul război mondial, o serie de acorduri și tratate diplomatice au stabilit internaționalizarea Dunării, sub administrarea unei Comisii (1920), compuse din reprezentanți ai tuturor statelor riverane, dar și din exponenți ai «marilor puteri», țări nerive-

rane, care, în 1856, constituiseră Comisia Europeană și anume : Anglia, Franța și Italia. Sedile de lucru ale Comisiei Internaționale urmau să fie schimbate din cinci în cinci ani, astfel încît, după Bratislava (1922—1927), Viena a devenit locul ei de reședință.

Din această perioadă vieneză datează și publicarea volumului colectiv ocazional aflat acum în atenția noastră. Un acord nou (semnat în iunie 1932 și care intră în vigoare începînd de la 1 iulie 1933) intervine între România și Jugoslavia, cu privire la aspecte speciale ale navigației în sectorul cataractelor Dunării și al Porților-de-Fier, acord ce reliefează încă o dată rolul României în activitatea generală a Comisiei. Diversitatea acestui rol explică poate bogăția contribuției românești din publicația amintită aici : 13 materiale, față de 2 ale părții germane, 11 — Austria, 11 — Cehoslovacia, 6 — Ungaria, 12 — Jugoslavia, 1 — Bulgaria.

Sigur, toate articolele din volum sînt în primul rînd informative, redactate cu scopul de a înlesni și spori cunoașterea țărilor respective și, lesne de înțeles, străbătute de velleitatea de a pune în valoare resurse, realizări, particularități și frumuseți locale. Toate se bucură, într-o măsură mai mare ori mai mică, de bune și variate ilustrații, de tabele statistice, de spațiu afectat (la sfîrșit) unor reclame publicitare.

care se verifică e unul și același și anume că, de mii de ani, în înțelestarea cu elementele naturii, omul iese întotdeauna victorios. Taiat în două, înfrint de o parte și de alta, muntele fuge înapoi, în zigzaguri dezordonate, pentru a se topi, cu creștele lui cenușii, în depărtări albastre.

Ne oprim la Orșova, pentru o oră, apoi reluăm călătoria. Insula Ada-Kaleh ne întâmpină, cu mănunchiul ei de plopi, cu virful minaretului și albul luminos al căsuteilor. O depășim repede, minuscul peisaj islamic într-o ambianță atât de diferită. Dar iată că reapar munții și că deci n-a fost decît o iluzie, un șiretlic al lor, care din nou ne string sălbatic în chingile lor. Valuri inspumate și vije-lioase scot la iveală colți amenințători de piatră, care mijesc în gura monstrului, hlizită pe neașteptate în fața noastră.

Valurile izbesc acum cu furie în Porțile-de-Fier. E asaltul suprem, cel mai mai primejdios, și brațul timonierului pare un cablu de oțel. Dar sub desfășurarea unui cer feeric larg deschis, care nu va mai scădea, întâmpinați spre sud de un vast orizont de cîmpie, cu fiecare nouă învîrtire a roții și mai cuprinzător, trecem de Porțile-de-Fier, reținînd fragmente din această întoarcere vremelnică și binecuvîntată în ținutul tainic al trecutului.

La Turnu-Severin, de la zece dimineața la patru și 3/4 după-masa, conform orarului portului, am avut vreme să vizităm orașul, parcă prea alb sub norii de fum, care îșinesc bulucindu-se din nenumărate coșuri ale șantierelor.

Mergem pe urmele legiunilor care au cucerit Dacia, pînă la capul podului lui Apolodor din Damasc, scrijelit de inevitabilele inscripții contemporane. În grădina publică a orașului încă se mai păstrează foarte vechi ziduri și ni se semnalează și un «Turn al împăratului Sever», asupra căruii planează însă bănuiala cunoscătorilor, care gîndesc că ar fi cu o mie de ani mai recent decît pretinsul ei autor.

În Muzeul regional dorm un somn științific piese întregi ori fragmente de sculpturi, basoreliefuli, arme, în fine o gamă întreagă de obiecte antice, care vorbesc despre vechimea așezării; în multe se află săpată inscripția Legiunii Claudia Pia Felix: «Leg. VII C.P.F.».

Coborîrea în port se face printr-un parc minunat, plantat numai cu trandafiri.

Am părăsit vasul vienez aparținînd D.D.S.S.G. — se va fi îndepărtat la ora aceasta destul de mult — pentru a ne urma călătoria la bordul unui vapor al navigației fluviale române.

Secțiunea rezervată României din *Le Danube...* se deschide cu un text de Nicolae Iorga, intitulat *Le Danube et les Roumains*, scurtă istorie a poporului nostru — «*popor de la Dunăre*». Urmează o amplă prezen-tare, dispusă în mai multe subcapitole, a lui Grigore Antipa: *Le Bas-Danube comme source de production naturelle. La Politique du Danube roumain* de Ștefan Nenițescu este cel de al treilea material românesc, după care se înșiră: un studiu al inginerului agronom Const. I. Ciulei despre regiunea inundabilă a Dunării; altele despre griul și porumbul în România, exportul de vite, avicultura, comerțul dunărean, monopolurile în România, uzinele comunale din Galați, minele aurifere. Inginerul Grigore Vasilescu semnează un lung articol despre Dunăre ca sursă de energie.

Singularizîndu-se în această — s-o numim — «hartă» românească, paginile asupra că-roră ne oprim aparținînd scriitorului Gib. I. Mihaescu și, fără îndoială uitate între copertile acestei publicații de restrînsă circulație, evocă o călătorie pe Dunăre, de la intrarea fluvialului pe teritoriul nostru și pînă la vîrsarea lui în mare. Există în descrierea «călătoriei» pe care o extragem din *Le Danube* și o redăm aici, pasaje de poezie, o viziune plină de imaginație, o privire ageră în restituirea peisajului, în ciuda traducerii în limba franceză a textului, nu foarte iscusite. Greu de știut dacă această versiune îi aparține lui Gib. I. Mihaescu

ori se datorează unui traducător de ocazie; e limpede însă că textul a fost gîndit românește și de acest lucru versiunea franceză se resimte. Originalul lipsește din păcate, iar versiunea noastră în românește (făcută după o traducere slabă, repetăm), este neutră, evident, fără ambiția de a concura originalul, cu intervenții doar acolo unde, transcrierea franceză fiind neclară ori neînspirată, se cerea o restituire — pe ghicite, e drept — a intenției scriitoricești inițiale (de exemplu, în pasajul referitor la Turciaia, «*le tableau effacé à la lumière des recentes transformations*» ni s-a părut confuz; după cum, imediat mai departe, expresia «*les elevations delabrées de la Dobrogea*» de-a dreptul greșită, deformînd sensul).

Fără a fi revelatoare, cunoașterea acestui text, pînă acum ignorat, pune în lumină o disponibilitate mai puțin demonstrată în alte scrieri de Gib. I. Mihaescu, aceea de peisagist și reporter.

Înainte de a încheia, încă o observație de ordin general: a încredința condeiul pentru a sustine culorile țării într-o publicație de circuit internațional unor savanți de cuprinderea și de renumele lui Iorga, Antipa, ori unui scriitor foarte personal, încă tânăr (din nenorocire el nu mai avea de trăit decît doi ani), ca Gib. I. Mihaescu înseamnă fără îndoială a face propagandă inteligentă, în folosul națiunii.

Anca COSTA-FORU

La imbarcare, oarecare mișcare a portului întreg, cu structura lui metalică, cu depozitele, troluri, vasele, șalupele și bărcile ancorate, pare să se incline cumva împreună cu întreg orașul, pentru a-și lua rămas bun.

Nuanța apei devine cenușie, pe urmă de-un pământiu tulbure. Fără a mai avea nimic amenințător, malul se păstrează înalt și posomorât în partea Jugoslaviei; dar, înspre România, el coboară lin, descoperind în urma lui Januri simetrice, pătrate verzi, dealuri cu vii, albul pomilor, care uneori înșeală, confundându-se cu albul satelor. În dreptul insulei Corbul, fluviul evită, de data aceasta fără minie, o colină sirbească, ocolește liniștit și-și continuă drumul. Din Hirșova pornește către răsărit digul lui Traian și spectatorul care l-a urmărit cu ochii poate crede că o dată cu el se duce și ultima amintire romană; și totuși, în fața Ostrovului Mare, din nou înfîlmim ruine, ca de altminteri cam pretutindeni de-a lungul întregului mal al Olteniei. Țăranul practic a găsit întrebuințare vechilor lepezi și și-a construit cu ajutorul lor, în chipul cel mai firesc, casa cea de toate zilele, amestecând cu mistria și cu puțin var virste de mult apuse, pentru ca locuințele oamenilor să se ivească, întocmai ca și zilele noastre, din informatatea trecutului.

Durărea șerpuiește, simbol al trecerii neîntrerupte. Crivina... Gruia... Cetate...

La șase și jumătate sosim la Calafat. Orașul bulgăresc Vidin e așezat în fața micului port românesc și, de departe, avem impresia că intrăm într-o singură localitate, care se întinde pe ambele maluri. Vom avea aceeași impresie aproape de fiecare dată, porturile române și bulgare stînd față în față de-a lungul apei. Dar privite mai de aproape nu rămîne decît simetria așezării. Aspectele se tot schimbă, de la o etapă la alta, într-unchip din ce în ce mai apăsător, pe măsură ce înaintăm spre est. Dincolo de virful catargelor, de pinze, de coșurile care fumegă și de vinzoleala pestriță din porturi, se arată turnulețe, amintind moschei, groase ziduri de cetate, care păstrează semnele stăpînirii turcești, de dată încă recentă, mai evidente sub înfățișări noi decît în așezările de pe malul românesc; acesta ne întîmpină dezvăluindu-se mai apropiat de Occident, vila, grădina așezată impunîndu-se în peisaj.

Asfințitul, care părea să ne aștepte aici, în afara orașului, ne învăluie la plecarea din Vidin.

Se aprind luminițe pe maluri, o dată cu răsăritul stelelor și un cer, necuprins ca marea, se desenează deasupra noastră. Răcoarea apei ne cuprinde și gîndul ni se duce la haine mai călduroase. Rămînem pe punte, veghind apa, care înaintează în noapte.

La nouă, portul bulgăresc Lom Palanka ne prilejuiește o scurtă escală. Ne desprindem în grabă și curentul apei ne înlesnește călătoria. Harta cerului se întindește cu luminile de pe maluri. În umbră, sălcii, pe înguste și nedeslușite limbi de pămînt, ne urmăresc, nălcui cu mișcări de neînțelese.

Brusc, în fața noastră, puzderie de lumini colorate. Puntea se însufletește, sirena semnalizează strident. Ne încrucșăm cu un vas care plutește în amonte. În timpul zilei asemenea întîlniri nu sînt atît de impresionante, însă în întunericul nopții, valurile rostogolindu-se sub stele, parcă ne-am afla pe depărtate oceane.

La miezul nopții un bubuit ne sparge urechile: e Jiul care se varsă în Dunăre. După cum ferestrele din Bechet ne fac cu ochiul printre perdele de sălcii.

Întunericul nopții nu ne mai lasă să vedem nici corabia și nici vărsarea Oltului, nici Celeiul Romanților — vestita Malva, vechi oraș și capitală a Daciei Malvensis. Am vizitat altă dată ruinele atît de interesante ale acestei antice așezări dezgropate. Lumina lunii ne-ar permite poate să admirăm rămășițele podului lui Constantin cel Mare. Și, pentru că de la un timp nici un far nu-și mai plimbă raza pe înălțimi și doar pîlpîiri se deslușesc ici-colo pe maluri, ne retragem în cabine.

Turnu-Măgurele, după cum aflăm cînd ne trezim, a rămas departe în urma noastră, Dunărea, în ajun o mare plină de tenebre, s-a îngustat din nou, imbrăcîndu-se în zale și curge în continuare între același mal bulgăresc, înalt și posac, și cel românesc, umbros și smălțuit cu oglinzile incremenite ale iazurilor. Zim-nicea și micul port bulgăresc Sistov stau față-n față. La amiază vaporul acostează pentru cîteva minute la Rusciuc, port plin de viață, apoi la Giurgiu, pentru o jumătate de oră. Ne-avem timp să vizităm Turnul San-Giorgio, clădit în evul mediu de marinari genovezi. Rămînem pe punte, mai ales că atenția ne e prinsă de

mulțimea diversă a șlepurilor, a șalupelor, de întinderea cheiurilor, a platformelor, de depozitele de mărfuri și rețeaua de căi ferate.

Plecările se aseamănă. La orele trei ale după-amiezii: părăsim Oltenița și Turtucaia, cu minaretele sale, delicate suliți îndreptate către cornul palid al lunii, prezentă străvezie în văzduhul înecat de soare, un tablou care se estompează în lumina recentelor transformări. De aici încolo ambele maluri sînt românești. De o parte, reliefurile teșite ale Dobrogei, de alta, întinderile fără margini ale Bărăganului ori ochiurile de apă ale lacurilor înțepenite în ierburi. Și, cînd se lasă seara, cînd am depășit Silistra, colind către miez-noapte, un sol neașteptat, un pescăruș rătăcit, ne vestește că marea s-apropie. Uneori treștiile se dau la o parte pentru a lăsa să se vadă apusul în oglinda întunecată a vreunui heleșteu plin de pește.

Noaptea se topește dintr-odată, pe podișul solitar al Dobrogei, ca și în ascunzișul stufărișului. Intrăm în Cernavodă pe sub arcurile geometrice ale podului Carol, a cărui spinare ondulată dă impresia unei omizi uriașe, care se întinde, și, la cinci dimineață, debarcăm la Brăila.

Ne bucurăm să vizităm acest oraș, dispus într-o formă regulată de semicerc. Văzut din aeroplan, pare pînza imensă a unui păianjen sirguincios, căci străzile pornesc din centru către periferie, asemenea razelor într-un desen geometric.

Împrejurimile sînt din cele mai frumoase. Conturul vinăt al Măcinului, proiectat dincolo de apele fluviului, înspre Dobrogea, ne atrage cu perspective lui de vis. Vaporul, abia desprins de chei, e întâmpinat de-un zbor de pescăruși. Ne angajăm pe Canalul Filipoiu. Un bulevard de apă de cîțiva kilometri. De o parte și de alta, sălcii plîngătoare stau alinate ca și cum atotstăpînul naturii le-ar fi așezat dinadins astfel. Pe sub impletiturile dese și bogate ale crengilor, apa, care ascunde alte trunchiuri și dezmiardă alte frunzișuri, e limpede pînă la fund. Cîteodată unduirile acestei șosele pentru șalupe și bărci îi schimbă ușor direcția, îndreptînd-o către alte orizonturi. Dar de îndată ce curba rămîne în urmă, ca și cum ordinea nu s-ar fi clintit, covorul lichid, tîvit cu verdeață, se derulează în continuare, pierzîndu-se ca într-o mare în culoarea apoasă a orizontului.

În zori ne îndreptăm spre Galați și mergem cam o oră.

Dunărea e largă aici, mari vase maritime pătrund în port. Șirul șlepurilor încărcate cu lemn de construcție se întinde pînă la Reni și mai deaparte. Deasupra portului strălucește orașul și, dincolo de el, spre răsărit, din nou munții Dobrogei, cu crestele lor vineții. Străbătem orașul ca să-i vizităm parcul cel mare, care ne oferă o superbă priveliște spre lacul Brateș și spre Bugeacul basarabesc, de unde începe stepa nesfirșită.

În drum spre Tulcea, navigăm tot timpul de-a lungul coastei de sud a stepei pe care acum o vedem alergînd către noi din toate părțile, ca și cum ar curge să se împreuneze cu apele fluviului. Pe malul opus, spectacolul e mai puțin constant, munții Dobrogei au urmărit întocmai cutele fluviului în succesiunea lor și se înfățișează ca dinții unui fierăstrău. Relieful lor, care nu depășește înălțimea unui deal din alte ținuturi, pare să legitimeze intrucitva numirea care li s-a dat.

Isaceea: iată ruinele joase ale anticei Noviodunum înaintînd în apă. La Tulcea, vaporul se îndreaptă mai întîi spre malul opus, și orașul, așezat la est, cu căsuțele sale, cu cocoșa de granit din apropiere, se așterne panoramic, ca într-un amfiteatru, cu deschidere spre fluviu.

Vasul care trebuie să ne ducă la Vilcov a luat-o pentru scurt timp înapoi, pentru a porni pe brațul nordic al Deltei. După Ismail, ne oprim în cîteva mărunte porturi: Cișlița, Chilia-Nouă, Chilia-Veche. Maturile își mențin pînă la sfîrșit formele și culorile, de asemenea și fluviul.

La Vilcov ne aflăm la capătul călătoriei noastre minunate. Apropierea lui s-a făcut mai de mult simțită prin strigătele repetate ale pescarilor care se întorc din larg triumfători. E ora șase a după-amiezii și soarele lungeste nemăsurat umbrele. Înaintăm, ocolind un șir de bărci. Spre Delta privirile ne sînt atrase de dunele de la Periprava. Ne oprim într-un port primitiv, de unde trebuie s-o luăm pe jos. Dăm de o uliță podită cu nisip în care te afunzi, dar înțelegem iute de ce nu e nevoie de alt soi de pavaj. Un canal se desprinde din Dunăre, din el attele, laterale. Casele pescarilor, năpădite de verdeață, stau înșirate pe marginea acestor cărări de apă. Bărcile se opresc în fața ușii ca, în alte sate, căruțele și carele. Ne grăbim să folosim și noi acest mijloc de locomoție local.

Trecem pe sub adevărate bolți alcătuite din crengile încălecate și împletite ale pomilor înfrâșiți peste ape. Ne trezește atenția o biserică rusească, mult prea mare în mijlocul acestor așezări, ținind de alte timpuri. Pe canalul cel mare se află ghețariile. Bărcile întoarse din depărtări nesigure își depun aici încărcătura. Pești enormi ne privesc cu ochi ficși și gurile lor moi se schimonosesc în căutare de apă. Pescari pricepuți îi apucă însă numaidecît și le scurtează agonia cu ajutorul cuțitelor bine ascuțite. Și, cu toate acestea, masa lor, păstrind urme de viață, încă se mai zvîrcolește chiar și atunci cînd minile presară necruțător sare în pîntecul larg deschis.

Dincolo de Vilcov, brațul Deltei pe care am venit formează la rîndul lui o deltă proprie, cu opt brațe îndreptate către mare, ca laba unei păsări antediluviene. Pe unul din aceste canale, Oceacov, dăm de șase bărci de pescari, care înaintează în formație — ca de luptă — trei cite trei. Pescarii din bărcile de pe marginile laterale vislesc în mod egal, brațele celor din mijloc trag cu putere un năvod uriaș, care adună tot ce poate aduce apa.

Și în noaptea neagră, întorcîndu-ne la Tulcea, nu ne mai însoțește decît țiuitul milioanei de insecte și orăcăitul grav și neobosit al tuturor neamurilor de broaște.

A doua zi o luăm spre mare. Munții dinspre miazăzi, care ieri ne-au condus de-a lungul drumului, se țin după noi și astăzi. Înaintăm, la început în umbră, pînă cînd dăm de un far, la o rîspintie a apelor. Tăișul prorei alege, între cele două benzi argintii, pe cea din stînga. Lanțul creștelor rămîne oarecum în urmă, cu părere de rău parcă. Dar continuă încă multă vreme să vegheze asupra noastră : Malcoci, Gîrlîța, cei cinci frați ai Mahmudiei.

Canalul fuge sub noi. Munții dispar ; îi tot căutăm cu privirea, întorcîndu-ne mirați în toate direcțiile, fără să-i mai zărim. Sălciile, care pînă acum umbreau malurile, se răresc, se chircesc, le iau locul trestii subțiri. O vatră de sat, aripile unei mori de vînt, o creastă de acoperiș din papură împletită, răsărind din pîlcul unor gutui în floare, și pe urmă iarăși canalul tăiat drept și vasul care alunecă pe fața argintie. Sprijiniți de balustrade, ne înălțăm pe virfurile picioarelor. Dar Delta își ascunde cu zgîrcenie comorile ei de taină, una din ele fiind plaurul — neînchipuit tărîm ierbos plutitor — pe care pot crește păduri și care agale dă ocol lacurilor. Pentru ca poarta fermecată să se deschidă ne-ar trebui o barcă sprintenă, cu vîsle, care să se strecoare ușor, fără a atinge frunza rotată a nufărului sălbatic. Ca în orice poveste, calea către această lume de basm adevărat e îngustă și întortocheată și străbate, în lung și-n lat, împărăția păsărilor de tot felul.

La Sulina ajungem cu regretul nelămurit de-a fi atins prea repede ținta călătoriei noastre. Palatul foarte european al Comisiei dunărene, înconjurat de vile elegante, e în puternic contrast cu ținutul străbătut. Ridicîndu-se peste căsuțele țirgușorului oriental, printre care vîntul spulberă, ca în deșert, nisipul depus, marelui palat se luminează pe mare. Vasul maritim, care ne așteaptă, gata de pornire, ne va duce spre altfel de bucurii, mai rafinate. Totuși, dincolo de surizătoare promisiuni mondene, chemarea enigmatică a Deltei încă se mai face auzită. Un singur glas și ar fi de ajuns ca toți să lase vaporul de foc să plece spre strălucitoare onoruri, pentru a se mulțumi cu vîntulețul care umflă pinza cîrpită a luntrei primitive și-o mină spre minunăția aceea de plaur, care se încheagă și prinde viață din el însuși, întocmai ca în primele zile ale lumii.

DIN „INEDITELE” LUI ANDREI MUREȘANU

La 20 mai 1840, Andrei Mureșanu reprezintă, prin George Nica, „cinstiților reprezentanți ai Școlii românești de la Capelă”, cererea de a părăsi Școala din Cetate, pentru gimnaziul romano-catolic din Brașov, unde funcționa, ca profesor, Iacob Mureșianu. Cauzele sînt mai

multe : nu se poate contesta argumentul unui cîștig bănesc superior, dar mai mult decît acesta a hotărît faptul că elevii acestui gimnaziu, considerat maghiar, erau aproape jumătate români, activitatea sa didactică urmînd astfel să aducă și în acest loc o contribuție în-

semnată la formarea unei intelectualități patriotice ale Răsăritului, vor copia și răspîdi în foi volante înobilizatoarea poezie a lui Andrei Mureșanu.

«Cinstiți reprezentanți ai Școlii românești de la Capela, Amasurat punctelor invoiei făcute despre o parte între Dvs. în numele cinstitei obști românești de la Capela, iar despre alta între mine subtităscălitul, ca unul ce am primit asupra mea instituția tinerimei în acum pomenita școală a obștei române cu titlu și plată de al doilea profesor, doresc cu toată dragostea a vă înștiința acum că de la 17 septembrie a anului 1840 sint hotărît a nu mai rămînea profesor la școala Capelei: — care poftindu-vă progrese și înaintare în cele începute, rămîi pentru totdeauna al Dumneavoastră prea plecat,

Andrei Mureșanu
al 2-lea profesor

Brașov, 20 mai c.v. / 1840

[Verso:] D. Georgie Nika, inspector la Școala românească de la Capela, spre împărțire cu ceilalți reprezentanți ai numitei școli cu reverență
Pres. din 8/20 iunie 1840

in LoCo
1840 mai s-au primit:
Printre puținele inedite ale lui Andrei Mureșanu se află și un fragment de articol, prelucrat după un ziar german și dezvoltînd o idee dragă poetului: pașoptist: lupta împotriva tiraniei, creștină în libertate. Cititorul va recunoaște în acest articol idei din publicistica lui Andrei Mureșanu și mai ales din nemuritorul *Răsuneț*. Dar articolul este important și din alt punct de vedere. S-a vorbit despre pașoptismul transilvănean ca despre o doua generație a Școlii ardelenice (Șt. Pascu), în sensul că ideile mișcării iluministe sint reluate și argumentate, amplificat în noile condiții social-istorice. Pagina inedită a lui Andrei Mureșanu pare o continuare a comentariului în jurul formelor de guvernămînt din Cîntecul X al *Tiganiadei*.

Ion BUZAȘI

Trista pusăciune în care se află corifeii populilor în timpul de forță

Acei bărbați patrioți, cari din interesul binelui comun voiesc înaintarea prosperității patriei și a adevărului, cari își apără ideile sale în dreapta și în stînga, în sus și în jos, fără a privi la personalități, în timpurile mișcărilor, fie acele în interesul principîiului monarhice ori a celui republican, vor avea pururea o pusăciune apăsătoare. Căci alunecînd guvernul la abusuri, ei în conștiință-sînt sint îndatorați a-i pași în contră, prin urmare, prin singura acea pășire, devin în o stare neplăcută, încît sint mai persecutați decît ultraliberalii din cauză că influința lor e mai temută. Iar luînd poporul nas și slobozîndu-se el ici-colea la abusuri care niciodată nu duc la bine, pentru că vatămă interese drepte, pe care nici o putere din lume, ori de unde ar proveni aceea [nu] le poate înlătura pe timp îndelungat, ei iarăși sint siliți a pași în contră cu toată energia.

Așadar răstriaștea îi urmărește pas cu pas; și dacă influința vorbei și a lucrărilor se face prea mare, atunci oamenii își pun toată silința a-i înlătura. Luînd, dar, terorismul anumitor state politice cirna, atunci ei sint cei dintii a căror capete zboară prin ascuțitul sabiei. Cu toate acestea capetele lor recad într-un pămînt mănos!

Ideile lor se înalță în urmă ca nește aburi. Tirania cade și trebuie să cadă, fie că întreprinsă de către corifeii populilor, sau de către regi, fie că introdusă sub pretestul minții celei sănătoase, ori ca un drept din mila lui Dumnezeu. Orice ai putea insufla masei unui popor ce se află purtat în fașă, noi credem că libertatea, carea se știe pe sine modera, în urmă tot va reperta triumful și învingerea.

B.A.R., Ms. rom. 999, f. 433 v. 6. (După D[eutsche] Z[eit]ung)

Neantul, disperarea și moartea din *Pe culmile disperării* constituie leit-motivul tuturor eseurilor românești ale lui Emil Cioran din anii începuturilor sale publicistice și editoriale. «Sunt convins că nu sunt absolut nimic în univers, dar simt că singura existență reală este a mea. Deși pentru mine viața este un chin, nu pot să renunț la ea» (p. 43).

Pe această coordonată sînt construite și toate eseurile în limba franceză ale lui E. M. Cioran.

Încă de la prima carte apărută la Paris (*Précis de Décomposition*, 1949) gînditorul român începe să exercite o influență deosebită printre tinerii intelectuali occidentali. Prin *Syllogismes de l'amertume* (1952), *La Tentation d'exister* (1960) *La Chute dans le temps* (1963) eseistul avea să-și consolideze un mod particular de afirmare și articulare a ideilor ce au evidențiat nu o dată originalitatea poziției sale. A fost numit adesea «estet al disperării», (Olivier de Magny), iar alții au văzut în el un observator implacabil al «decadenței noastre», un «analist necrutător al unei condiții umane despuiate de toate prestigiile», comparabil cu ceea ce a făcut Beckett pe plan teatral și românesc (Pierre de Boisdeffre).

În celebra *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, referindu-se la cărțile românești ale lui Emil Cioran, G. Călinescu îl inscria în capitolul: *Filosofia «neliniștii» și a «aventurii»*. *Literatura «experiențelor»*, remarcînd ca o trăsătură caracteristică «setea de moarte» (p. 868). Aceeași dimensiune era reținută de critic și pentru scrisul lui Mircea Eliade, deși — după opinia noastră — ea nu-i era specifică autorului *Insulei lui Euthanasius*, un apologet al bucuriilor simple ale vieții, mult îndepărtat de nihilismul și tonul sentențios al aforisticii lui Cioran de pînă în 1941 și după.

De altfel, tocmai datorită diferențelor de viziune asupra lumii și vieții Mircea Eliade nu va recenza în epocă cele mai multe dintre cărțile românești ale prietenului său (*Pe culmile disperării*, *Schimbarea la față a României*, *Cartea amăgîrilor și Amurgul gîndurilor*). Va scrie o notă mai amplă doar despre *Lacrimi și Sfinți*, lucrare pe care o consideră un tragic exemplu de ce poate însemna «macerația» de sine prin paradox și învecțare. Recenzentul nu aderă la ideile exasperante ale autorului. O spune răsplat: «Ele nu pot fi sub nici un chip arătate. Le constăți și suferi pentru

autor și atît. Nu-i poți găsi nici o scuză» (Vezi: *Fragmente*, în *Vremea*, 9 ianuarie 1938). Cu toate acestea Eliade ținea să scoată în evidență, cu o altă ocazie faptul că «Emil Cioran — pentru cine cunoaște filosofia — este o apariție fenomenală în cultura românească» (*Generația în pulbere*, în *Vremea* 24 mai 1938).

Iată că e posibilă prețuirea pentru un confrate chiar cînd te găsești în divergență de idei cu el.

De-abia în 1945 cei doi se vor împrieteni. Paginile memorialistice eliadene consemnează cîteva aspecte ale acestei amicții (Vezi: *Fragments d'un Journal*, Ed. Gallimard, vol. I, Paris, 1973, p. 36, 37, 491; vol. II, Paris, 1981, p. 227, 350).

În interviul pe care i-l acorda lui Adrian Păunescu, în ianuarie 1971, Mircea Eliade constată: «Cioran [...] care scrie cea mai frumoasă și mai perfectă proză eseistică sau apocaliptică în românește, o scrie acum în franțuzește, obsedat ca nimeni altul de perfecțiunea expresiei. La Sibiu, la București, ca și la Paris, a ajuns să fie considerat cel mai mare stilist printre autorii contemporani. El și-a prelungit, la Paris, opera începută la Sibiu [...]. Îl consider realmente un scriitor român așa cum Dante rămîne un scriitor italian, deși a scris cîteva cărți în latineste. Așa e Cioran. Franceza e limba lui „latină”. Limba lui franceză e extraordinară, dar asta nu-l separă de cultura română [...]. Cioran este un spirit al veacului. Profetismul lui, nihilismul lui sînt ale veacului. El constituie o influență care se exercită subteran asupra elitelor europene» (Vezi: *Sub semnul întrebării*, ed. II-a adăugită, Editura Cartea Românească, 1979, p. 147, 225).

Emil Cioran, cu patru ani mai mic decît Mircea Eliade, era elev de liceu atunci cînd descoperea în publicistica românească scrisul foiletonistic al prietenului său. «Cîtă erudiție, vervă și vigoare au fost cheltuite în aceste articole care nu durau decît o zi», observă mai tîrziu eseistul.

Venind la București îl cunoaște personal pe Eliade. Asistă la cursurile lui, precum și la conferințele din cadrul *Criterion*-ului. Admirația nu-l determină însă pe Cioran să treacă la o campanie publicistică de susținere a autorului din *Șantier*. De-a lungul timpului el nu i-a consacrat mai mult decît două articole și o magistrală evocare omagială.

(PSEUDOJURNAL), 1933–1954

(II)

[13 noiembrie 1933]

Berlin, Schumannstrasse, Pension Lessing. Am venit în Germania ca să mă descurc și m-am incurcat și mai rău. La Universitate n-am ce face cu problemele mele. Sunt doi oameni la care aș putea lucra: Nicolai Hartmann, extraordinar ca spirit analitic, dar care pretinde limba greacă și Ludwig Klages, un temperament exaltat până la demonie, dar acesta fiind numai invitat nu face seminar.

Ceea ce este greu să găsești aici sunt oameni strălucitori; toată lumea știe carte, dar prea puțini depășesc istoria, acest virus al culturii germane.

Mă simt totuși foarte bine în Berlin și sunt chiar entuziasmat.

Cred că anul acesta o să scriu o carte despre «bucuriile oamenilor triști».

Între românii de aici ești unahim apreciat; ești singurul om asupra căruia nici deșteptii și nici proștii nu fac rezerve. Acest lucru mi se pare realmente extraordinar.

[septembrie 1934]

Îmi vine greu să scriu despre agentul electoral al creștinismului, voi scrie însă despre viziunea antropologică a creștinismului, deși niciodată nu m-a interesat mai puțin ca acum. Am citit citeva lucruri din Karl Barth și Gogarten. M-au desgustat. Sunt prea adânc, prea intransigent și de o tristețe teoretică insuportabilă. Din parte-mi m-am hotărât să fac toate concesiile posibile acestei lumi. Simt o mare nevoie de a mă compromite, de a mă compromite cât mai tare, integral, spre a mă lega definitiv de acest pământ...

Tu ești foarte iubit în provincie, dacă ai accepta să-mi fii naș, oricine mi-ar da fata de nevastă [!]

Prima intervenție în presă se intitulează *Mircea Eliade și dezamăgirea sa* și a apărut într-o revistă de provincie (*Pagini literare*, an III, nr. 1, ianuarie 1936, p. 48).

«Simt uneori o mare bucurie că *Mircea Eliade* n-a rămas la nici o credință, că de la confesiunea lirică a debutului până la romanul obiectiv „*Huliganii*” a lichidat o întreagă istorie personală, a luncat fluid pe contradicții și l-a durut apoi amintirea acelor contradicții... Obesia mobilității a fost singura lui constantă. Tensiunea ca atare — nu un conținut al acesteia — revine ca un motiv persistent în tot ce a scris. Nu odată m-a infuriat elanul său disponibil, frenesia sa receptivă, ospitalitatea sa ideologică».

Cînd, în iunie 1937, *Mircea Eliade* a fost îndepărtat din Universitate sub pretextul pornografiei prozei sale, printre cele zeci de articole în favoarea tinărului romancier se înscrie și cel al lui Emil Cioran intitulat *Crima bătrînilor*.

Frapează violența termenilor, dar dincolo de ironie și sarcasm se impune până la urmă amărăciunea constatărilor:

«Autorul acestei formidabile „*Yoga*” — carte apreciată de specialiști străini — în România nu poate ajunge nici măcar asistent onorific. Astă se cheamă imoralitate. Să fie atinsă cultura română de un viciu fatal? Publicul nu știe că *Mircea Eliade* scrie romane ca să poată trăi, fiindcă, într-adevăr, greu îți poți imagina o țară în care un savant face literatură pentru a nu muri de foame» (*Vreamea*, an X, 20 iunie, 1937, p. 9).

«Evocarea» a fost scrisă cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani de către *Mircea Eliade* și a fost republicată cu titlul *Les débuts d'une amitié* în *L'Herné Mircea Eliade*, Editions de l'Herne, 1978, p. 261. Reținem din aceste remerciătoare amintiri, rememorarea conferențiarului Eliade: «*Fervoarea pe care o risipea în articolele sale, o regăsea din furtive în lecțiile sale, cele mai însuflețite, cele mai vibrante pe care le-am auzit vre-*

[iulie 1935]

...sufăr de obsesia esențialului cu conștiința martirizată a aparențelor, Durindu-mă aparențele, îmi este imposibil să ies din ele fără să nu descopăr în esențial un vid care nu-mi spune nimic. Și astfel, nesimțindu-mă în nici un fel bine în lume, port obsesia paradisului ca singură obsesie vitală.

Orice clipă, căreia [sic!] mi-o dăruiește mie, este umplută de gândul sau regretul paradisului. Mi-ar fi imposibil să respir în altă atmosferă decît a acestui gînd sau regret. De la senzația cea mai redusă la cea mai amplă revelație, totul îmi pare a se mișca pe o dimensiune religioasă. Dacă ultima senzație nu se definește ca o prezență religioasă, atunci îmi continui lipsa mea în spațiul ce se întinde între pămînt și cer *.

Gînditorii care n-au ajuns la concepția paradisului mi se par sterili, calduți, ilizibili. Faptul că gîndirea modernă a pus pe planul al doilea problema mîntuirii, o compromite pe veci. Nu mai pot citi pe filosofi și cred că nu-i voi mai putea citi niciodată. Tot ce nu e poezie, mistică sau muzică e trădare [!].

Mi-e aproape imposibil să mai scriu ceva. Aș dori să pot spune totul într-o scrisoare și să mă diluez într-un articol. Teamă îmi dă teroarea definitivului. Și nu pot fi literat în fața spaimei. Nici un gînd de-al meu n-a alterat legea cauzalității și nici o groază n-a suspendat cursul lumii. Îmi e imposibil, [...], să scriu despre un gînditor pe care-l iubesc, despre o carte citită, despre o întîmplare trăită. Toate nu ajută la nimic. Gîndirea trebuie să fie o goană terapeutică în sens cosmic. Aș vrea să ling toate rănilor acestei lumi. Căci refuz sfințenia numai fiindcă este umană și nu cosmică. E dureros să te gîndești că există sfinți numai fiindcă există oameni, că sfințenia e superfluă cosmic.

Am o inimă în mi minor. Tot ce este îmi pare a fi o hrană pentru o tristețe nemăsurată.

dată. Fără note, fără nimic, luat de o amețeață de erudiție lirică, azvîrlea cuvinte convulsive și totuși coerente, subliniate de mișcarea crispată a mîinilor. O oră de tensionare, după care, veritabil miracol, nu părea epuizat, și poate nici nu era. Era ca și cum ar fi posedat arta de a înțrîzia indefinit oboseala.

Pesimismul dizolvant și scepticismul eseisticii lui Emil Cioran se volatilizează în corespondență.

Recent, într-un strălucit articol, Constantin Noica ținea să precizeze: „Putem fi siguri că în scrisorile acelea răzbat luminile și nu întunericiile unui suflet debusolat sau care s-a complăcut în debusolare” (Vezi: *Gînduri despre Emil Cioran*, în *Almanahul literar*, 1985).

Corespondența lui Emil Cioran către Mircea Eliade confirmă asemenea opinii. Am extras din ea, în paginile ce urmează, toate acele paragrafe ce dezvăluie, pe lingă marea capacitate afo-

ristică a eseistului, deosebita trăire interioară, combustivitatea la înalte temperaturi intelectuale a frământărilor sale existențiale; ca și spiritul critic autoanalitic în comparație cu aprecierea valorii romanelor și studiilor de specialitate ale celui ce avea să devină reputatul istoric al religiilor de astăzi.

Nu trebuie, de asemenea, uitat faptul că majoritatea acestor pagini de corespondență provin din perioada în care expeditorul avea 22 de ani iar destinatarul 26!

Chiar dacă nu în integralitatea lor (au fost eliminate numai frazele convenționale și paragrafele ce se refereau la relații strict particulare, tocmai în intenția de a evidenția forța aforistică a emitențului) scrisorile lui Cioran către Eliade, alcătuint acest patetic *Pseudo-jurnal* (II), dovedesc din plin cît de bogată, rodnică și generoasă este trăirea existențială a acestui mare contemporan al nostru.

Mircea HANDOCA

* Punct de vedere afirmat nu o dată în eseistica de tinerete a lui Emil Cioran, evident un lipsită de o oarecare poză. [n. red.].

Sibiu, 9 dec[embrie] 1935

De cînd am intrat în armată n-am mai citit nimic, iar gîndurile le-am înlocuit cu dispreţul de lume. Cinci ore din zi le petrec în grajd, iar restul fac instrucţie, aşa încît statul a reuşit să mă ţure mie însumi. Mi-ar fi imposibil să mai scriu un articol militarist şi, deşi mi-e imposibil să devin pacifist, nu mi-ar fi ruşine să mărturisesc în cazul unei conversiuni. De cînd am înţeles definitiv că forţa este substanţa istoriei, am început să apreciez sfîntii. Dacă scoţi armata din istorie nu mai rămîne decît gloria cerească, rezultată dintr-o sîrăcie divină a omului. Cine nu aspiră la glorie între oameni, pentru a avea mai mult drept să-i dispreţuiască, mi se pare cea mai demnă de dispreţuit dintre fiinţe **.

Deosebirea dintre mine şi naţionalistii noştri este aşa de mare, încît activitatea mea nu i-ar putea decît zăpăci. Eu n-am comun cu naţionalistii decît interesul pentru România ***.

Din parte-mi nu sînt aşa de revoltat că politica recunoaşte în partizan totdeauna o valoare preferabilă alteia, dar sînt nemîngiat că valorile politice care se cultivă la noi n-au nici măcar dimensiunile unui moment istoric.

A îndrăzni să vorbeşti despre «România în eternitate» echivalează cu un mare gest politic. Să ai curajul să vorbeşti de veşnicie la o ţară care n-a cunoscut nici mîngîierile timpului.

Păcatul meu este de a şti în fiecare moment că trăiesc în România. Tu ai refugiul Asiei, eu numai al Occidentului. Dar ca român nu pot fi în Occident decît ratat, iar în România numai pesimist.

Iubesc totuşi o patrie, fiindcă lumea nu-mi este una. Refuzul lumii este de esenţă religioasă şi orice tristeţe este superficială dacă nu e religioasă. I-am scris odată Soranei că, de n-ar exista religie şi muzică, m-aş face paznic de bordel.

Şi eu simt nevoia unei contemplaţii absolute, deşi ştiu că nu pot prinde decît amăgiri şi că de esenţă n-am nevoie. Ai avut mare dreptate cînd spuneai că sînt ambivalent. Cu adevărat nu mă pot lega de nimic, fără să fac o concesiune ce anulează ataşarea.

[29 decembrie 1935]

Un roman aşa de bine scris, atît de rotunjit şi de complet, şi care este în acelaşi timp revelaţia putregaiului nostru, a ratării noastre ascunse, a fatalităţii noastre secrete. Huliganii m-a făcut trist, fiindcă m-a constrins să-mi dau seama cît suntem de pierduţi, cît ireparabil ascunde frămîntările generaţiei noastre, în ce măsură suntem condamnaţi. Petru Anicet mi-a plăcut mult: n-are pasiuni istorice şi e foarte puţin român.

Am trimis cîteva consideraţii pe marginea ta la Pagini literare; ele nu sînt valabile, fiindcă nu ştiu din ce punct de vedere să te privesc. Te criticam, fiindcă puteai deveni sfînt dacă ai fi voit.

Deşi am pentru tine o simpatie infinită şi nedesmintită, simt uneori o dorinţă să te atac, fără argumente, fără probe şi fără idei. De cite ori am avut ocazia să scriu ceva împotriva ta, de altele ori am observat o creştere a afecţiunii. Pentru toţi oamenii pe care-i iubesc am un sentiment atît de complex, de haotic şi de echivoc, încît mă apucă ametelele cînd mă gîndesc.

** Afirmatia de mai sus, ca şi ceea ce urmează, trebuiesc privite prin prisma tendinţei de epatare şi teribilism ce caracterizează, în bună măsură, manifestările publicistice ale lui Cioran în epoca respectivă. [n. red.].

*** E de reţinut această delimitare faţă de exagerările naţionaliste, delimitare pe care Emil Cioran o făcea în contextul istoric interbelic, cu atît mai mult cu cît este cunoscută atmosfera de confuzie ideologică în care tînrul eseist se complăcea atunci. [n. red.].

M-a apucat o dorință frenetică de ascetism, de post, de singurătate melodică, de chin organizat, de sfîșiere sistematică. Poate sunt singurul dintre prietenii tăi care să înțeleagă accesele tale de furie, dorința de suprimare a continuității vieții, pasiunea unei rupturi. Mi-e frică uneori că toată tortura să fie o tentație satanică, o demonie subterană; înțeleg prea bine înțierii și mi-e teamă să fie căderea care mă apropie de ei. Tot ce nu e istorie e religie. Totul este religios; căci istorie nu este. Tragedia mea provine din faptul că sunt un om mereligos, ca și tine. N-avem curajul distanței noastre de lume.

Mi-ai trimis de Crăciun o carte, cu ce să-ți răspund de Anul Nou? Dorindu-ți din fericire atât cit n-am eu.

Sibiu, 10 iunie 1936

Aștept clipa cînd voi ști și eu filosofie pentru a-mi putea da seama cit am învățat de la tine. Este atîta erudiție vibrantă în Yoga ta și o lume atît de aparte, încît îmi trezește atîtea timidități de care mă credeam scăpat. Mi-am dat seama că sunt incapabil de o muncă științifică și că simpla citire a unui autor mi-ar crea responsabilități unice. Te admir că te poți preocupa de o idee independentă de tine...

Cînd Yoga mi-am dat seama cit sunt de european. La fiecare pas îl opuneam pe Nietzsche.

Elementele care te-au întors pe tine din India, mă leagă pe mine de o viziune politică a universului.

Dacă n-ar exista lumea asta aș inventa-o. Toată viața am iubit nihilismul; dar cînd îl întîlnesc organizat și consacrat, așa cum au făcut unele școli indiene, redevin ardelean.

Pe vremuri, cînd scriai foiletoane n-aș fi putut crede că ai să scrii cea mai serioasă carte de erudiție pe care a produs-o România. Dacă n-ar fi decît ieșirea din tine însuși și îmi pare a fi enorm. Tu nu vezi că noi ceilalți, ocupîndu-ne numai de noi, o facem pentru a scăpa de răspundere și de control și că lumea numește lășitatea originalitate?

Brașov, 8 decembrie 1936

Livada, Poștii, Vila Felicia. Am citit cu multă îngordare pe strania și turburătoare Cristina. Este un roman scris într-o exasperare unică și din care transpiră, ca din niciuna din cărțile tale, amestecul de asceză și de voluptate, care exprimă mobilitatea inimii și paradoxul existenței tale literare și cotidiene.

Nu știu cit să-ți mulțumesc pentru puținele greșeli care au rămas în urma corecturii tale. La un text atît de arbitrar mă așteptam la un morman de erori. Ești corect și conștiincios ca un ardelean.

Mi-a părut rău că n-am putut veni duminică la Sinaia. Bugetul este însă un motiv în plus pentru singurătate.

4 aprilie 1937

Țineam foarte mult să vin zilele acestea la București, dar sărăcia mea esențială mă leagă de spațiu ca pe-un condamnat. Mă răzbum cu cele zece volume de Mes cahiers ale lui Bakhés, cu Leon Bloy, cu texte mistice și cu anarhismul sfinților. Dar toate extazele Sf. Tereza nu-mi pot stînge setea nebună de a pleca în străinătate. O aviditate de spațiu care ia la mine formă patologică.

Am vorbit chiar ieri cu o fată care a avut bursă la Roma și mi-a spus că totul se aranjează în lumea aceasta. Comisia pentru Casa română este formată

din cițiva academicieni și nu știu ce alți imbecili. Nu este oare o crimă să fie trimiși toți pletosii analfabeți și ceilalți istorici? M-am gândit să pretextez că vreau să studiez originile spiritului științific, metodologia pre-renașterii și alte asemenea fleacuri...

De aici n-am însă nici o posibilitate să realizez ceva. Sunt tot așa de dezarmat ca pe vremea cînd eram complet anonim. Mi s-a spus că Motru ar fi în comisie. Mă tem numai de un lucru: să nu fie prea tirziu. Căci scris[ori] de recomandă[re] cer și de la Dumnezeu.

...eu n-am nici un sens practic în România. Și apoi aș vrea să scriu o carte despre Italia, să-mi aplic melancoliile.

Cred că o să trec prin București înainte de a mă duce la Iași la examenul de capacitate.

Sibiu, 7 mai 1937

Din cauza jehnei financiare la care m-a dus existența mea de dîrbedeu în ultima vreme, nu pot veni la București decît peste două săptămîni. [...] Aș fi fost foarte bucuros să fi trecut pe la București pentru a povesti despre umanitatea de la Iași, despre această sinistră Moldovă în care nu se mai poate face nimic. Norocul meu și al României este că n-am cunoscut de aproape această țară cînd am scris despre ea, fiindcă apăsarea cea mai îngrozitoare carte ce s-a conceput vreodată despre o comuniune umană

[iulie 1937]

Les Pyrénées. Cînd umbli singur — cu bicicleta — prin aste locuri, măsori prin altitudine prăpăștiile și inutilitatea soartei. În Pirinei clipele cele mai pure și cele mai înalte le-am dăruit amintirii Aceluia.

16 sep[tembrie] 1937

...Delafras să-mi restituie cei 5000 de lei pe care i-am avansat pentru Cartea amăgiriilor. Cînd m-am interesat, eu mi s-au dat răspunsuri exazive și sunt sigur că insistențele mele n-ar avea acum vreo eficacitate. Știu sigur că s-au vîndut 500 de exemplare, atît cît cere contractul pentru restituirea banilor. Dacă acceptă, să mi-i trimită pe adresa Liceului Șaguna, Brașov — dacă nu, știu eu cum să mă răzbun! Sunt un autor fără cititori și jupuit de editori bestiali.

Toate acestea ar fi nimic dacă nu m-ar chinui vechile reumatisme, nervii și un blestem saturnian! Și, apoi, ai o conștiință care l-ar intimida pe Buddha și să fii învățător undeva în provincie. Pe spermatozoidul meu stătea scris: nefericire [!].

Paris, 13 dec[embrie] 1937

În țară eram inclinat a crede că studiile tale vor rămîne încercări disperate; aici, însă, cetindu-ți atît de complicata Cosmologie, mi-am dat seama că o reculegere de cițiva ani te-ar putea duce la o sinteză de filosofie istorică, care să poată valorifica tot ce e febră și spirit în erudiția ta. Altcum, trebuie să ne specializăm și noi ca să nu pari atît de straniu. Nu-ți poți închipui indefinibilul acelei senzații cînd citești cartea unui prieten în care nouă nu ne face nici o concesie. Erudiția, într-o generație de calamburgști, îți adaugă un nimb de singularitate. Țuțea și cu mine ne salvăm și noi, el prin genialitate și eu prin tristețe.

Am frecventat de cînd stau aici aproape toate întrunirile politice de oarecare importanță. N-aș putea spune că mă interesează prea mult, dar vreau să știu la ce etapă istorică a ajuns Franța și ce e de făcut la noi.

**** Evident, afirmație excesivă, determinată de atmosfera provinciei românești interbelice; o altă recepțare, așadar, a universului sado-venian al locului unde nu se întîmplă nimic [red].

Este îngrozitor să vezi cum în cadrul celei mai mari prosperități domnește aici cel mai negru pesimism. Atâtea întruniri în care se vorbește numai de agonia Franței [!].

Aș minți dacă ți-aș spune că nu-mi place în Franța. Parisul este un oraș căruia mă abandonez cu voluptate, deși nu-i gust plăcerile decadente. Sunt extrem de sărac (1000 fr. pe lună) și-mi convine că și exterior sunt condamnat la izolare. Curios că n-ai iubit niciodată Parisul și nici pe Baudelaire. Asta explică divergențele noastre de temperament. Orice tristețe este o solidaritate cu Parisul [!]

...mie nu-mi face mare plăcere scrisul. Nu pun mîna pe toc decît în momente de nefericire sau de nevoie bănească.

[Paris,] 1 ianuarie 1940

Fericirea nu se poate concepe decît într-un hotel parizian, citind poezi englezi și visînd fără idei, într-o neașteptată vogă. Este cam ceea ce fac eu, cu cîteva detalii în plus. De n-ar fi soarta acelei țări ce mă urmărește încă, m-aș aranja cumva cu treburile vieții și-aș ajunge la vreun armistițiu cu incalificabilul meu trup, ros de rele cărora le datoresc, de altfel, totul. Acum, cînd mă năpădesc presimțiri triste, îmi dau seama cît țin la România, ce nefericit m-ar face dispariția ei. După acea prăbușire numai asta ar mai lipsi picirilor mele.

De la Veneția la Roma ți-am citit Fragmentarium. Cred că ești mai mult tu însuși în eseu decît în roman. În acesta faci un efort de obiectivitate și te înstreînezi de vocea, de palpație, de greșelă și iluziile tale ; pe cînd în eseu ești prezent aproape fizic. Tu ai o bucurie pentru idei, pentru cărți și descoperiri, care te vor scăpa, orice ai face împotriva ta (să faci multe [!]) — de ratare.

Defectul meu fundamental e că nu încerc nimic efectiv în contra mea. Fug de orice răspundere, numai pentru a nu fi prins în mreje streine sensului meu secret și esențelor dureroase cărora mă închin. De aceea viața mea e neinteresantă, negeneroasă, stearpă biografic. Atît am iubit singurătatea și egoismele melancoliei, încît am înșelat toate afecțiunile și prietenii ce s-au invîrțit în jurul meu. Mi-am îngăduit să fiu nesincer în numele suferințelor de care numai eu știu. Cînd simți că-ți pierzi sufletul nu te poți alipi — fără rezervă — de nici o naivitate și de nici o inimă.

Parisul e ca înainte, doar mai distins și mai cuceritor fără lumini. Cînd ies seara pe străzile lui dezolate, mă regăsesc și mă bucur. Orașul acesta pierdea mult prin veselie și oameni. Atmosfera de amurg e potrivită minunat momentului lui istoric. Ce stranii sunt emanațiile de decadență, ce învăluitoare semnele alexandrinismului [!].

[20 februarie 1940]

Dacă niciodată n-ai pierdut vremea într-un neant infinit plăcut, atunci nu mă înțelegi. Numai în soarele Mediteranei se poate uita existența. Eu am ajuns la limitele inutilității.

[18 august 1951]

Anglia, ce decepție ! Plouă fără întrerupere, se mănîncă infect, indivizii imposibili. Sunt vacanțele cele mai timpite ce le-am petrecut pînă acum. Aștia au cucerit lumea ca să caute altă climă.

[8 august 1953]

Scoția e o țară minunată. Însă stilul de viață anglo-saxon e insuportabil. Aici se trăiește fără mîncare și fără conversație. Tăcere și inanție.

[Perugia, 20 aprilie 1954]

Pe aici plouă, ninge. O adevărată catastrofă. Cînd nu sunt în tren sau în [autobuze] stau tot timpul în pat și citesc memorii.

Există în contextul culturii noastre actuale un deziderat, frecvent exprimat de altfel în cercurile universitare și ale specialiștilor în domeniul istoriei literare, potrivit căruia se consideră, îndreptățit, că e vremea, și absolut necesar, să se reia, din perspectiva momentului ideologic actual, cercetarea marilor curente și direcții din literatura noastră națională. De ce? Pentru că în vechile studii s-au instalat multe idei eronate, multe prejudecăți și viziuni sociologice care denaturează realitatea obiectivă. În această situație se află multe cărți despre junimism, simbolism, poporanism, semănătorism, modernism etc.

Cu o temeinică pregătire, bazat pe o cercetare minuțioasă a faptelor concrete, prin recitirea textelor și reinterpretarea lor corectă, prin depistarea unor erori de date și de conținut, Alec Hanță face începutul unei asemenea acțiuni de o deosebită importanță pentru dobândirea unei imagini exacte despre curentul de la „Contemporanul”. (*Contemporanul*). *O revistă așa cum a fost*, Editura Albatros, 1984). Ne găsim în fața unui studiu serios și foarte bine orientat din punct de vedere ideologic. Pentru exemplificare voi sublinia faptul că, chiar în ceea ce privește legătura lui Gherea cu această revistă, se aduc amendamente serioase, demne de toată atenția, care restabilesc adevăruri elementare, neglijate de alți cercetători, ori intenționați ori din ignoranță, din absența unui contact nemijlocit cu revista.

Subtitlul lucrării, *O revistă așa cum a fost*, țintește, firește, să ne atragă atenția tocmai asupra unor asemenea preocupări, indicând, totodată, și caracterul ei obiectiv polemic. Spiritul polemic nu e însă exterior-bătăios, de gilceavă, ci implicat în adevărurile noi pe care le exprimă autorul, în contribuția originală pe care o aduce la înțelegerea acestui important și mult discutat curent literar-estetic sau numai cultural, cum l-au numit unii în chip cu totul nejustificat.

Metoda cercetării întreprinse de Alec Hanță aici e una de tip clasic-tradițional, dar nu vetustă și anacronică. Dimpotrivă, profund funcțională și adecvată la

obiect, ea pornește de la înfățișarea condițiilor sociale, politice și culturale în care apare revista, de la prezentarea adevăraților ei fondatori și de la legăturile ei cu mișcarea socialistă, trecându-se apoi, la programul publicației, la ținuta ei morală și științifică, la principiile ei estetice și sociale, la idealurile pentru care a militat, determinând o etapă în evoluția literaturii române.

O deosebită atenție se acordă cercetării obiective a relațiilor revistei cu alte mișcări literare, receptivității ei față de noile cuceriri științifice și filosofice, interesului acordat rolului artei și literaturii în societate, filologiei, folclorului, etnografiei. Ultimele două capitole sînt consacrate literaturii de la *Contemporanul*, judecată cu pondere dar și cu înțelegerea necesară polemicilor purtate, ecourilor lor în epocă și în posteritate, conchizindu-se că, în mod firesc, «critica este contribuția cea mai de seamă a „Contemporanului” la progresul literaturii noastre».

Un loc aparte este rezervat raporturilor *Contemporanului* cu *Convorbirile literare*, stabilirii clare a adevărului în ciuda aprinselor și întinșelor polemici dintre Gherea și Maiorescu.

De remarcat, de asemenea, valorificarea — mai mult decît oricare alt exegget de pînă în prezent — a teoriilor literare din epocă, datorate lui M. Străjanu, Djuvara, personalități de prestigiu în vremea lor, astăzi pe nedrept neglijati.

Se remarcă în mod special gustul autorului în alegerea unor citate cu adevărat revelatoare pentru ideile în discuție, sobrietatea comentariului, riguroarea informației pe care Alec Hanță o dă, într-un mod puțin obișnuit, chiar în textul lucrării, nu în subsoluri sau în final, numerotată pe capitole. Acest procedeu nu împietăzează însă cu nimic asupra ținutei științifice a acestei lucrări valoroase, absolut necesară, nu numai învățămîntului, ci și marelui public, pentru cunoașterea obiectivă a unui important moment din istoria gîndirii social-politice, a culturii și a presei românești.

Ion Dodu BALAN

CRONICA EDITIILOR

Constantin Negruzzi, *OPERE*, 2, *Proză, Poezie*, Ediție critică
de Liviu Leonte, Editura Minerva, București, 1984, 522 p.

Volumul al doilea al ediției critice, *Constantin Negruzzi — OPERE*, îngrijită de Liviu Leonte, confirmă în întregime opinia pe care ne-am format-o, alături de alți specialiști (Al. Andriescu, M. Anghelescu, N. Ciobanu, C. Ciopraga, Al. Dima, M. Iorgulescu, E. Manu, M. Zăciu etc.), la apariția primului volum, în 1974, și anume, că ne aflăm în fața uneia din cele mai bune ediții „din clasicii noștri” de care dispune istoriografia literară actuală. Subscriem chiar, fără rezerve, mai ales acum, după parcurgerea acestui al doilea volum, la afirmația că ediția lui Liviu Leonte reprezintă, pentru Negruzzi, «ceea ce este ediția *Perpessicius* pentru *Eminescu*». Intervalul de 10 ani care separă cele două volume nu trebuie să surprindă în chip deosebit: editorul și-a asumat sarcina, extrem de dificilă, dar ținând de rigorile unei adevărate ediții critice, de a folosi, oriunde a fost posibil, *manuscrisele* scriitorului, preferind, chiar la acelea care au beneficiat de transcrieri mai recente, «*lectura proprie*» — și numai cine nu a avut ocazia să încerce să descifreze *manuscrisele* lui Negruzzi, mai ales pe cele din adolescență, își poate închipui că «*punerea la punct a textelor*», efectuată de altfel în mod exemplar, ar fi fost posibilă fără «*o muncă îndelungă*», cu nenumărate «*reveniri și confruntări ale manuscriselor*». Cercetînd și noi, într-o vreme, aceste *manuscrise*, din care am publicat pentru prima oară unele titluri (*Întîia Noapte a lui Iung*, *Duchesa Milanului*, *Noaptea*, *Prefață la „Oscar d’Alba”*, *Duca Vodă*, *O vizită domnească*, *Vocabulaire d’anciens mots moldaves*) înțelegem perfect aminiările, ezitățile, scrupulele de tot felul ale editorului; dornic, pe bună dreptate, să nu lase nici un cuvînt nedescifrat, nici o chestiune de istorie literară nerezolvată. Și, în același timp, nu trebuie să uităm că munca susținută la această ediție l-a condus pe Liviu Leonte la publicarea, în 1980, a monografiei *Constantin Negruzzi*, lucrare de referință, după părerea noastră cea mai solidă, mai documentată abordare critică a vieții și operei autorului lui *Alexandru Lăpușneanu*.

Ca și în cazul altor ediții critice, alcătuite, cu același simț de răspundere, pe baza explorărilor din ce în ce mai adînci în universul creației scriitorilor, nici dimensiunile acesteia nu au putut fi apreciate exact de la bun început. Concepută, inițial, în două volume, ea va avea, pînă la urmă, *patru*, materia preconizatului volum al doilea (în care opera lui Negruzzi necuprinsă în *Păcatele tinerețelor* urma să fie «*reprodusă sistematic, începînd cu poezia, continuînd cu proza, publicistica, teatrul și terminînd cu corespondența*») trebuind să fie împărțită, din cauza abundenței de texte, în trei tomuri, în cel de față găsindu-și locul, cu o singură excepție, numai *proza și poezia*. Consecința imediată a apariției unei ediții critice în patru volume va fi, nu ne îndoim, schimbarea opiniei curente potrivit căreia Negruzzi este un scriitor cu o operă extrem de restrînsă. Ea este «*restrînsă*» — am mai afirmat-o și cu altă ocazie — doar în raport cu spiritul de exigență al autorului față de propria sa creație, adică cu proporțiile relativ modeste ale culegerii antologice *Păcatele tinerețelor*, dar se dovedește a fi destul de «*vastă*» dacă se ia în considerație *totalitatea* paginilor (edite și inedite) rămase de pe urma strădaniilor de-o viață ale scriitorului. Consecința mai îndepărtată a utilizării acestei ediții va fi, iarăși nu ne îndoim, una de ordin estetic: se va constata, *negru pe alb*, că și alte texte, nu numai cele din *Păcatele tinerețelor*,

prezintă calități artistice deosebite, că scrierile negruzziene au în general valoare literară, indiferent de epoca în care au fost concepute, de intenția cu care au fost elaborate, de stadiul de definitivare în care se află. Aceste două modificări de perspectivă — de obicei greu de realizat în cazul reconsiderării scriitorilor clasici — sînt esențiale în procesul de valorizare a operei lui Negruzzi și tocmai de aceea considerăm că actuala ediție critică reprezintă o izbîndă a istoriografiei noastre literare.

Textele negruzziene în proză și în versuri din prezentul volum sînt în marea lor majoritate traduceri, diverse ca tematică și ca stil: de la tîlmăcirile din adolescență, «de o valoare mai redusă, instructive însă pentru formarea scriitorului, pentru evoluția limbii literare», în care par a fi la fel de gustați Mme de Genlis și Young, Dimitrie Darvari și Lesage, Grécourt și Marmontel, John Cleland și Voltaire, pînă la cele trei compacte cicluri de poeme din vremea deplinei maturității creatoare: *Balade* de Victor Hugo, *Melodii irlandeze* de Thomas Moore și *Satire și alte poetice compuneri* de Antioh Cantemir. Compunerile originale, și ele influențate de exemple din afară, sînt puține: *Idilie*, *Noapte*, *Disfărare șlicului*, *Epitaful vornicului Alexandru Dimitrie Sturdza*, *Strofe dedicate d-nei Smaranda Docan*, *Flora română*. Și unele și celelalte dovedesc, alături de multe alte opere ale lui Negruzzi, necuprinse aici, că mirajul traducerilor (mărturisite sau nu) și al modelelor străine, coplesitor chiar și pentru un autor capabil de scrieri profund originale, ca Alexandru Lăpușneanu, își exercita puterea tiranică de seducție în virtutea presiunii unor mentalități proprii contextului istoric și socio-cultural, în care deslușim etapele procesului de constituire a unei vieți și a unei creații literare naționale. Odată cu schimbările de mentalitate, produse în spiritul programului *Daciei literare*, mirajul traducerilor, ca și al prelucrărilor, adaptărilor și localizărilor, va fi înlocuit, încet dar ferm, cu atracția irezistibilă către literatura originală.

Parcursul volumului ne-a prilejuit, pe lîngă aprecierea superlativă, de ansamblu, enunțată la început, și cîteva observații de amănunt, din care le menționăm pe următoarele:

— La prima vedere, organizarea materiei în prima secțiune poate părea lipsită de rigoare: textele sînt dispuse «într-o ordine, pe cît posibil, cronologică», dar fără să se separe poezia de proză, postumele de antume, producțiile originale de traduceri. Examinîndu-le și noi, de la *Zuma*... (1821) și pînă la *Flora română* (1867), împreună cu datele de istorie literară referitoare la ele, ne-am dat seama că, într-adevăr, aceasta era singura modalitate practică de structurare a unui corpus de scrieri deloc omogene, în bună măsură ocazionale și adeseori nedefinite.

— Deși volumul este consacrat poeziei și prozei, considerăm pe deplin întemeiată includerea în sumar a traducerii începutului comediei lui Lesage, *Crispîn, rival stăpînă-său*, întrucît se pune astfel mai bine în lumină unitatea de limbă și de stil a primului manuscris cunoscut al lui Negruzzi, *Zăbăvile mele în Basarabia în anii 1821, 1822, 1823 la satul Șărdăuții, în raiaua Hotin*, publicat acum pentru întîia oară integral.

— «*Lectura proprie*» a manuscriselor de către editor și publicarea versiunii sale, operații perfect îndreptățite, nu justifică însă lipsa de consecvență în indicarea numelui celor care le-au editat pentru prima oară. Noi însă ne bucurăm de un tratament diferențiat, fiind cînd citați (în notele la *Întîia Noapte a lui Iung* și la *Oscar d'Alva*), cînd trecuți sub tăcere (în notele la *Duchesa Milanului*, pe care am publicat-o în vol. *Scrieri literare inedite (1820—1845)*, Ed. Minerva, 1981, p. 222—224, și la *Noaptea*, a cărei variantă aflată în arhiva Institutului G. Călinescu a apărut în art. *Din ineditele lui Costache Negruzzi*, în *R.I.T.L.*, XXXI, 1983, nr. 1, p. 85—86).

— Păstrarea numelor proprii din *Duchesa Milanului* în transcrierea traductorului reprezintă, desigur, soluția cea mai bună, chiar dacă unele din ele puteau fi modificate (*Sfors* = *Sforza*, *Marinian* = *Marignan*). «*Ce puteam face însă cu Jan-Jac Trivuls?*» se întreabă editorul. Un singur lucru: să-l identifice cu Jean-Jacques Trivulce (1448—1518), mareșal al Franței sub Ludovic al XII-lea.

— În legătură cu *Parte întâi*, traducerea (neterminată) a cunoscutelor *Memoirs of a woman of pleasure* (în versiune franceză: *Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir*), precizăm că meritul descoperirii originalului îi revine lui Gh. Lăzărescu (*C. Negruzzi și John Cleland*, în *Ramuri*, IX, nr. 2 (92), 15 febr. 1972).

Andrei NESTORESCU

(Continuare în pag. 159)

OPINII ȘI ATITUDINI

«INTEGRALA EMINESCU» ȘI PROBLEMA PATERNITĂȚII

II

Contemporanii lui Eminescu ne-au lăsat mărturie revelatorii privind activitatea poetului la cotidianul bucureștean¹⁵. Mai importantă rămâne, firește, ediția lui Gr. Păulescu din 1891. I. Negruzzi este însă cel dintâi care atrage atenția asupra serialului Icoane vechi și icoane nouă. «Să venim la Timpul» — îi scrie I. Negruzzi lui I. Slavici în 18 decembrie 1877 — «El e foarte mult cetit la noi [în Iași]. Articolele ICOANE VECHI ȘI NOUE au fost găsite minunat scrise și minunat cugetate. S-a recunoscut în Junimea de îndată pana lui Eminescu. Săraca Junimea! Cit de bine rezumă un băiet cu talent diversele sale discuții!»¹⁶. Paternitatea eminesciană putea fi stabilită însă și pe baza manuscriselor. Textul, integrat în serial, privind activitatea lui August Bebel este transferat, din manuscrisul 2257, 228, fără nici o modificare. Serialul reprezintă, în fond, o demonstrație programatică privind tezele fundamentale dezvoltate apoi de Eminescu în zeci de articole. G. Călinescu accorde, pe bună dreptate, mare atenție serialului în definirea concepției eminesciene despre stat, clase sociale, muncă și chiar în privința construirii discursului critic în publicistica lui Eminescu.

Tipărite în volum de G. Teodorescu-Kirileanu, 1909, articolele din Icoane vechi și nouă stau la baza stabilirii paternității unui mare număr de texte din cotidianul bucureștean. T. Maiorescu dă în Însemnările zilnice informații prețioase în legătură cu activitatea lui Eminescu la Timpul și consemnează chiar divergențele de opinie în unele chestiuni politice. «Articol al lui chestiunea evreiască —

¹⁵ Unele dintre considerațiile ce le face Z. Ornea în articolul *Din nou despre «Integrala Eminescu»* în *Revista de Istorie și Teorie Literară*, nr. 2/1985, p. 134-139 ne-au surprins. Comentind volumul *Opere XI Publicistica* domnia sa constată că «studiul introductiv lipsește cu totul [iar] „Lămuririle” editorului, care îndeplinesc și oficiul de suplinitură a absentei studiului introductiv, sînt prea sumare (vreo șase pagini) chiar și pentru clarificări de ordin tehnic. I-am putea reproșa la rîndu-ne lui Z. Ornea că nu a cercetat cu atenție structura ediției, fiindcă altfel nu ne putem explica observații precum cele de mai sus. Ediția națională a fost concepută de Perpessicius cu studii introductive la volumele care deschid principalele secțiuni ale operei eminesciene (poezie, proză, teatru, publicistică, corespondență); celelalte, din interiorul secțiunilor, beneficiind numai de lămuriri tehnice succinte. Marele editor deschide în 1939 secțiunea consacrată poeziei cu o prefață (2 pag.), o *Introducere* (20 pag.), *Lămuriri* pentru secțiunea poeziei (8 pagini). Editorul, de asemenea, nu întreprindea analiza poeziei, ci o lasă în sarcina exegezelor eminesciene. Pentru celelalte volume Perpessicius se mîrginea strict la datele tehnice: vol. II, 2 pag.; vol. III, 5 pag.; vol. IV, 12 pag.; vol. V, 2 pag. Trezind la *literatura populară*, o nouă secțiune, autorul *Mențiunilor critice* întocmea un *studiu introductiv* (14 pag.). În ceea ce ne privește ne încadrăm în aceste coordonate. Deschidem *Opere VII. Proza literară* cu studiul introductiv al lui Perpessicius (căci istoricului «diției trebuia trecut ca Anexă, iar studiul Amitei Bhoșe putea fi citit, puțin mai tîrziu, ca lucrare independentă). *Opere XIV. Traduceri*, altă secțiune, are un studiu introductiv semnat Al. Oprea și sînt, de asemenea, prevăzute studii introductive pentru secțiunile *Teatru*, *Fragmentarium* și *Correspondență*. Studiul introductiv pentru publicistică l-a întocmit tot Al. Oprea și a fost tipărit în fruntea volumului IX care deschide această secțiune a operei eminesciene. Al. Oprea analizează acolo destul de puțin publicistica dinainte de 1877 și acordă spațiul cel larg gazetăriei lui Eminescu de la Timpul. Ediția pe care o folosește este, pe de altă parte, cea a lui I. Crețu, *Opera politică*, în două volume, din 1941, care tipărește publicistica eminesciană din cotidianul bucureștean. Din perioada anterioară sînt incluse aici numai 20 de articole.

Iată, deci, motivele pentru care lucrurile stau întocmai așa cum le constată Z. Ornea. Sper să-i fi oferit acum explicațiile necesare.

¹⁶ I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare. III „Junimea”*, București, 1932, p. 202.

notează Maiorescu în 1/13 iunie 1879 — în contra mea¹⁷. Criticului îi aparține și precizarea că studiul său, Despre situația politică a României publicat în germană, este «tradus de Eminescu, reproduș în „Timpul” și pentru polemică și în „Românul” din ianuarie 1881»¹⁸. Activitatea lui Eminescu la Timpul stă și în atenția Biroului de informații din Viena, care primește rapoarte din București. Acestea au fost publicate de Gh. Ungureanu¹⁹. Pe baza lor noi indentificăm două editoriale [„Inițierea unei mitropolii...”] din 20 mai 1883 și [„Miercuri seara...”] din 29 mai 1883²⁰, a căror importanță constă în faptul că vin să demonstreze consecvență în orientarea politică a lui Eminescu până în ajunul prăbușirii sale intelectuale.

În sprijinul paternității eminesciene noi aducem și extrasele din diferite tratate, pe care poetul le integrează în editorialele sale, ca armătură științifică. Dar și aici am lărgit investigațiile și pe baza însemnărilor din manuscrise stabilim paternitatea pentru un mare număr de articole. Exemplificăm cu articole ca [„Dacă în timpul adunărilor...”] din 7 iulie 1882, [„De câte ori gândim...”] din 21 octombrie 1882, [„Încă din sesiunea trecută...”] din 12 noiembrie 1882²¹. Aici se reproduc citate din lucrările unor economiști, ca Ferdinando Galiani (1728—1787), care nu figurează nici în exegezele eminesciene ale lui G. Călinescu.

Prețioase în stabilirea paternității sînt și incursiunile în istoria națională, prezente în numeroase articole și pentru care găsim, de asemenea, însemnări în manuscrise. Figurile istorice pentru care Eminescu manifestă o admirație nedesmințită sînt Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrîn și Ștefan cel Mare. Poetul aduce însă viziunea sa personală, cînd înfățișează epocile românești în care aceștia au domnit, cum face și în conferința Influența austriacă asupra românilor din Principate din 1876, considerîndu-le perioade istorice de stabilitate și progres.

Din istoria mai nouă, Eminescu manifestă mare admirație pentru Alexandru Ioan Cuza și condamnă în termeni necruțători pe toți participanții la detronarea sa. Toate articolele în care Al. Candiano Popescu și ceilalți conspiratori sînt prezentați în această lumină aparțin poetului și dintre ele numai cîteva figurează în edițiile anterioare. Eminescu merge așa de departe în atitudinea sa față de participanții la detronarea lui Alexandru Ioan Cuza, încît părăsește demonstrativ salonul lui Maiorescu cînd Al. Candiano Popescu își face apariția la una din ședințele Junimii bucurestene²². Pe Alexandru Ioan Cuza, pe care îl cunoaște și personal în anii studiilor universitare, poetul îl prețuia pentru reformele sale sociale. Se știe însă mai puțin despre credința lui Eminescu că dacă Alexandru Ioan Cuza nu ar fi fost detronat în 1866, nici Transilvania nu ar fi fost alipită la Ungaria, prin pactul dualist din 1867.

În redacția Curierului de Iași Eminescu era singurul cunoscător al limbii germane și cu acces la presa germană. În redacția Timpului cunoscător al acestei limbi era și Slavici, care însă nu urmărea, zilnic, anume ziare germane.

Încă din epoca studiilor universitare și din perioada ieșeană poetul își fixează atenția asupra cîtorva ziare: Neue freie Presse din Viena, Allgemeine Zeitung din Augsburg, Pester Lloyd din Budapeșta și alte cîteva pe care le urmărește și în epoca gazetăriei bucureștene. Eminescu comentează frecvent materialele publicate în aceste ziare privitoare la poporul român și face numeroase traduceri. Nu este lipsit de interes să arătăm că în ultimele articole publicate în Timpul poetul polemizează cu Neue freie Presse și Pester Lloyd. Dar cum am mai arătat nici o traducere din aceste publicații nu figurează în edițiile anterioare.

Eminescu își începe activitatea publicistică în presa românilor din Imperiul austro-ungar, cînd ia atitudine împotriva pactului dualist din 1867. Poetul urmărește pe tot parcursul activității sale ziaristice situația românilor din Imperiul austro-ungar și condamnă politica de maghiarizare. Aceste articole stau și în atenția editorilor anteriori, la care alăturăm și noi cîteva ca făcînd parte din aceleași familii de texte. Ocupă un loc aparte în publicistica eminesciană chestiunea dunăreană. Imperiul austro-ungar revendică dreptul de control asupra Dunării de la Turnu Severin pînă la Marea Neagră, deși nu era și pe acest parcurs țară rive-

¹⁷ T. Malorescu, *Insemnări zilnice. I (1855—1880)*, București, 1937, p. 324.

¹⁸ T. Malorescu, *Istoria contemporană a României (1856—1900)*, București, 1925, p. 180.

¹⁹ Eminescu în documente de familie, București, 1977, p. 412—414.

²⁰ M. Eminescu, *Opere XII. Publicistica*, p. 513—514, 516.

²¹ M. Eminescu, *Opere XIII. Publicistica*, p. 464—465, 487, 491.

²² T. Malorescu, *Insemnări zilnice II (1881—1886)*, București, 1939, p. 136.

rană. Poetul ia atitudine împotriva acestei politici prin care se leza suveranitatea națională. Editorii anteriori reproduc mai multe articole pe această temă. Noi lărgim sfera investigațiilor și includem în ediția națională textele din manuscrise și traduceri făcute de Eminescu din presa străină în legătură cu «chestiunea dunăreană». Să mai notăm că în atenția lui Eminescu stă și situația românilor din Balcani și face loc în coloanele ziarului, în traducerea sa, unor studii aparținând cercetătorilor străini ca F. Kanitz ori K. A. K. Höfler. Studiul celui din urmă se tipărește în Analele Academiei din Viena.

Examenul stilistic ocupă, de asemenea, un loc important în stabilirea paternității, însă nu constituie unicul criteriu în operația de identificare a articolelor poetului. Metoda de lucru în redacție, evocată de I. Slavici în pagini memorabile²³, facilitează în chip evident preluarea unor termeni și expresii. Se pot stabili totuși, ca mai specifice, un număr de cuvinte și expresii întâlnite în manuscrise și cu frecvență în articolele din *Curierul de Iași* și în cele din *Timpul*. Dăm câteva exemple: blagomani, cabală, erijă, feneanți, ignominii, logomahii, malonest, pana (condei), paralogism, predmet, semibarbaria, sibarit, sinalgmatic, spurii, superfluență, supplantat, xenocrație. Și câteva expresii: apucături sofistice, bandă de exploatație, ban roșu, bob număr, canale de scurgere, caracter problematic, cavalier de industrie, cordon al ordinului Sfintei Cinepe (spinzurătoare), mașina de scurgere, mucus condeiului, slove negre pe hirtie albă, tagma patrioților, tîrzie la miște.

Specific eminesciană este numirea secolelor: sută a (paisprezecea, a cinsprezecea etc.) utilizată frecvent în incursiunile istorice și în traduceri în presa străină. Expresia preferată a poetului este însă: natuiri catilinare, cum intenționa să-și intituleze și romanul *Geniu pustiu din tinerețe*. Expresia este folosită atât în articolele din *Curierul de Iași*, cit și în cele din *Timpul* sub mai multe forme: bande catilinare, clinică catilinară, gunoi al catilinarismului, natuiri catilinare, perversitate catilinară.

Eminescu manifestă o adevărată predilecție pentru dictioanele și expresiile latine și le întâlnim în aproape toate articolele sale. G. Călinescu dă o listă a acestor «locuțiuni și zicători latine clasico-moderne»²⁴, pe bază ediției lui I. Crețu, în patru volume, din 1939. Marea majoritate a acestor dictioane și expresii erau de circulație generală și nu pot fi invocate, criteriu unic, în stabilirea paternității. Noi le luăm în considerare dacă se întâlnesc în mai multe articole, la mari intervale și numai în asocieri cu alte elemente. Expresia: quod licet Jovi non licet bovi, neînregistrată de G. Călinescu, o întâlnim în articolul [„Camera franceză a respins...”] din 6 martie 1879 și este reluată, în contexte politice asemănătoare, în editorialele [„Demagogii sînt aceiași...”] din 10 iulie 1881 și din 10 iulie 1881 și [„Ți-ai găsit...”] din 15 iulie 1882. O altă expresie: Non idem est si duo dicunt idem este citată de Eminescu în editorialul [„Promulgat și sancționat...”] din 14 octombrie 1879 și reluată în editorialele [„Unul din punctele statornice...”] din 5 februarie 1880, [„N-ar fi greu de polemizat”] din 23 februarie 1881, [„L'indépendance roumaine publiée...”] din 8 aprilie 1881 și [„Alexandria povestea...”] din 30 iulie 1882. Din cele opt articole, patru, 6 martie 1879, 5 februarie 1880, 8 aprilie 1881 și 10 iulie 1881, nu figurează în nici o ediție anterioară. Alăturăm la expresiile latine și titulatura lui Mircea cel Bătrîn, Dei gratia Fogaras et Omlas Dux Severini Comes, Terrarum Dobrodici Despotus, citată de Eminescu în mai multe articole. Întîlnim și expresii latine ce aparțin poetului: post republicam Ploestensem, prin care caracterizează acțiunea antimonarhică a lui Al. Candiano Popescu, devenit apoi susținător al monarhiei.

Eminescu își face pregătirea intelectuală în institutele germane de învățămînt și se păstrează în manuscrise un mare număr de însemnări în germană. Este interesant de observat că termenii germani sînt utilizați destul de rar în publicistica eminesciană. Sînt folosiți aproape în exclusivitate pentru definirea mai exactă a unor termeni și expresii românești. Să exemplificăm: consiliu economic (Volkswirtschaftsrath), reprezentățiune executivă (Vorstand), procură (Vollmacht). Poetul trece termenii germani în paranteză.

Publicistica eminesciană la *Timpul* oferă un spectacol neașteptat prin utilizarea largă a expresiilor în limba franceză, lucru remarcat de G. Călinescu. Multe din ele sînt, ca și cele latine, de circulație generală. Luăm în considerare pe cele

²³ I. Slavici. *Opere IX, Memorialistica, Varia*, p. 156—159.

²⁴ G. Călinescu, *Opere 12, Opera lui Mihai Eminescu (I)*, București, 1969, p. 362—363.

întîlnite în manuscrise în articolele din *Curierul de Iași* și în corespondență și tot numai în asociere cu alte elemente. Aspectul cel mai interesant ni-l oferă terminologia pentru operațiile bancare, omisă de G. Călinescu în lista sa. Eminescu utilizează în descrierea acestor operații aproape exclusiv terminologia franceză. Să exemplificăm: à decouvert, à outrance, à tout prix, haute-banque, haute-finance, lettre de charge. Poetul o preia din lucrarea lui Jean Gustave Courcelle-Seneuil, *Traité théorique et pratique des opérations de banque* (Paris, 1876) din care își face extrase în manuscrisul 2264. Ele stau la baza familiei de texte *Creditul mobilier* din 1881. Dintre termenii în alte limbi se întîlnește mai des și în publicistică: self-government.

În caracterizarea unor personalități din vremea sa Eminescu apelează la epitete care oferă și ele indicații în stabilirea paternității. Carol I este «Carol Îngăduitorul» și «Rampsint Îngăduitorul», pentru lipsa de autoritate în viața statului; I. C. Brătianu Cănelarul de la Măgura și Cănelarul de pe malurile Dimboviței, pentru practicile dictatoriale; C. A. Rosetti, pocitură și creatură «hidoasă», pentru apucăturile demagogice; C. Boerescu, marele om de stat pentru dezorientarea politică; Emil Costinescu, cu «patru clase primare și un curs de violoncel» și totuși redactor la un ziar central; Simeon Mihalescu, «Simeon Cucernicul», «Simeon Cuviosul», pentru amestecul în afacerile cu rechizițiile pentru armată; B. P. Stroussberg «Regele Stroussberg», cu tristă faimă în răscumpărarea căilor ferate.

Asemenea caracterizări extinse și la alți oameni politici sînt creații ale poetului. Excepție fac numai epitetul atribuite lui C. A. Rosetti, care sînt preluate dintr-o poezie a lui V. Alecsandri, dar care devin «eminesciene» prin modul de utilizare în contextul discursului critic. De un interes aparte în stabilirea paternității este și onomastica creată de poet: Caradale, Chirișopol, Costinești, Fundești, Mărgăritărești, Pătărlăgani etc., cu semnificații caracterologice pentru definirea oamenilor politici obscuri din guvernarea liberală. Importante sînt, de asemenea și numirile ce le dă unor ziare: «Pseudo-Românul», pentru *Românul*, «Coba lui Faraon», «Daraua lui Faraon», «Vocea lui Faraon» pentru *Telegraful*. Mai notăm, tot aici, numirile ce le dă României din vremea sa: America dunăreană, America Orientului, California, Eldorado, numiri întîlnite și în manuscrise. Definește astfel o situație de colonie față de țările apusene.

Elemente pentru stabilirea paternității oferă și unele «ticuri stilistice» pe care le luăm în considerare cu multă prudență. Notăm cîteva din ele: cată să (admițem, fie etc.), cu asupra de măsură, nici au ceva (de învățat, de spus etc.). Se întîlnește mai frecvent: în fine, chiar în deschiderea editorialelor, cu reluări în desfășurarea discursului critic.

Probleme importante ridică și ortografia, care nu era normată și în legătură cu care se purtau discuții între specialiști. Ziaristii adoptau ortografia publicației la care colaborau. Eminescu folosește la *Curierul de Iași* și la *Timpul* ortografia fonetică, cu care tipăreau și Convorbirile literare și pledează pentru introducerea ei și în presa transilvăneană. Ortografia singură nu oferă însă elemente certe în stabilirea paternității. Aici sînt posibile imitațiuni ale tipografilor. Să mai notăm că un ziarist ca N. Bășarabescu, criticat de Eminescu pentru lipsa de talent, întocmește editoriale cu «expresii eminesciene» pe care le trimite direct la tipografie. Acesta este și motivul pentru care poetul îi scrie lui Lascar Catargiu în 16 februarie 1883 că intenționa să-și dea demisia din redacția cotidianului bucurărețean. «Permiteți-mi a declara — spune Eminescu — că mie unul nu mi-e încă indiferent cu cine împărtășesc onoarea de-a colabora la una și aceeași publicațiune. Am fost pururea — nenumărate coloane din „Timpul” o dovedesc — în contra celor scriitori cari cred a se putea dispensa și de talent și de cunoștințe și de idei»²⁵. Poetul face această a treia declarație cu privire la contribuția sa în susținerea *Timpului* numai cu cîteva luni înainte de prăbușirea intelectuală.

Mai importante decît particularitățile ortografice sînt în stabilirea paternității acele expresii din publicistică — și nu puține — pentru care avem echivalențe în creația literară. Să dăm și aici cîteva exemple: cheamă din noaptea viemurilor („Conspirațiile din Constantinopol”, 4 noiembrie 1877); urmat cărarea hotărîta de mai nainte („„Românul” concede...”, 4 ianuarie 1878); luînd fața pămîntului românesc pe tălpile lor („În sfîrșit vedem limpede...”, 25 ianuarie 1878); capîștea minciunii („Astăzi se deschide adunarea...”, 16 septembrie 1878); pieri în umbra

²⁵ I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, III „Junimea”, p. 114.

vremurilor („De ceea ce ne temem...”, 27 mai 1879); temnițele destul de largi („Aflăm că d. N. T. Moldoveanu...”, 2 iunie 1879); copii bătrâni și plini de patemi („În zădăr am încerca...”, 30 ianuarie 1879); mulțimea săgeților întunecind văzduhul („Sîntem în ajunul unei soluțiuni...”, 7 octombrie 1879); o enigmă deslegată („De duminică trecută...”, 28 octombrie 1879); a spera mereu într-un mîine, trăind mereu într-un vecinic azi („Feldmareșalul, conte Moltke...”, 23 ianuarie 1880); și-a întins umbra puterii asupra a trei continente („Ieri seară ni s-a comunicat...”, 25 februarie 1881); guvernul din Sybaris („Cînd onor. d. Ioan Brătianu s-a întors...”, 6 iunie 1881); brațul de fier („Spre orient, nu spre apus...”, 26 iulie 1881); avînd în față pururea ziua de azi (Cronică anului 1881, 1 ianuarie 1882); se nasc spre a muri și mor spre a se naște (Vasile Conta, 25 aprilie 1882); cît enigma va rămîne pururea neexplicată („Pe cînd politica exterioară...”, 6 noiembrie 1882); lumina unor stele ce s-au stins demult călătorește încă în univers („Observăm ca unirea...”, 9 decembrie 1882); privitori numai ca la teatru („Admirabila dibăcie...”, 11 februarie 1883); neam vine și neam trece („Prin discursul de la Ateneu...”, 14 aprilie 1883). Dintre aceste articole, cu expresii ce trimit la poezii cunoscute, cele din 4 noiembrie 1877, 4 ianuarie 1878, 2 iunie 1879, 23 ianuarie 1880, 25 februarie 1881, 6 iunie 1881, 1 ianuarie 1882, 6 noiembrie 1882 și 11 februarie 1883 nu figurează în edițiile anterioare din publicistica eminesciană. Asemenea expresii, cu echivalențe în creația literară sînt argumente decisive în stabilirea paternității.

Eminescu era, cum se știe, un mare admirator al creației populare și a lăsat în manuscrise o colecție impresionantă din literatura populară. Poetul operează numeroase transferuri din această colecție în publicistică. Să dăm și aici un exemplu. Eminescu integrează în editorialul „Multe am avut de zis...” din 16 decembrie 1877 nu mai puțin de patru proverbe și zicători: 1) La tocmală dușmănește, dar la plată frățește 2) Ce nevoieaș, norocul lui cînd nu întîlnește dușmani în drum; iar cel voinic, norocul dușmanilor că nu-l întîlnesc pe el 3) Mînte de bătrîn, putere de tînăr și îndrăzneală de nebun 4) Decît un an corb, mai bine o zi șoim. Proverbele și zicătorile sînt transferate din manuscrisul 2257, 287, cu schimbarea doar a unor cuvînte ca cioară în loc de corb. Discursul critic este construit, demonstrativ, pe o suită de proverbe și zicători, nu din cele de circulație largă. Aspectul acesta scapă chiar și unui editor avizat ca D. Murărașu, care tipărește, concomitent, trei ediții din literatura populară a lui Eminescu și patru ediții din publicistica sa. Editorul nu face, totuși, legătura între cele două sectoare ale operei eminesciene și editorialul respectiv rămîne îngropat în presă.

Luăm în considerare, ca rezerva cuvenită, și unele elemente de conjunctură. România liberă, organul de presă al «tinerilor liberali», comentează cu simpatie editorialele lui Eminescu, dă extrase din ele, trecînd cu vederea peste cele care nu aparțineau poetului. Explicația stă în faptul că redactorii de la România liberă, în parte transilvăneni, țineau legături strînse cu cei de la Timpul.

Prezența articolelor în edițiile anterioare nu o luăm drept criteriu în stabilirea paternității. Excepție face ediția lui Gr. G. Păucescu pentru motivele arătate mai sus. Publicistica de la Timpul o reexaminăm din nou, cum procedăm și cu cea din foaia ieșeană. Multe articole din edițiile anterioare nu figurează și în ediția noastră. Pentru toate articolele omise facem mențiune la locurile respective și indicăm argumentele pe care ne întemeiem. Este și motivul pentru care nu insistăm asupra omisiunilor. Mai importantă este însă lăsarea în afară a studiului Bucovina și Basarabia, inclus de I. Crețu în edițiile sale, tipărit chiar în volum separat. Studiul aparține lui I. Slavici, se publică în Timpul în 1878, în vreo 20 de numere și este o parafrază a documentelor Hurmuzaki, de tipărirea cărora se îngrijea prozatorul. «Vom face dar — se arată încă de la început —, mai ales după documentele istorice, adunate de răposatul Eudoxie Hurmuzaki, o dare de seamă asupra faptelor hotărîtoare ce s-au petrecut în țările din Orientul Europei de la anul 1800 pînă în zilele noastre». Politica Imperiului austro-ungar față de țara noastră este înfățișată în termenii din broșura Răpirea Bucovinei, editată tot de Slavici în 1875. Grigore Ghica este pus într-o lumină nu tocmai favorabilă, ceea ce contravine opiniilor lui, Eminescu despre acest domnitor. Este evidentă, fapt de asemenea important, atenția acordată românilor din ținuțul natal al prozatorului. Studiul nu poate fi atribuit lui Eminescu nici sub raport stilistic. «Slavici va întrebuița de preferință — observă T. Vianu în *Arta prozatorilor români* — cuvîntul general, repetîndu-l ori de cîte ori va fi nevoie, chiar înăuntru aceluiași fraze, fără să se lase stînjinit de ucigătoarea monotonică care rezultă». Din nici una din

scrierile lui Slavici nu putem selecționa mai multe exemple de această natură decât din studiul de față. Întîlnim într-un singur paragraf forme ca: «mereu stăruiau», «mereu îndemneau», «cereau mereu ajutor», «mereu își da silința». Exemplele se pot înmulți. Slaviciană este și o altă formă stilistică repetată în numeroase variante: «numaidecît la începutul», «numaidecît în anul», «numaidecît după ce», «numaidecît însă», «numaidecît negocierile». Studiul constituie un îndrumător prețios în stabilirea paternității și a altor articole atribuite lui Eminescu, dar care aparțin, în realitate, prozatorului transilvănean.

Deși folosim în determinarea paternității cît mai multe elemente, cum spunem, — niciodată unul singur, — rezultatele nu sînt întotdeauna cele așteptate. Un articol ca Bălcescu și urmașii lui, a cărui paternitate eminesciană n-a fost pusă la îndoială, poate fi atribuit și lui Slavici, care îngrijește tipărirea volumului Istoria românilor în timpul lui Mihai Vodă Viteazul. Prozatorul folosește manșerisul ce i-l pune la dispoziție Al. Odobescu. Se întîlnesc și expresii slaviciene: «amestec amănunțit de vâpsele», «cu acea neșovăire» și altele. Într-o situație asemănătoare se găsește și scrisoarea de răspuns, dată lui Frédéric Damé, publicată în Timpul în 15 noiembrie 1877. Aici recunoaștem și procedeul stilistic la care se refered T. Vianu, în aceeași unitate sintactică. Un exemplu: «această impresie ne jigneă, și pentru că în adevăr ne jigneă, am zis ce am zis». Sînt articolele cu dublă paternitate scrise probabil în redacție, și, ca atare, le trecem la incerte, fără să putem stabili partea de contribuție a lui Eminescu și nici a celorlalți colaboratori.

Condițiile concrete în care se găsește publicistica lui Eminescu la Timpul ne dau dreptul să susținem că nu sîvîrșim nici o eroare ireparabilă dacă includem în ediție articole care s-ar dovedi, ulterior, că nu aparțin poetului. Descoperirea tardivă a autorului Poemului Putnei, poem introdus de Perpessicius în ediția națională, nu dărim edificiul monumental înălțat de editor poeziei eminesciene. Dar considerăm că ar constitui o greșeală de neiertat lăsarea pe mai departe în coloanele cotidianului bucureștean a unor texte de Eminescu sortite dispariției într-un timp nu prea îndepărtat, avînd în vedere stadiul înaintat de degradare în care se găsește colecția ziarului respectiv la Biblioteca Academiei, colecție inutilizabilă aproape pentru anii 1880—1881. O asemenea situație nu trebuie să se întîmple.

D. VĂTAMANIUC

PROFESIUNE DE CREDINȚĂ

III. Seducția luciferică

Spre a ne reintoarce, însă, la tema romanului de idel. Toate elementele tematice esențiale ale acestuia erau evidente încă din epoca prieteniei cu Suhrkamp: amenințarea omului și a posibilităților sale vitale de către un instinct al cercetării lipsit de răspunderea etică (*Das Rosenmal*), pierderea în substanță pe care o suferă experiența realului în lumea modernă, criza de identitate, tulburarea conștiinței timpului (*Der Zopf*, *Das Spiegellabyrinth*, *Das Rosenmal*), psihologia actului creator genial (*Die Nacht vor dem Duell* — Noaptea de dinaintea duelului —, *Das Rosenmal*), fenomenul trăirii transcendentele, ne-euclidiene a spațiului (*Das Spiegellabyrinth*).

¹ În postfața — intitulată *Orpheus im Laboratorium* (Orfeu în laborator) — la volumul meu de nuvele și povestiri de tinerețe, *Die Pirouette des Elektrons* (Piruetă electronică), Düsseldorf, 1980, Robert Jungk scria: «În primele povestiri ale lui Schirneck, scrise sub înfrîurirea filosofiei romantice a naturii, oamenii de știință sînt înfățișați ca monomani care practică o „meserie blestemată”. Mai înainte ca tainele smulse în lungi nopți de veghe naturii să ajungă a nimici lumea largă și mai înainte ca ei înșiși să cadă jertfă propriei lor neglijențe, oamenii de știință își vatămă și își distrug sfera vieții personale. Cel care va ridica vătul zeiței Isis va fi pedepsit, — lată străvechului avertisment mitic, luat în seamă de amani și de profeți, de mistici și de romantici. Luminismul și mișcarea de emancipare au demascat și eufemizat atîrî avertismente, socotindu-le pure superstiții: „Cea mai izbutită violență a diavolului constă în a ne încredința că nu există”, spune Baudelaire. În pătrundătorul eseu, *Die Säkularisierung Satans* (Secularizarea satanei), Schirneck comentează ast-

Încă din timpul războiului am elaborat prima versiune a povestirii *Gefährliche Täuschungen* (Iluzii primejdioase), dezvoltată în 1958, sub forma romanului *Der junge Leutnant Nikolai* (Tinărul locotenent Nikolai). Narațiunea era o încercare de a da expresie literară consecințelor filosofice ale concepțiilor matematice (respectiv, ale geometriei ne-euclidiene) și a urmărilor acestora pentru înțelegerea științifică modernă a lumii. Suhrkamp citise manuscriptul (din motive politice acesta nu trecuse de cenzură) înainte de a fi fost arestat de Gestapo. Povestirea — după cum mi-a mărturisit la prima noastră întrevvedere de după război — l-a preocupat până și în celula în care fusese înmormântat și a fost una din primele lucrări pe care le-a tipărit după redeschiderea editurii (1947). Din convorbirile noastre reieșea tot mai limpede — și pentru el — că una din sarcinile cele mai urgente ale unei viitoare literaturi era aceea de a da glas, la nivel atât social cât și individual, mutației suferite de conștiința umană în urma expansiunii agresive iraționale a științelor naturii (bomba atomică!). Un început plin de speranță, privind posibile conlucrări în acest sens, l-a constituit, alături de editarea povestirii *Gefährliche Täuschungen*, și introducerea eseului meu *Wissenschaft und Ethik* (Știință și etică) — una din primele mărturii ale trezirii conștiinței ambivalentei științelor naturii și a problemelor ce decurg de aici pentru umanitate — în renumita colecție «Taschenbuch für junge Menschen» (Carte de buzunar pentru oameni tineri), prima publicație inițiată în 1945 de editura lui Suhrkamp și autorizată de guvernul militar din zona de ocupație britanică.

Cînd, după război, m-am consacrat intens studiilor teoretice, cufundîndu-mă în istoria fizicii atomice, și am început să lucrez cîțiva ani mai tîrziu la romanul *Argert dich dein rechtes Auge* (Te supără ochiul drept), în care căutam o expresie simbolică pentru teoria undelor și pentru teoria luminii, Suhrkamp a fost cuprins de uimire și îngrijorare. Spunea că am devenit necredincios adevăratei mele chemări. Astăzi, douăzeci și cinci de ani de la dispariția sa, înțeleg, din ce în ce mai limpede că încercarea de a integra operei poetice ambivalența științelor naturii, mai cu seamă a fizicii atomice și a biologiei moleculare, ar necesita, spre a atinge stadiul realizării mature, o viață de om. În semnificația și multistratificarea sa, această integrare nu poate constitui obiectul unui proiect de tinerețe ci, doar, al unui de bătrînețe. Abia astăzi, cînd o sumă de transformări și confirmări profunde au avut deja loc, așteptările de atunci ale lui Suhrkamp se pot împlini. Ceea ce nici unul din noi nu a fost în măsură să prevadă atunci.

Tot astfel și ultima versiune a piesei lui Bert Brecht, *Das Leben des Galilei* (Viața lui, Galilei) a fost, la capătul unei serii de schițe și studii pregătitoare, tot o operă de bătrînețe. După cum și romanul ce mi-a fost inspirat de cotitura uriașă care în istoria universală a dus la descătușarea și revărsarea peste omenire a ener-

fel acest citat: „Nu mai credem în el [în diavol] și de aceea nu mai băgăm de seamă ușa din spate prin care s-a furișat din nou înduntru”. Intr-adevăr! Cine ar identifica la prima vedere în Ambroise Bonnard, tîndrul naturalist genial, care în *Die Nacht vor dem Duell* (Noaptea dinaintea duelului), — asemenea unuia din însemelătorii francezi ai algebrei, Évariste Galois — luptînd pentru nemurire în concurență cu moartea, descoperă o formulă ce aruncă fulgerător o nouă lumină asupra tuturor lucrurilor de pînd acum, cine ar identifica, deci, în făptura acestui posedat al cunoașterii efectul unei seducții luciferice? Cine, de asemenea, ar putea să vadă în Mac Leish *Die Weltformel* — Formula universală, omulețul sfîrșit, amenințat să se scufunde în propriu-i frac, „un fanatic al științei”, doar pentru că a elaborat o „formulă neînsemnată în care mizeria și grandaarea fînei umane sînt prinse ca într-o banalitate algebrică, în care sisteme de cît lăctec și orbite electronice se dizolvă precum cristalele într-o apă leșioasă”. Faptul că gîndirea este tot atât de primejdioasă ca și propriile sale produse destinate nimicirii nu este o reprezentare magică ci realitate saturată de riscuri a unei epoci care a pătruns pînd în inima materiei și a celuiui vii.

A vedea, dîncolo de strălucire entuziasmului ce luminează chipul cercetătorilor deveniți productivi, grimasa zeului protezător, năzuind la atotputernicie și distrugere totală, a desluși în chiotul solitar al Heureka-iei tipatul de desnădejde al victimelor de mai tîrziu ale bombelor — iată sarcina poetului într-un moment în care rîul știe să ia chipul binefacerii, bezna pe acela al luminii strălucitoare. Tocmai fanteziei poetice îi stă în putință să identifice aici efecte secundare și consecințe fatale, deoarece ea este mai cuprinzătoare decît forța de imaginație a omului de știință, capabil să înțeleagă doar cîteva din firele complexe rețele de efecte.

Poetul însă nu poate rămîne la analiza motivelor conștiente ori înconștiente ale omului de știință. El are o îndatorire cu mult mai mare decît simpla disecare, fie și precisă, ori dare în vileag a adevărului. Pentru poet, reducerea datului personal la nivelul unui material destinat teoretizării este nu doar un act de deformare ci și o nelegiuire. Într-o epocă de obiectivizare, favorabilă erorilor, el se străduie să facă din nou vizibile subiectele, să apere singularul de generalizare, să arunce în aer uscăciunea formulelor prin înflorința senzorialului, să topească răceala de gheață a sărăciei inimii prin fluidul fierbinte al emoției.

giei atomice, roman care somnolează demult în ființa mea, dar și crește, încordându-mi pînă la extrem puterile creatoare, va fi tot o operă de bătrînețe.

În creștomația *Deutscher Geist*, Peter Suhrkamp introdusese și tratatul intitulat *Die Transzendenz des Lebens* (Transcendența vieții, 1918) al lui Georg Simmel. Va fi fost acest tratat pentru el o revelare ca și o confirmare a propriilor concepții de viață, cum a fost și pentru mine mai târziu, cînd am încercat să interpretez omul din unghiul putinței de el însuși stîrnite a nimicirii de sine. În *Die Transzendenz des Lebens*, Simmel înfățișează discrepanța dintre caracterul limitat al condițiilor fizice și sociale, pe de-o parte, și procesele voliționale, de gîndire și de acțiune, pe de altă parte. Faptul că vieții îi este în oarecare măsură «imanentă» transcendența (însușirea de a se «depăși» continuu) se vădește a fi sinonim cu existența libertății, a liberului arbitru, căruia îi revine obligația de a găsi o cale de mijloc între facticitatea existentului limitat, pe de-o parte, și potențialitatea nelimitată a ceea ce este de gîndit, de plăsmuit, de făcut, pe de altă parte, o cale de mijloc întemeiată în măsura umană și corespunzătoare armoniei morale și ecologice.

«[...] prin aceea că eul — spune Simmel în amintitul eseu — nu se opune doar sîșei, nu se face, în calitate de știutor, obiect al cunoștinței sale, ci se judecă pe sine ca pe un terț, se prețuiește sau se disprețuiește și în felul acesta se așează PESTE sine, se depășește pururi pe sine și rămîne totuși în sine, căci subiectul și obiectul său sînt în acest caz identice; deoarece această identitate nu este rigid substanțialistă, în procesul de viață spiritual al cunoștinței-de-sine, eul o desface, fără a o sfișia. Depășirea de sine însăși ca știință a conștiinței știutoare se desfășoară în nemărginire: știu nu numai că știu, ci știu și că știu, și scriind această propoziție mă înalț încă odată peste fazele acestui proces. S-a văzut aici o dificultate de gîndire, ca și cum eul ar alerga mereu după sine, fără a se putea vreo-dată ajunge. Dificultatea dispare în clipa în care identificăm, în înălțarea peste sinele propriu, fenomenul primar al vieții în genere, fenomen reprezentat aici în chipul cel mai sublimat, epurat de orice conținut întîmplător. Odată cu conștiința supremă, înălțată deasupra noastră înșine, sîntem, de fiecare dată, absolutul însuși, dincolo de orice relativitate. Evoluția acestui proces însă, relativizînd din nou acel absolut, probează faptul că transcendența vieții este adevărată absolutitate, în care opoziția dintre absolut și relativ se suspendă».

Transcendența imanentă vieții se raportează la corelația aflare de sine / înstrăinare de sine, corelație ce a constituit tema unor vii discuții dintre mine și Peter Suhrkamp. Înstrăinare înseamnă întotdeauna pe lîngă abatere de la ceva și o depășire a datului-sinelui-propiu, o ratare-de-sine, izvorită din impulsul voinței de a ajunge la sine, impuls venit, la rîndu-i din conștiința insuficienței-de-sine în simplul act al dăinuirii în existent.

Omul este astfel înzestrat cu însușirea de a se depăși permanent pe sine, în speranța de a-și găsi în înstrăinare propria vatră care să-l facă mai apoi a înțelege că întimitatea adevărată, Regăsirea de sine, Sălășluirea-in-sine, poate fi aflată doar în actul neconținutei Depășiri-de-sine — paradox formulat încă de Pascal: «Află prin urmare, ființă trufașă, ce paradox îți ești ție însăși. Umilește-te, rațiune neputincioasă; taci, natură stupidă: învață că omul îl depășește la nesfîrșit pe om...» (*Pensées*, 434). Este vorba de același paradox pe care și Simmel și-a clădit «filosofia vieții», iar Peter Suhrkamp, din rațiuni de profundă afinitate, l-a preluat în creștomația sa. Suhrkamp nu a fost un raționalist critic, dar nici un existențialist în sens heideggerian, care să-și centreze gîndirea pe conceptul derelictiei iraționale. Ci mai degrabă un existențialist în sensul lui Sartre al cărui concept de libertate, de existență condamnată la libertate, la libertatea trebuinței-de-alegere-a-sinelui propriu îmi pare a fi doar o altă expresie pentru ceea ce Simmel socotea a fi imanența transcendenței.

Conceptul antropologic de transcendență al lui Simmel, în perspectiva personalistă a lui Pascal, a devenit, după cel de al doilea război mondial, unul din cei mai energici stimulenți ai viziunii mele formative. Eram încredințat că omul în actul depășirii-de-sine, în strădania de a ajunge la realitatea sa adevărată, era în fapt, robul celui mai primejdios hybris. Într-o dramă fictivă despre Pascal, al cărei autor am declarat a fi ciberneticianul Thomas Grey, erou romanului *Ärgert dich dein rechtes Auge* (apărut în 1957), marele matematician francez îi expune sorei sale Jacqueline intențiile ce l-au călăuzit în construirea mașinii de calculat.

PASCAL : E adevărat. Am construit acea mașină nu numai de dragul folosului și al economiei de timp. O plăcere adincă și o bucurie sălbatecă a inimii m-au stăpinit cît timp i-am născocit construcția. Am asemuit omul cu o trestie fragilă, cu o trestie însă care *cugetă*. Și această propoziție în care am închis toate felurile umilinței de sine, ocheadele păcătoase aruncate slăbiciunii firești a condiției noastre, în același timp însă și toate felurile de trufie și adorare de sine, această propoziție îmi va pregăti poate, cîndva, osînda veșnică (*Un acces de tuse îl oprește să continue*).

JACQUELINE : Nu mai vorbi, frate, dacă lucrurile astea te tulbură atîta.

PASCAL : Nu, lasă Jacqueline. Trebuie să vorbim odată de ele. Propoziția aceea e, prin urmare, o cheie universală. Trebuie să-ți mărturisesc, că nu umilința de creștin mi-a inspirat-o, ci mai degrabă o voluptate chinuitoare, neputința beată a milei de sine îndurate în slăbiciunea nervilor, m-au făcut să dau glas, cu patos de vierme, mizeriei omului, primejdurii sale între cele două infinituri, înfricoșerii ce-l încearcă în fața tăcerii veșnice a spațiilor interstelare — și asta cu singurul scop de a putea să gustе mai bine hybrisul *cugetării*, al acelei *cugetări* pentru care orice veleitate narcisiacă nu este altceva decît o îmbătare cu propria singurătate, înțelegerea primejdurii sale doar ca scară a înălțării de sine. Simțeam întreaga nimicnicie a inimii mele. Și, totuși, îmi făcea o bucurie nebună să umilesc această *cugetare* pe deplin conștientă de însingurarea-i regală, re-prezentînd-o în chip de aparatură mecanică, construindu-i o caricatură clămpănitoare care să-și bată joc de ea și să o ridiculizeze. Mă înțelegi, Jacqueline ?

JACQUELINE : Cred că da, Blaise. Dar, îți dai seama că te-ai împovărat astfel cu un nou păcat ?

PASCAL : Știu, dar nu era de ales. Abia în clipa în care am caricaturizat gîndirea și procesul său, în care am identificat logicul cu mecanicul, am izbutit să deschid drumul către singura cămară a eului meu care nu va fi nicidecum luminată de duhul logicii matematice : cămara credinței. Știi cît de mult iubesc matematica și poți, deci, să-ți dai seama cît de mult m-am negat pe mine însumi, asumîndu-mi această detronare a singurei demnități pe care i-o recunosc omului.

JACQUELINE : Știi și că descoperirea ta nu va rămîne fără urmări ? Și că ceea ce ai făcut pentru mîntuirea propriului tău suflet va aduce numai nenorocire pentru sufletul altora ?

PASCAL : Știu !

JACQUELINE : Vor veni alții după tine care vor născoci mașini în stare să depășească în viteză și complexitate mașina ta. Și aceste mașini vor sluji construirii altor mașini și inima oamenilor va fi cucerită de mașini și va deveni ea însăși o inimă de mașină iar omul se va încredința din ce în ce mai mult de propria-i splendoare. Va înălța în jurul său o întreagă creațiune pe care o va opune creațiunii divine. Își va pierde conștiința primejdurii sale iar înfricoșarea în fața tăcerii spațiilor eterne va înceta să-l mai neliniștească din clipa în care va învăța să le măsoare cu instrumentele sale.

PASCAL : Știu toate astea, Jacqueline.

JACQUELINE : Și nu-ți pară rău de ce-ai făcut ?

PASCAL : Nu, Jacqueline, nu poate să-mi pară rău, căci mi-am eliberat sufletul.

JACQUELINE : Sărace, frate, sărace !»

Heinrich SCHIRMBECK

(Versiune românească de Viorica NIȘCOV)

Apariția, în paginile ziarului *Scinteia* din 1 februarie 1958, a articolului Cerințe mari în fața editurilor — ce a avut drept unic scop să blocheze publicarea culegerilor de poezii din lirica românească interbelică, îndeosebi din Lucian Blaga și Ion Barbu, ce se găseau atunci într-o fază avansată de realizare — determina conducerea Editurii de stat pentru literatură și artă să considere, bunăoară, într-o scrisoare-memoriu înaintată forurilor ce dirijau în acel moment activitatea editorială că «reproșurile» ce-i erau adresate în cuprinsul materialului respectiv¹ proveneau dintr-o regretabilă neinformare a «gazetarului» în cauză și «vizau», în bună măsură, aspecte ce nu priveau direct «inițiativele» Editurii: «...noi am primit indicația să pregătim culegeri din poeziile lui Vinea, Blaga, Barbu și Pillat de la Secția de știință și cultură».

Alte două foiletoane: Falsе «modele» și Pentru întărirea principalității marxist-leniniste în critica literară, publicate în lunile imediat următoare din primăvara aceluia an, căutau să reimpună de pe poziții acuzat subiective și dintr-un straniu interes personal anacronice rigidități dogmatice, cultivînd felurite insinuări și abia voalate admonestări, menite să discrediteze tendințele și aspirațiile de înnoire manifestate în viața noastră literar-artistică și să restabilească principiul compromis al «directivelor» ideologice și administrative în valorificarea tradițiilor culturale.

Primul articol, semnat de Nestor Ignat², plecînd de la întrebarea retorică: «ce tradiții promovăm și la ce „tradiții” renunțăm» — cînd mai exact ar fi fost să se sublinieze cum înfrîmăm «tradiția»! — nega actul critic în sine și ignora dreptul criticului și istoricului literar cu pregătire ideologico-estetică profesională, de specialitate, de a recunoaște și ierarhiza valorile culturii prin sentințe ce blamau pe aceia care «nu și-au îndeplinit misiunea de orientare cu adevărat științifică a cititorului» sau, în alte cazuri «s-au lăsat intimidați poate de unele opinii vechi, cu aparență de autoritate dar greșite...». În continuare se insistă asupra faptului că: «se caută de către unii să se proclame drept „spirit” sau „limbaj” „modern” tocmai spiritul și limbajul unor opere în mare parte străine oamenilor de azi, care construiesc socialismul în țara noastră. Și iată că unii, căutînd peșemne să lanseze o modă, citează din fuga peniței nume ca acela al lui Ion Barbu, al lui Lucian Blaga și al altor reprezentanți mai mult sau mai puțin pronunțați ai decadentismului, fără a face însă cea mai mică încercare de a lămurii critic lucrurile, de a lua o poziție clară».

Era, așadar, invocat Cititorul, suveran asupra propriului său gust artistic, dar acesta nu avea încă la îndemînă poeziile celor doi mari poeți moderni, ca să se poată pronunța. În schimb Blaga și Barbu erau «etichetați» și se cerea chiar critică, deci specialistului, să infirme prin orice mijloace valoarea estetică a operei lor.

În cel de-al doilea foileton³, anonimul «Cronicar» formula numeroase judecăți cu caracter general asupra criticii și istoriei literare, direcția estetică promovată de generațiile mai vechi, de la T. Maiorescu, la E. Lovinescu. Se făceau observații pe marginea volumului: *Pompiliu Constantinescu* — Scrieri alese, apărut în 1957, erau dojenii amabil M. Ralea li «discret» Perpersicius. Se relua, de asemenea ideea lui I. Vițner despre G. Călinescu, susținînd — tocmai în anul cînd acesta fusese propus să fie reintegrat ca profesor titular, șef de catedră la facultate, — că principiile care au stat la baza acestor lucrări (scrierile de critică și istorie literară ale lui Călinescu!) sînt de esență idealistă și că metodologia lor este lipsită de rigurozitate științifică.

În concluzii se adunau și la problema ce ne privește aici, «cronicarul» observînd că: «Citarea, uneori a lui Bacovia, alături de Blaga, Barbu etc. arată că respectivii autori se interesează nu de aspectele înaintate, sociale pe care le putem găsi în opera lui Bacovia, ci de ceea ce este negativ, decadent în poezia sa. S-au manifestat tendințe de a prelua în bloc, necritic, opera lui Goga, Panait Istrati, Iorga, Minulescu, Brătescu-Voinești. Asemenea tendințe greșite și-au găsit expresia

¹ Retipărirea romanului *Hirdăul lui Satan* de Eugen Todie și publicarea volumului de versuri *Psalm meu peste ani* de Ion Th. Ilea. Pentru apariția poeziei lui Ilea intervenise chiar Tudor Arghezi, ocazie deci de a fi încă o dată atacată indirect personalitatea argheziană de abia revenită în viața literară.

² În *Scinteia*, nr. 4201 și 4202, din 26 aprilie și respectiv 27 aprilie 1958, pp. 3—4.

³ Vezi: *Scinteia*, nr. 4270 și 4271, din 18 iulie și, respectiv 19 iulie 1958, pp. 3—4. Articolul a fost reprodus și în *Gazeta literară* din 24 iulie 1958.

și în pregătirea manualului de „Istorie a literaturii române contemporane” pentru cl. X-a⁴.

Este evident pentru oricine că «foiletonul» respectiv fusese conceput în spirit de revanșă, cu scopul declarat de a zădărnici revenirea la o critică literară întemeiată pe principii estetice și ideologice ferme, verificate istoric prin consacarea valorilor artistice naționale autentice, perene.

În toamna anului 1958, în vederea unificării celor două universități clujene: «Victor Babeș» și «Ianoș Bolyai», au avut loc la Cluj consultări cu un mare număr de intelectuali români și maghiari, pentru a cunoaște mai bine opiniile, cadrelor didactice de la cele două universități, ale membrilor Academiei și scriitorilor clujeni.

În această împrejurare unii intelectuali clujeni au dezavuat, pe bună dreptate, atacurile prorate în ultimele luni împotriva lui Lucian Blaga, considerându-le inoportune și cu efecte negative asupra activității și atitudinii scriitorului. Acad. C. Daicoviciu a informat atunci că Blaga a fost profund afectat și, ca urmare, a încetat să mai colaboreze la revista Steaua. S-a exprimat opinia că ar trebui să fie redate lucrările la Editura de stat pentru literatură și artă privind alcătuirea culegerii de poezii ce se inițiasă deja, cerându-se și asentimentul Poetului, iar revistele literare clujene și cele din București să fie sprijinite pentru a publica articole și poezii semnate de Blaga. Totodată, s-a arătat că momentul istoric și complexitatea evenimentelor îi solicitau în anul 1958 poetului Lucian Blaga exprimarea publică a poziției sale civice asupra noilor realități sociale și culturale din România socialistă.

Evident, aceste probleme, împreună cu celelalte privind învățământul și știința, au fost prezentate forurilor competente din Capitală. Curînd după aceea am fost desemnat să merg împreună cu acad. Const. Daicoviciu⁵ la Lucian Blaga și să-i propunem să scrie un articol pentru ziarul Scinteia, în care să-și înfățișeze opiniile sale despre realizările regimului democrat-popular și diverse aspecte ale politicii partidului în domeniul culturii.

Întîlnirea cu Blaga a avut loc la Rectoratul Universității «Victor Babeș». Profesorul Daicoviciu i-a sugerat interlocutorului său soluții concrete privitoare la editarea operei poetice și publicarea scrierilor inedite. Cu proverbia la lui veră, pro-

⁴ În toamna anului 1956, profesorul C. Daicoviciu îmi spunea, la Cluj, că hotărîrea de «eliberare» a lui Lucian Blaga de la catedra universitară s-a luat în 1948 «după îndelungate» dezbateri și «cercetări», deși n-a existat nici o propunere a conducerii Universității din Cluj ca profesorul Lucian Blaga să fie scos din facultate. Documentele existente în arhivă confirmă de altfel faptul că situația cadrelor didactice de rang «superior» (profesori și conferențieri) a fost analizată la Direcția Învățământului Superior de către «colective», alteori denumite «comisii», care au depus propunerile lor la conducerea Ministerului Învățământului Public. Conform relatării profesorului Daicoviciu materialele elaborate de comisiile ministeriale au fost discutate de conducerea departamentului cu ministrul învățământului, Gh. Vasilișchi, în mai multe rânduri, ca și cu adjunctul secției de propagandă și agitație, însărcinat cu problemele de învățămînt, Mihail Roller.

Neavînd la îndemînă hîrțile cuprinzînd «discuțiile» din comisile ce au elaborat propunerile, deocîndată putem reproduce aici doar cîteva informații incomplete. Astfel, pe un tabel cu numele profesorilor și conferențierilor de la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din Cluj, nenumărat și nici în dosariet, apare în dreptul numelui profesorului «Lucian Blaga» următoarea mențiune cu cîrneață albastră: «Fost subsecretar de stat în Guvernul Goga-Cuza». Se poate deduce deci faptul că motivul principal care a determinat «comisia» să propună scoaterea poetului din Universitate i-a constituit nu opera sa și activitatea lui didactică, ci pasagera demnitate ministerială, de cîteva zile, de la începutul anului 1938.

Un alt document cuprinde «transferul» lui Lucian Blaga, imediat după suspendarea din funcția de profesor cu obligații didactice în facultate:

Ministerul Învățământului Public;

DECIDE:

Art. I. — Dl. profesor LUCIAN BLAGA se încadrează, pe ziua imediat următoare publicării prezentei decizii în Monitorul Oficial, la Institutul de Istorie și Filosofie al Filialei Academiei Republicii Populare Române din Cluj, cu plata salariului de la catedra pe care a deținut-o la Universitatea «V. Babeș» din Cluj.

Art. II. — Dl. Director al Învățământului Superior este însărcinat cu executarea prezentei decizii.

Data astăzi,

MINISTRU

ss/ C. Daicoviciu

Nr. 323564 : 27 DEC. 1948» (Din Arhiva M.E.I. dosar / 1948, nenumărat).

Din ultima decizie rezultă că activitatea profesorului Lucian Blaga cu studenții a încetat la sfîrșitul lui decembrie 1948, cînd este trecut în cercetare, păstrîndu-și însă postul de profesor la catedra din facultate. Aș spune că s-a procedat în același mod cum avea să acționeze Ministerul, mai tîrziu, cu profesorul G. Călinescu, menținut ca „profesor” în catedra de literatură română, dar neavînd dreptul să lucreze cu studenții!

fesorul Daicoviciu alterna snoave și întâmplări de o suculență irezistibilă cu schimburi de păreri grave despre cerințele obștești și obligațiile patriotice ale intelectualității românești. I-a arătat astfel lui Blaga că publicarea unui articol «de atitudine politică» ar ușura mult reluarea lucrărilor la culegerea de poezii începută cu un an în urmă, facilitând și apariția ciclurilor de poezii originale, inedite, atât în reviste cit și, ulterior în volume. Poetul ne-a asigurat că «meditează» asupra propunerilor ce i s-au făcut și că, într-o perioadă relativ scurtă, va comunica răspunsul său. În cursul discuției Blaga a adoptat o atitudine circumspectă, reamintindu-ne nu o dată de «blamările» din presă la adresa scrierilor sale.

La despărțire, poetul m-a rugat să intervin în calitate pe care o dețineam atunci în rezolvarea a două chestiuni personale pe care fără nici un comentariu, le înregistrez din caietul de note: «L. Blaga — Lessing — Espla, categ. III! De ce? Ana Blaga — la Biblioteca Arad, concurs și nu a fost primită».

În scurt timp primeam din partea sa următoarele rânduri: «Stimate domnule Tugui. N-am așteptat mult și a sosit un răspuns prin care se corectează decizia anterioară. Vă mulțumesc foarte mult pentru grijă și promptitudine. Al dvs. Lucian Blaga».

În 24 februarie 1959, noul redactor-șef al revistei Steaua, poetul Aurel Rău, îmi expediază scrisoarea al cărei text îl reproduc mai jos:

«Vă trimit alăturat un articol al lui Lucian Blaga reprezentând o luare de atitudine față de marele eveniment științific care a fost lansarea rachetei cosmice sovietice. Am găsit potrivit să i-l cer și cred că, așa cum se prezintă ar putea să apară cu mult folos, și anume în numărul 1 al revistei. Faptul presupune o oarecare urgență și un mic sprijin din partea dumneavoastră deoarece numărul acesta (ce cuprinde și alte lucrări consacrate evenimentului) se află deja la Direcția Presei București și urmează să primim rezultatul dintr-o clipă într-alta (Prin Direcția Presei din Cluj le-am expediat de altfel și lor un exemplar).

Țin să vă mai fac cunoscut că tot în zilele acestea am primit spre publicare, din partea lui Lucian Blaga, și câteva poezii originale. Ar putea să apară în numărul 3 sau 4, în cazul când lucrurile s-ar rezolva pozitiv. Desigur aici nu sîntem singurii care trebuie să ne pronunțăm, dar faptul cred că se înscrie printre cele demne de toată atenția. Îmi voi îngădui deci, aceasta fiind și o dorință a autorului, să organizez o nouă misivă, în două-trei zile, în așteptarea unui sfat».

La scrisoare era anexată copia dactilografiată a eseului Tehnică și basm de Lucian Blaga. După primirea plicului, am discutat cu directorul general adjunct al Direcției Presei din București, rugându-l să aprobe apariția eseului. Conform obiceiului, am notat pe dactilograma primită: «Comunicat tov. Ionescu să se publice».

Spre surprinderea mea, am aflat de la Aurel Rău că articolul lui Blaga nu a primit totuși aprobarea. S-a considerat că Lucian Blaga trebuia să trimită, mai întâi, articolul de «atitudine politică». Trăiam evenimente importante și, în acea conjunctură, luarea unei poziții politice deschise din partea marelui om de cultură clujean însemna o contribuție reală și totodată un succes al politicii statului democrat-popular pentru unitate și independență națională. Eseul Tehnică și basm n-a fost considerat o asemenea luare de «atitudine politică» și, de aceea, publicarea lui a fost aminată⁵.

Poeziile despre care îmi scria Aurel Rău, le-am primit, mai târziu, în 17 martie 1959. După ce-și exprima, din nou, «dezamăgirea» cu privire la «măsurile luate cu articolul „Tehnică și basm”», redactorul-șef al Stelei preciza: «Așa cum m-am înțeles cu dvs., am discutat cu Lucian Blaga și a fost de acord să vă trimit poeziile dactilografiate și cu semnătura autorului. Domnia-sa a notat, sus,

⁵ Tehnică și basm, a apărut în Cronica din 3 februarie 1968. Se reproduce acolo integral dactilograma primită de la Aurel Rău.

Sintagma «...lansată de undeva de pe meleagurile Uniunii Sovietice» apare la locul ei în foaie. Textul primit inițial de la Blaga de Aurel Rău nu conținea referiri directe la evenimentul științific respectiv, motiv pentru care serviciul Direcției Presei din Cluj a recomandat anumite completări, legate de evenimentul real. Poetul a revăzut eseu și a adăugat doar sintagma în cauză, încredințându-l redacției Steaua.

ordinea în care să fie pus în pagină. Vă roagă să explicați că ar fi încântat, dacă cele cinci poeme ar apare în numărul 5 sau 6 al revistei. Avînd în vedere urgența și preocuparea deosebită ce mi-ai mărturisit-o pentru această problemă, sper să întîmpinăm pretutindeni sprijin și înțelegere».

La scrisoare erau anexate dactilogramele autografe ale poemelor: Fintinile, Ceas de vară, Toate drumurile duc, Părinții, Ulise. Pentru prima oară, după 1948, Lucian Blaga oferea deci unei reviste versuri originale. Am prezentat textele șefului Direcției de propagandă și cultură pentru a primi aprobarea tipăririi lor. Domnia-sa a exprimat rezerve față de poemele Ulise și Ceas de vară — de altfel semnele în creion se văd și acum pe dactilogramele ce le păstrează —, dar a declarat că, personal, este de acord ca să fie publicate celelalte trei poezii. După un timp, mi-a comunicat însă că se cerea mai întîi din partea autorului lor luarea de «atitudine politică». Am insistat să se accepte apariția poeziilor, argumentînd că aceasta ar constitui o mare încurajare pentru Poet și în opinia publică ar avea un ecou extraordinar. Din păcate, punctul de vedere n-a fost acceptat.

Publicarea poemelor blagiene inedite ar fi însemnat un moment decisiv, din mai multe puncte de vedere: Blaga curma «tăcerea» și hotărîse să restabilească contactul cu cititorii poeziei sale; redactorul-șef al revistei Steaua, cu mult tact izbutise o performanță pe care alții nu reușiseră s-o obțină pînă la acea dată; apariția poemelor ar fi deschis calea sigură pentru revenirea poetului în viața literară. Ar fi fost indiscutabil cea mai fericită soluție de ieșire din impasul creat de erorile și neînțelegerile față de Blaga și opera sa.

[Va urma]

Pavel TUGUI

Un studiu de «caz» *

Mai întîi aș vrea să remarc — să nu-mi fie luată în nume de rău aprecierea — valoarea incontestabilă a *Revistei de Istorie și Teorie Literară* în contextul nostru cultural actual. Urmăresc această publicație cu deosebit interes și sporită atenție, convins că modul în care ea abordează chestiunile de strictă specialitate depășește cercul restrîns al celor interesați de domeniul respectiv (istorie literară, teorie literară) și tinde să se înscrie într-un cadru mai general, cel al filosofiei culturii. Revista aceasta, ca de altfel *Secolul XX* și alte cîteva reviste din țară, deschide o perspectivă mai largă, de foarte bună calitate, în dezbaterea fenomenului literar contemporan prin introducerea unui unghi complex de vedere — nu este abandonat nici chiar studiul sociologic, bineînțeles într-un sens net pozitiv — asupra problemelor.

Am convingerea că numai printr-o cercetare interdisciplinară avem posibilitatea de a ne situa cît mai aproape de adevăr atunci cînd punem în discuție aspecte controversate ale trecutului, fie că el se situează mai departe sau mai aproape de prezent. Să dau un exemplu. Am citit cu mare interes și aștept cu reală nerăbdare ceea ce precizează Pavel Tugui în suita sa de articole (pînă acum numărul lor a ajuns la cinci) cu privire la recuperarea operei lui Lucian Blaga după «etapa» obsedantului deceniu. În fond, ne găsim în fața unui studiu de «caz» tipic sociologic.

* Acest text reprezintă, transcrisă de pe bandă de magnetofon, doar o parte din intervenția profesorului clujean Achim Miha în cadrul dezbaterii cu tema *Istoria literară românească, azi, organizată, la Cluj-Napoca, de R.I.T.L. în colaborare cu revistele Tribuna și Steaua, în ziua de 11 aprilie 1986. Vom publica în întregime, într-unul din numerele noastre viitoare, această dezbaterie axată pe problemele valorificării moștenirii culturale naționale în perspectiva fundamental innoitoare inaugurată de Congresul al IX-lea al P.C.R. [n. red.].*

S-a spus aici, pe bună dreptate, că în ultimile două decenii în viața intelectuală românească s-a impus cu necesitate respectul cuvenit *adevărului istoric*. Cred că, imediat după determinarea universului obiectului de investigat, ceea ce urmează este problema dificilă a epistemologiei istoriei și a literaturii. Cu alte cuvinte, în ce măsură este posibilă o cunoaștere reală a fenomenului respectiv și care sînt greutățile de care ne ciocnim. M-am referit la studiul de «caz» întreprins de Pavel Tugui. Am citit acolo — nu dețineam această informație — că regretatul Constantin Daicoviciu a fost acela care a semnat *statele de funcțiuni* ale Universității din Cluj pe care Lucian Blaga nu a mai figurat ca profesor. Faptul în sine ar putea să lase o pată de umbră asupra profilului moral al fostului nostru rector, dacă nu este examinată pînă în cele mai mici detalii conjunctura în care s-a produs evenimentul. Pavel Tugui expune situația fără să semnaleze însă extraordinara complexitate a momentului.

Aici, la Cluj, ani în șir după 1944, în conjunctura politică a vremii, a ocupat funcții foarte importante Pavel Apostol. Ca redactor-șef al ziarului *Lupta Ardealului*, el reprezenta atunci organul local de partid. În această calitate a făcut presiuni de o duritate fără precedent asupra corpului didactic universitar, mai ales asupra profesorilor ce aparțineau vechilor generații. Am parcurs nu de mult ziarul și am văzut modul în care el incita studențimea, U.N.S.R.-ul ca să ia atitudine publică, să critice la cursuri și seminarii pe profesorii a căror operă era decretată mistică și speculativă. În felul acesta, Pavel Apostol a pregătît cu perseverență nu numai opinia publică, dar și organele de decizie în domeniul politic și cultural din Cluj, ca Lucian Blaga să fie scos de la catedră, să nu mai figureze pe *statele de funcțiuni* ce s-au dus la București spre aprobare. Constantin Daicoviciu, care era atunci ministru adjunct în Ministerul Învățămîntului, a fost pus astfel în fața unui fapt împlinit. Iată deci rolul nefast al lui Pavel Apostol în acele împrejurări, rol «jucat» din umbră, însă cu valoare capitală în scoaterea lui Blaga de la Universitatea din Cluj.

Nu trebuie să scăpăm niciodată din cercetările noastre spiritul epocii, adică tocmai ceea ce a dat tonul și a structurat atitudinea culturală în perioada pe care o investigăm. Este necesar să ținem mereu seama de dominantă ideologică, filosofică și estetică în înțelegerea și interpretarea faptelor de istorie literară.

Achim MIHU

LA A DOUA LECTURĂ

Tipărirea, de către Revista de Istorie și Teorie Literară, în două numere consecutive (2 și 3/1984) a nuvelei Perna de puf de V. Voiculescu înseamnă, fără îndoială, încă un act de cultură din partea prestigioasei publicații și încă un pas întru cunoașterea în totalitate a prozei voiculesciene.

Perna de puf, pe care o citisem într-o dactilogramă, în urmă cu vreo 15 ani, încercînd apoi zadarnic să o prezint cititorilor prin intermediul vreunei gazete literare, și-a început așadar drumul spre nemurire, pentru că acesta este drumul ei firesc. L-a început ceva mai tîrziu decît alte capodopere ale prozei lui Voiculescu, dar le stă alături prin excepționala sa valoare. Prin Perna de puf avem de-a face cu o năvălă exemplară. Exemplară prin forța de șoc a subiectului, exemplară prin egalarea unora dintre cele mai desăvîrșite pagini de analiză psihologică dar și de descripție pură a unui anume mediu bucureștean, exemplară, în fine, prin construcție. Din acest ultim punct de vedere, Perna de puf reprezintă o năvălă în sensul clasic al termenului, scrisă și gîndită ca un întreg bine structurat, fără fisuri, cu o lentă punere în temă, cu o acumulare de amănunte ce-și dovedesc pe parcurs funcționalitatea, cu un conflict dramatic puternic și un deznodămînt neașteptat, dar cu un efect artistic sportit tocmai prin neanunțarea lui prealabilă.

Este, după cum s-a remarcat, o scriere despre spații închise, acolo unde tainele și tradițiile se păstrează, potențîndu-se odată cu trecerea vremii. De fapt, Voiculescu manifestă o adevărată vocație în a pătrunde în astfel de medii uitate de

evoluția socială. Ne referim la veritabilele microcosmosuri suficiente lor din Sezon mort, Pescarul Amin, Iubire magică, Misiune de încredere, Sakuntala etc. În asemenea ambianțe, pătrunderea omului modern, a ochiului și a conștiinței lucide, iscoditoare, produce dereglări în ritmul obișnuit, iar, în plan artistic, se trece firesc de la real la fantastic, cu specificarea că oricând realul se poate confunda cu fantasticul și invers. Este nu doar o descifrare a mitului ci și o trăire în el, o osmoză intimă între credibil și posibil, între palpabil și halucinant. Și cu cei personaje pendulează mai mult între asemenea extreme, cu cât misterul în numele căruia acționează este mai pronunțat, cu atât crește consistența paginilor voiculesciene, ce scot la iveală nu o lume veche și necunoscută, ci lumi arhetipale.

Amintind mai sus de capacitatea descriptivă a lui Voiculescu, să notăm că la puțini prozatori Bucureștii apar în atâtea pagini antologice. Scriitorul nu este doar peisagistul neîntrecut al tărimurilor buzoiene, el este totodată — și la același nivel estetic — pictor al Capitalei. Bucureștii săi apar fragmentar, adevărate, însule de frumusețe și legendă, precum apar la Macedonski, la Mateiu Caragiale, la Mircea Eliade sau la Eugen Barbu. În acest sens, paginile despre Cismigiu (în Limanul), despre vâra bucuresteană (în Fata din Java), despre mahalaua pestriță și rău famată (în romanul Zahei Orbul) îl confirmă ca pe un bucureștean adaptat perfect, îndrăgostit de un peisaj urban mereu surprinzător prin diversitate. În Perna de puf tabloul este altul, dar virtuozitatea artistului aceeași.

Aceste motive și încă multe altele fac din Perna de puf o capodoperă. Să sperăm că exegezele viitoare vor ține cont și de recent tipărită nuvelă, iar următoarele ediții nu o vor evita, așa cum s-a întâmplat cu alte proze reprezentative, publicate în diverse periodice în ultimii ani (Un caracter, Schitul de ceară, Lobo-coagularea prefrontală).

Livia GRASOIU

(Continuare din pag. 144)

— Felul în care a fost publicat acest text — *Parte întâi* — ridică, după noi, și o problemă de principiu. Editorul a optat pentru eliminarea pasajelor considerate «impudice», precizând că «limbajul arhaic și regional aplicat unei materii licențioase care cere expresia crudă, directă, produce astăzi efecte nescontate de precocele traducători» și că, de aceea, nu a putut reproduce «decît două fragmente mai „neutre”». Nu credem că s-a procedat, în această situație, riguros științific, cu atât mai mult cu cât fragmentele la care s-a renunțat sînt mai întinse decît cele păstrate. Cartea lui John Cleland a cunoscut numeroase ediții, atît în engleză, cît și în franceză (limba din care a tradus Negruzzi), ea s-a bucurat întotdeauna de un regim cel puțin egal cu acela al romanelor marchizului de Sade sau al memoriilor lui Casanova, cunoscute, practic, de toată lumea. Sigur că în traducerea lui Negruzzi apar numeroase expresii fruste, din limbajul popular curent în epocă, nici nu se putea altfel din moment ce scenele descrise erau «fără perdea», dar dacă nici într-o ediție critică (destinată în primul rînd specialiștilor, nu publicului amator de curiozități) a unui mare scriitor clasic (la care ne interesează toate experiențele literare, chiar și cele insolite) nu se reproduc texte inedite în integralitatea lor, atunci unde să le căuăm? Să apelăm iarăși la manuscrise? Publicate separat, cu ostentație, tocmai pentru a li se evidenția caracterul licențios, paginile omise din traducerea lui Negruzzi ar fi putut fi socotite, într-adevăr, voit obscene; reproduce însă în contextul celui de al doilea volum al ediției critice, nu ar fi condus nicidecum la asemenea interpretări. În cel mai rău caz s-ar fi putut adopta soluția ca fragmentele eliminate din textul propriu-zis să fi fost introduse în capitolul de comentarii și variante, pe care, se știe, numai specialiștii îl parcurg cu atenție. În ceea ce ne privește, cunoscînd pasajele suprimate, întrucît am efectuat și noi mai demult o transcriere a acestui text, le-am fi remarcat exclusiv pentru «savoarea expresivității involuntare» și pentru «limbajul arhaic și regional» de care aminteste pe bună dreptate și editorul, și numai cu titlu de inventar pentru conținutul lor așa-zis indecent. Oricum, istoricii literari și lingviștii sînt lipsiți de posibilitatea de a aprecia cum se cuvine modalitatea de apropiere a viitorului mare prozator de «un text licențios, singurul de acest fel din cariera de traducători și scriitor a lui Negruzzi».

Andrei NESTORESCU

Aniversarea a două decenii de la istoricul Congres al IX-lea al P.C.R. a prilejuit organizarea unor manifestări culturale-ştiinţifice în care a fost evidenţiat rolul determinant al marelui forum al comuniştilor din 1965 în orientarea ideologică a literaturii române contemporane. ● O dezbatere pe această temă a avut loc în ziua de 5 iulie la Facultatea de Limba şi Literatura Română a Universităţii din Bucureşti, în organizarea Institutului de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu» şi a Catedrei de Istoria Literaturii Române. Au prezentat referate George Muntean, George Gană, Marcel Duţă. Au participat la discuţii Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Valentina Curticeanu, Ion Dodu Bălan, Dan Grigorescu, Rodica Florea, I. Oprea. ● *Cuceriri ale spiritului revoluţionar în procesul valorificării moştenirii literare, în lumina documentelor Congresului al IX-lea al P.C.R.* a fost titlul simpozionului desfăşurat la Institut în ziua de 17 iulie, la care au luat cuvântul: Al. Săndulescu, Cornelia Ştefănescu, Nicolae Mecu, Dan C. Mihăilescu, Nicolae Florescu, Barbu Cioculescu, Andrei Nestorescu. ● În întâmpinarea zilei de 23 August, la redacţia R.I.T.L. a avut loc, în ziua de 10 august, un schimb de opinii axat pe problemele editării critice a textelor clasice, la care şi-au adus contribuţia, prin intervenţii substanţiale, care au evidenţiat progresele însemnate din acest domeniu în anii de după Eliberare, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, I. C. Chiţimia, Ion Dodu Bălan, Ghiţă Florea, Stancu Ilie, Nicolae Florescu, Viorica Nişcov, Andrei Nestorescu, I. Oprea, Mihai Moraru. ● La 18 septembrie a avut loc, la Institutul «G. Călinescu», sesiunea ştiinţifică *Afirmarea unităţii şi continuităţii poporului român în spaţiul carpatodanubiano-pontic* — temă majoră a istoriografiei literare româneşti actuale. Au susţinut comunicări George Muntean şi Mihai Diaconescu. La discuţii au participat: Cornelia Ştefănescu, Mihai Moraru, Stancu Ilie, Barbu Cioculescu, Roxana Sorescu, Al. Săndulescu, Eva Cătrinescu. Lucrările sesiunii au fost conduse de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. ● În ziua de 28 septembrie, prof. Helmuth Frisch (R.F.G.) a conferenţiat, la Institut, despre *Positivism şi idealism în opera lui Sextil Puşcariu*. Au exprimat aprecieri la adresa lucrării Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Gh. Ceauşescu, Barbu Cioculescu, I. C. Chiţimia, Marius Sala, Marin Bucur, Al. Săndulescu, I. Oprea, Mihai Diaconescu. ● Un juriu de prestigiu, prezidat de prof. Jan Szczepeński, i-a acordat lui Stan Velea, cercetător principal dr. la Institutul de Istorie şi Teorie Literară «G. Călinescu», distincţia «Amicus Poloniae» şi premiul «Cele mai bune cărţi străine despre Polonia şi polonezi» pe anul 1985, pentru lucrarea *Ipostaze europene ale romanului contemporan. Romanul polonez*, apărută în 1984. ● Începând cu numărul de faţă, colegul nostru Dan C. Mihăilescu îşi încetează colaborarea în cadrul colegiului editorial al *Revistei de Istorie şi Teorie Literară*. Mulţumindu-i pentru munca depusă, timp de trei ani, ca secretar de redacţie, îi urăm mult succes în activitatea sa viitoare.

PREOCUPĂRI FOLCLORISTICE ACTUALE

Deschizând cu nr. 1/1986, recent apărut, o nouă serie, *Revista de etnografie şi folclor* încearcă — în cadrele date — o diversificare a preocupărilor, o înnoire a colaboratorilor şi o mai acută apropiere de problemele fundamentale ale disciplinei. Deosebit de important este compartimentul de Studii, ce reuneşte cercetările: Mărul şi creanga de aur — prezenţe semnificative în complexe ceremoniale (Stanca Potino), Eres, datină şi proverb. Relaţii genetice şi funcţionale (Pavel Ruxândoiu), O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor: „Toma Alinos” (Sabina Ispas) şi Fişe pentru un dicţionar de folclor: Povestirea (Nicolae Constantinescu). La rubrica Materiale (poate impropriu numită aşa) este publicat şi interesantul articol despre Chestionarul arheologic al lui Odobescu (Al. Dobre). O amplă şi profundă analiză a «Colecţiei universale de muzică populară înregistrată», iniţiată de Constantin Brăiloiu, întreprinde Tiberiu Alexandru la *Cronica discului*, prezentînd mapa de 6 discuri apărută la Geneva, în 1984, ce reproduce conţinutul celor 40 de discuri imprimate de Brăiloiu (între 1951—1958), pe baza unor înregistrări făcute între 1913—1953. Sumarul revistei mai cuprinde un substanţial compartiment de Note şi recenzii şi rubrica În memoriam, dedicată dispariţiei premature a lui Adrian Fochi (necrolog semnat de Jordan Datcu, şi Bibliografia lucrărilor ştiinţifice publicate de folclorist — 306 titluri — alcătuită de Rodica Fochi).

IN FOILETON

Octavian Goga

(JURNAL POLITIC) *

(1931)

27 martie 1931

Obişnuită masă de vineri seară, de astă dată la restaurantul «Cina». Vreo 60 de amici politici, foşti deputaţi, foşti senatori, să zicem, fruntaşi. Mi se cere cuvîntarea de rigoare. Le vorbesc de venirea lui Averescu şi de primirea ce trebuie să i se facă de toată lumea ca singurului om care a rămas din generaţia veche şi care, în învălmăşeala asta, se prezintă în proporţii mari de apărător al patriei. Comesenii aplaudă cu toţii. E netăgăduit că respectul pentru Averescu se menţine în toată întregimea lui. Cred că vom scăpa mai uşor ca de alte ori şi-mi fac preparativele de plecare cînd Al. Oteteleşanu se ridică şi-mi cere cuvîntul. Din discursul greoi şi plat aleg că-n faţa congresului el are o nedumerire. Se vorbeşte de schimbarea orientării noastre politice. «Ce înseamnă asta? — se întreabă. Duşmanii zic că la noi s-ar gîndi unii să modifice atitudinea lor faţă de supremul factor constituţional, eu însă cred că nu poate fi vorba decît de o nouă metodă faţă de guvernul actual...» Cred că e bine să înlătur echivocul şi-n cîteva cuvinte subliniez că la congres noi pornim lupta de răsturnare fără să gîndească cineva în trecut, măcar că vechea loialitate a mareşalului care a servit 2 regi s-ar putea eclipsa faţă de al 3-lea. Jenică Atanasiu cere cuvîntul. Îndrăzneţ şi s'forar, bătrînul intrigant pune chestia greceşte: — «Domnilor, să-mi daţi voie, eu cred că lucrurile stau cu totul altfel. Noua noastră orientare este tocmai faţă de nebunia de sus pe care a sosit timpul s-o stăvilim dacă vrem să evităm prăbuşirea ţării. Regelui nostru trebuie să i se spuie ceea ce Thiers a aruncat odinioară lui Carol al X-lea: „Regele domneşte şi nu guvernează”. Înainte pe acest ton o lungă diatribă la adresa regelui. Accente deplasate, de adevărat agent provocator. M-am ridicat şi-am pus lucrurile la punct. Cei de faţă mi-au dat dreptate zgomotos. Atmosfera însă a fost cam penibilă. Un singur lucru mă nelinişteşte: de ce atitudinea asta de frondeur din partea deşteptului Jenică, care nu se avansează el pe baricadă de florile mărilor? Aici e ceva la mijloc. Nu care cumva gestul protestatar e solie precursoră a ofensivei lui Averescu? O fi ştiînd ceva Jenică de e aşa bătaios? Să fie oare îndrăzneala lui un preludiu al tulburărilor viitoare, o pripită luptă de avangardă din care să înţeleg că într-o gondolă, pe canalul San Marco, Averescu plimbă acum un plan de bătaie care va transforma poate brusc şi radical raporturile noastre?

28 martie 1931

Dejun la d-na Procopiu; conform obiceiului, oaspeţi mai mulţi. După o viaţă îndelungată la Palat cu atribuţii reprezentative, d-na Procopiu continuă şi la ea acasă atmosfera care i-a devenit familiară; fuge de singurătate şi se complăce în

* Continuare din nr. 3/1985 al Revistei de istorie şi teorie literară. Text stabilit şi prezentare de Ioan ŞERB. Argument şi note istorice de Mircea MUŞAT (n. red.).

rolul de a fi înconjurată de străini. Oaspeții, firește, sînt clasați și binevăzuți, în măsura importanței lor sociale. O fi și-un dram de snobism în această îndeletnicire prea periodică pentru a nu fi obisitoare, dar în definitiv obligațiunile de acest gen se mențin pretutindeni la cei din virful piramidei. D-na Procopiu se achită cu tact și înțelegere de sarcina benevolă ce și-a impus. Cu o reală inteligență muzicală și cu destulă orientare în ale literaturii face față împrejurărilor. Sînt oaspe vechi în casa ei, o cunosc de aproape un sfert de veac și o cred sinceră în prietenia pentru mine. În orice caz dorința mea de a vedea înfiripîndu-se și aici o societate constituită, care să salveze o armonie de simțire și un echilibru al bunului-simț, e mai satisfăcută în acest interior decît în multe părți.

Nenorocirea e că întîlnirile sînt cîteodată foarte disparate și oamenii cu cari stau la masă, adese, căzuți din lună. Așa, de pildă, azi e la dejun Backhaus pianistul, și un tip curios de care am mai auzit pe aici, Leopold Stern. Cel dintîi nu prea tulbură apa, e din genul suportabil al muzicanților tăcuți. Al doilea mi se pare interesant. Evreu, de la Brăila, dacă nu mă înșel, face pe omul de litere la Paris. Scoate cărți destul de cunoscute, acolo, are relații în lumea scriitorilor din Apus; Paul Géraudy și André Maurois cînd au fost la București i-a găzduit el, și negreșit prin considerațiile lui s-au filtrat impresiile ce au dus din țară. Ideea nu e din cele mai simpatice să-l știi pe Leopold ambasadorul tău literar pentru străinătate, dar poate tot e mai bine așa, decît să scrie pe românește. La ziua cînd se vor porni acești ovrei să confecționeze cărți pe limba lui Gheorghe Lazăr, va fi cam greu. Pînă azi n-au făcut-o, fiindcă două generații de cînd trăiesc aici, n-au fost de ajuns ca să-și asimileze capriciile sintaxei noastre. De aceea n-au găsit un talent real care să se fi furișat în literatură.

Nu peste mult însă, se vor porni. Ajutați de presă, pe care au ajuns stăpîni, ca mîine se vor instala și în literele noastre. Cu fantastica lor putere de muncă se vor revărsa pretutindeni aici, ca o apă plină de bălării și de impurități exotice. Eu nu-i repudiez dintr-un resentiment orb de banal antisemitism**, ci pur și simplu așa vrea, cît se mai poate încă, să salvez flora particulară a acestui colț de pămînt. Mă conduce mai mult un crez artistic în această protestare, decît un argument politic. Aș vrea să scap un popor începător de primejdia de a se înnămoli într-o producție literară grefată pe procedee internaționale și fără relief, care s-ar pune de-a curmezișul unei gândiri specific locale... și-ar stînjeni astfel posibilitățile de a se înfiripa o cultură românească. Honigman nu va înțelege, desigur, aceste frămîntări ale mele și cînd le va înregistra, mă va înjura foarte. Orice spirit obiectiv însă va găsi o justificare pe seama acestei dorințe de a pune în valoare un particularism sufleteș menit să completeze universalitatea.

Iată crîmpeie din gîndurile care se înlănțuiau în cursul dejunului, în urma convorbirilor amabile cu soții Stern și mai ales cu doamna care-mi face complimentul că mă cunoaște de mult. Unde mai pui că e și frumuseică, cu fulgări negre în ochii de migdală. .

** Și, totuși, în ciuda acestei specificări, prin care încerca să-și atenueze vehemența tonului și să atribuie oarecum un aer de obiectivitate atitudinii adoptate, punctul de vedere «estetic» exprimat aici de Octavian Goga, sub directa influență a unora dintre «prejudecățile — clișeu» ce caracterizau în epocă manifestările sale politice nu o dată infirmate și condamnate de realitatea istorică, reflectă o serioasă doză de «necugetată intoleranță» și o regretabilă involuție «sămănătoristă» a demersului intelectual. Nu este cazul să amintim acum felul în care, chiar în etapa pe care o ilustrează «jurnalul» de față, numeroase personalități ale scrisului românesc interbelic, de la critici și ideologi literari ca E. Lovinescu, M. Ralea, G. Călinescu, Perpessiciu, Paul Zarifopol, pînă la scriitori de marcă precum M. Sadoveanu, V. Voiculescu, Liviu Rebreanu, G. Galaction și lista ar putea fi considerabil lărgită — au combătut o asemenea restrictivă și obtuză înțelegere a specificității unei literaturi, ce «conține în sine toate notele posibile, precum un individ toate aspectele caracterologice», pentru a-și putea preciza cu adevărat originalitatea. Trecind, apoi, peste dezbaterile aprinse iscate cîtiva ani mai tîrziu în presa românească în jurul romanului-eseu. De două mii de ani al lui Mihail Sebastian — el însuși un «răspuns» patetic și vibrant al involuntar neliniștilor de genul celor ce-l persecutau în perioada respectivă și pe Octavian Goga — să reținem observațiile pertinente pe care G. Călinescu le inscria în capitolul final al monumentalei Istorii a literaturii române de la origini pînă în prezent ca pe o concluzie firească a magistralului său examen istoriografic: «O minte dreaptă, care nu confundă problemele [...] cu lumea ideală a creației, nu poate să nu recunoască contribuția lor [...]. Ei compensează inerția tradiției și o fac să se revizualască. Umanitarismul lor sincer modifică [...] un spirit de conservare ce poate să degeneze în obtuzitate» [n. red.].

29 martie 1931

Din multe vizite rețin pe a lui Anibal Teodorescu. Analizăm împreună situația. Judecata lui ponderată de jurist-consult poate despica lucrurile. Cădem de acord în preocupările noastre. Și el se-nțeabă ca și mine care e planul marelui, acum în ajunul sosirii. Respectat de Averescu și consultat adeseori în calitatea lui de specialist în dreptul constituțional, Anibal a putut urmări oarecum în intimitate desfășurarea gândurilor lui Averescu. El îmi arată felul cum a evoluat mareșalul de la început pînă azi. — «Nu l-a putut suferi niciodată, — începe Anibal — din Moldova Carol i s-a părut un degenerat. Ți-aduci aminte, de atunci voia să se debaraseze de el. Cînd sub Regență, sub influența noastră s-a hotărît să plece la Bellinzona, Averescu m-a chemat la el și-am lucrat împreună un plan metodic, pentru revenirea lui Carol. Se prevedeau mai multe etape. Începea cu introducerea în Regență, continua cu rolul de prim-regent, apoi regent singur și pe urmă proclamat rege. Evenimentele s-au petrecut altfel, cum bine știi. Generalul a fost proasat de această învâlmășeală, în care formele n-au fost respectate. Cînd a sosit, v-a chemat noaptea la Cotroceni ca să fiți o presiune împotriva lui Maniu. De atunci și pînă azi, Averescu a trecut din decepție în decepție. Nu numai că politicește a fost înșelat și partidul nostru a suferit lovituri, dar țara a fost împinsă în pragul falimentului. Mai mult, prin atitudinile copilărești și diversele aparențe de perversitate, Carol, în ochii lui Averescu, a luat tot mai mult aspectul unui imbecil primejdios. Nu-i de mirare deci că s-a produs în el o mare criză morală și că se prepară, în gîndul lui, la o schimbare categorică de atitudine». Anibal convine cu mine că cele zece luni de domnie n-au transformat încă psihologia lumii noastre de așa fel față de rege ca să se legitimeze o mișcare serioasă împotriva lui, chiar dacă ea ar fi utilă, în împrejurările [de față]. Un om politic care s-ar aventura la o asemenea atitudine, ar putea rămîne poate ca un precursor al unor orientări din viitorul depărtat, pentru un moment însă, s-ar anihila politicește. Convenim că trebuie să înconjurăm un conflict între mareșal și rege, pe față, și să stăruim pentru amînarea congresului de la 19 aprilie, cu două săptămîni. Cît privește guvernul de concentrare, el remarcă foarte judicios «D-ta nu poți să pierzi din vedere că ai un partid de care nu te poți desface și deci trebuie să tragi toate concluziile din această împrejurare. Regele trebuie să-nțeleagă că vîi cu un capital într-o viitoare combinație, te deosebești de un Argetoianu oarecare. Nu trebuie să uiți butada evreiască „Într-o afacere unul intră cu capitalul, celălalt cu experiența, pentru ca la sfîrșit cel cu experiența să iasă cu capitalul și cel cu capitalul să se aleagă cu experiența”». Pe toată linia vedem la fel chestiunea, și mă bucură această constatare. E o minte echilibrată de care într-o viitoare guvernare vom avea nevoie.

A venit Victor Moldoveanu de la alegerea din Bistrița-Năsăud. Frumos rezultat. El: 486 voturi, guvernul: 602 voturi, liberalii: 126. Are o scrisoare de la deputatul Konerth, șeful sașilor, care declară că ei au votat cu guvernul. Dacă scoatem cele 285 voturi sășești, guvernul rămîne cu 317. Dacă nu pierdem din vedere că toate aceste consilii comunale au fost alese sub Maniu, atunci este evidentă deruta proștilor din Ardeal. Moldoveanu a lucrat cu mijloace foarte modeste. De aici i-am trimis 80.000 lei, din care 40.000 pe o poliță iscălită de mine și scontată la «Mica», după ce Matache Dobrescu, prim-locotenent cu hîrtiile în regulă, al partidului, a refuzat s-o sconteze la banca lui și după ce generalul Coandă, regele consiliilor de administrație, alt prim-comandir al lui Averescu, a refuzat să contribuie cu 2000 lei la lista de subscripție ce lansasem pentru acoperirea cheltuielilor electorale. Numai la lumina acestor constatări pot vedea cu cită înțelepciune și cu ce exces de delicatețe am fost tratat de bietul mareșal amărît în ziua cînd la plecare mi-a pus în coaste asemenea rable bătrîne! Moldoveanu mai spune că liberalii au cheltuit mult bănet la Năsăud, dar populația i-a alungat pretutindeni cu manifestări violente de ostilitate. «Într-un sat de pe Someș — spune el — erau cît pe aci s-o păfească echipa liberală în frunte cu Lapedatu. Un țăran tulburat a strigat asupra lor: — „Plecați de aici că, dacă nu, pășiți ca la bolșevici! Vă tăiem!”». Țăranu le-a pus în vedere cunoscuta operație pe tare balcanicii au făcut-o odinioară consulului austriac Prohaska de la Salonic.

30 martie 1931

La ordinea zilei e legea presei. Toate ziarele sînt preocupate de acest proiect, care se publică pe de-a întregul și stîrनेște critici violente. E vorba ca în materie de calomnie prin noua lege să se ia măsuri drastice de apărare. Tot astfel se prevede punerea la adăpost a regelui și a dinastiei de criticile exagerate. Proiectul are multe puncte de asemănare cu legea ungurească și astăzi încă în uz în Ardeal. E bolovănos conceput, ca principiu însă o reformă a legii de presă e perfect indicată de împrejurări. Cine e, în definitiv, unul din autorii de căpetenie ai dezastrului moral în care ne zbatem azi dacă nu această gazetărie de bulevard cît semită, cît țigănească.

Înlăturire de întreprinderi sprijinite de un capital ocult, care a pus în lucrare rotativele cu aceleași tendințe comerciale, ca și cînd ar înjgheba o fabrică de spirt sau de cherestea. Dacă s-ar angaja cineva, un spirit de onest analist, să urmărească pas cu pas ravagiile sufletești ale acestor mici condotieri ar putea descifra cred eu tot secretul deingrădării noastre morale. În 10 ani de la război și pînă azi toate vechile noastre altare au fost spurcate și în sute de mii de exemplare s-a multiplicat zilnic o otrăvă dizolvantă care a pătruns în toate cătunele. În treacănt fie zis, am înțeles din primul moment primejdia și ne-am pus de-a curmezișul ei. În articolele ce-am scris am atras atenția asupra [acelor] arendași de opinie publică și poate am rămas singurul om politic care n-am cerșit grațiile presei în România. Cît am stat la interne i-am ținut de guler și mă mindresc că la plecarea ziarul *Dimineața* a sim-bolizat căderea mea printr-un păm, din care, străpuns fiind de o pană, curge sînge ***. Am plătit destul de scump această libertate de conștiință, stropit fiind de toate noroalele. Ce este tragic însă e inconștiența revoltătoare cu care lumea noastră în întregimea ei a tolerat această trivializare a presei. Acum, că sîntem împinși spre prăpastie, cu mintea tirzie a românului păgubaș, adevărul este văzut, gazetele însă au devenit aproape cetății inexpugnabile. O lege a presei care să vie cu o îngrădire a îndrăznelilor fenomenale este desigur de dorit. La ultima mea audiență, vorbind cu regele, mi-a arătat și el dorința lui de a stăvilii pericolul și în termeni categorici m-a asigurat că legea va trece. E un paradox însă la mijloc, pe cît de ridicol, pe atît de trist. Cum? Tocmai aceia, consorțiul de sub conducerea lui Maniu și soții, să strîngă în chingi presa cînd toată legenda acestor aventurieri s-a zămislit în redacțiile din capitală, a fost clocită acolo și lansată în lume cu tam-tam ca o apă de dinți. Ce au fost 10 ani de zile acești demagogi dacă nu niște ignobili pești de cerneală împrejurul cărora se vărsa lichidul dezagreabil al tipar-nitelor de la București ca să stropească în toți aceia care se socoteau în drept să apere țara de planurile lor.

Ei bine, ei să vie acum cu botnița? Ca un gest de recunoștință postumă? Nu cred că o vor face, fiindcă, lipsiți fiind de ocrotirea gazetelor, foștii proprietari de voturi nu mai au nici o justificare de existență. Curioasă notă de detaliu, ministrul de justiție care iscălește proiectul, pînă ieri alaltăieri avocat fără procese la Brașov, e de felul lui de la Săcele și mi se afirmă, de pe cînd eram la liceu, că e țigan de origină¹⁸. Asta ar fi singura legitimare ca proiectul să devie lege:

1) Fiindcă din vechime călăii la noi erau țigani.

2) Fiindcă tonului țigănesc al gazetelor de la București tot un țigan trebuia să-i vie de hac.

31 martie 1931

De mai multă vreme mi-a trimis Patriarhul vorbă să-l văd. M-am hotărît să-l vizitez azi. Iată o figură care va rezista foarte puțin în fața posterității...

Primul Patriarh al României, titlu grandilocvent, fără consistență, se va pipernici în măsura în care cineva se va apropia pe viitor să proiecteze o lumină

*** Dacă diatriba de aici a lui Octavian Goga ar fi vizat doar presa de scandal din anii în care omul politic își redacta jurnalul, ea ne-ar fi apărut, din perspectiva timpului, pe deplin justificată. Și de această dată, însă, furat de patimă, autorul însemnărilor de față pierde sensul exact al lucrurilor și, implicat în miezul lor fierbinte, afiliază eronat aceluiași tendințe ale «gazetăriei de bulevard» - expresia îi aparține - și gruparea publicațiilor democratice din jurul ziarelor Adevărul și Dimineața, cu care nu de puține ori a polemizat - și de care a fost aprig atacat - în perioadele cînd își îndeplinea mandatele ministeriale. Nu are decît să ne mire, așadar, că tocmai un scriitor-tribun ca Octavian Goga ajunsese să se pronunțe pentru îngrădirea libertății de opinie. Se știe la ce rezultat aberant a dus o asemenea poziție: cîțiva ani mai tirziu, guvernul de tristă amintire Goga - Cuza suprima toate publicațiile democratice. [n. red.]

¹⁸ Ministrul de justiție, pe care-l «gratulează» atît de acid Octavian Goga, era în acel moment Voicu Nițescu.

de cercetare crudă asupra rosturilor Prea Fericirii Sale****. N-am fost dintre aceia care am crezut în rolul de reformator al Bisericii ce se atribuisese de către unii odinioară lui Miron Cristea. Am văzut în Biserică o instituție de mare înrîurire în modelarea sufletului unui popor. În Ardeal, pe vremea ungarilor, ne retransăm după zidurile ei și vedeam supremul criteriu de naționalitate în opera lui Șaguna. Din nenorocire clerul superior n-a fost la înălțimea situației acolo în ultimul sfert de veac. Prea laicizați, dezbrăcați de cele duhovnicești, acești episcopi n-au avut nimic din acel fluid miraculos care la catolici, de pildă, întreține neconținut fiorul mistic al credinței. Printre ei, Cristea apărea mai investit cu oarecare atribuții reprezentative, dar atita tot. Îi lipsea mai întâi un crez religios bine determinat. Viața lui, prin toate manifestările ei, trăda la tot pasul nu numai absența completă a unei înșetoșări după Dumnezeu, dar și o necontestată notă de frivolitate, profund dezagreabilă. Îi lipsea apoi o orientare culturală mai serioasă, care să-i dea posibilitatea ca prin atitudinile intelectuale să poată umplea golurile morale. Singurile calități, de duzină, erau un fizic de oarecare distincție și netăgăduite aptitudini de retor provincial. L-am susținut odinioară, fiind a candidat la episcopia de Caransebeș. L-am indoctrinat când cu vizita de la Belvedere la Viena, unde a fost invitat de către răposatul arhiduce Franz Ferdinand, care-și urzise planurile

**** Paginile din jurnalul lui Octavian Goga care apar în acest număr se caracterizează prin aceeași originalitate și vigoare a stilului, printr-o mare artă portretistică și o profundă sinceritate a autorului, de unde și coloratura subiectivă, de natură politică și ideologică, a însemnărilor, pe care cititorul prevenit va ști să le recepteze și amendeze ca atare, să le confrunte cu opera literară și publicistică a scriitorului.

Findcă din acest episod al jurnalului se detașează portretul patriarhului Miron Cristea, propun spre completarea imaginii oferite de Octavian Goga și însemnările secretarului său Eugen Demetriu (amintiri cuprinse într-un ms. inedit) :

«Octavian Goga, imediat — după ce i s-a comunicat că principele Carol a sosit cu avionul în Capitală și se află la Palatul Cotroceni, s-a gândit să-l înștiințeze despre eveniment și pe Patriarhul Regent Miron [..]. Consecutiv acestei hotărâri luate Goga m-a trimis — pe la ora 23,30-24 la Patriarhie unde chiriarhul-regent își avea reședința, — să-l pun, din partea sa în curent cu cele petrecute. Am ajuns la Patriarhie în puterea nopții, am sunat, și printr-o ferestruică pătrată practică în tabla de lemn a ușii centrale de la intrare, m-a împinșat figura — familiară mie — a lui moș Petre, un fel de bătrnel ce îndeplinea concomitent funcția de majordom, de valet și de confident al înaltului prelat. Se pare că acest moș Petre era un prieten din copilăria petrecută împreună cu Patriarhul la Toplița, în Ardeal. În tot cazul, era omul său de încredere. I-am spus lui moș Petre din partea cui veneam și l-am întrebat dacă aş putea să-i fac patriarhului o comunicare urgentă și personală, dacă bineînțeles voia să mă primească la această oră neobisnuită, tirzie și dacă nu s-a culcat. Interlocutorul meu a închis vizeta rugindu-mă să aștept și — într-adevăr, după câteva minute m-a pofțit înăuntru, spunându-mi că înalt prelatul mă va primi. L-am găsit pe patriarhul Miron în pat — un pat sumptuos cu badachin — cetind, n-aș putea spune ce. Decorativ, cum era, cu barba sa impunătoare și cu o calotă roșie pe cap, arăta senin și deloc indispus că a fost deranjat la o oră atât de înaintată.

— No, ce-i ? mă întreabă cu bonomie și cu un pronunțat accent ardelean pe care însă nu-l folosea totdeauna. Ce vrea Tavi cu mine ?

— Înalt Prea Sfințe — îi răspund — domnul Octavian Goga m-a trimis la Prea Fericirea Voastră să vă aduc la cunoștință că-a sosit cu avionul la București, în seara aceasta, principele Carol, venind de la Paris.

Patriarhul-regent rămâne pentru un moment perplex. De-o parte ședea, respectuos și tăcut, moș Petre. Apoi, cu aceeași bonomie de care am pomenit, nimbă de o naivitate rustică ce reprezenta în fond expresia psihologiei sale normale și pe care numai când și când și-o adăporea la spatele aspectului său fizic frumos și solemn, Patriarhul Miron se adresează subit și ingenios vechiului și bătrânului său credincios din Toplița :

— Petre ! Ia adă Constituția de colo de pe masă !

Abia mi-am putut reprima zîmbetul ce amenința să-mi inunde fața la ideea năstrușnică, pitorească și sterilă, născută în mintea Patriarhului-regent al țării, că o situație cu bine precizat caracter inopinat și-ar putea găsi dezlegarea în paragrafele unei Constituții care — ea însăși — nu mai era valabilă în clipa în care principele Carol revenise în țară să înlocuiască Consiliul de Regentă și să ocupe tronul României !

Bietul Patriarh-regent însă — aceasta am înțeles-o mai tirziu, și o mărturisesc cu toată compasiunea și fără nici un pic de răutate — nu se putea împăca cu ideea vremelnice înaltei demnități ce ocupa, și-și închipuia probabil, în naivitatea sa, că textul Constituției e un fel de panaceu universal, un fel de minune scrisă care poate găsi soluții pentru orice situație, cît de gravă și de incertă ar fi ea. În afară de asta, i-a comunicat de altfel personal lui Octavian Goga, a doua zi — 7 iunie 1930 — că el crede că cea mai fericită formulă pentru noua situație creată ar fi ca principele Carol să intre... în Consiliul de Regentă, în locul lui Constantin Sărăteanu, căruia să i se ceară demisia :

— Îți închipui, dragă Tavi, ce bine m-ar sta mie, față bisericească, în fruntea Consiliului de Regentă cu «os de Domn» în stînga, «os de Domn», în dreapta ! (adică între principele Carol și principele Nicolae) și ce bine ar fi și pentru țară !..

Iată dar, că și această ipoteză îi mingia imaginația...

Cred că s-a remarcat convergența dintre portretul compus — din linii ferme și condeșind atîta spirit de observație — de Octavian Goga patriarhului Miron Cristea și imaginea oferită de secretarul său, Eugen Demetriu, cel care i-a însemnat poetului, la dictarea sa, și acest jurnal.

Ioan ȘERB

de federalizare a monarhiei. (Deși nu împărtășeam acest program în vremile de atunci, îl socoteam ca o etapă pentru dislocarea conglomeratului). În război a fost la diapazon cu toți semenii lui din Ardeal. Nici un accent de demnitate sau de sacrificiu, dimpotrivă submisivitate revoltătoare și degradantă în fața dușmanului. Cînd, în primele zile de după încheierea păcii, a fost luat în brațe de Brătieni, cu gînd profan de combinații utilitariste, și parlamentul l-a ridicat la rangul de mitropolit primat, s-au legat mari nădejdi de acest călugăr chipos cu profil bizantin de după care străluceau neastîmpărați și poficioși ochii ca două mărgelile de sticlă colorată în albastru. Din prima zi n-am văzut în el pe inovatorul. Mărturisesc însă, a coborît mult mai prejos decît modestul mușuroi pe care i-l acordau prevederile mele: Biserica Vechiului Regat, care avea la conducerea ei instalată dacă nu tradiția unei culturalități de largi proporții, măcar acea patriarhală frică a lui Dumnezeu, a vechilor eclesiarhi pravoslavnici, Biserica aceasta, dornică de o personalitate covârșitoare, a pierdut continuitatea cu spiritul religios de odinioară, fără a cîștiga în schimb beneficiul unei infuziuni de civilizație reformatoare. Sub încăperea modestă din dealul Mitropoliei, noul mitropolit primat n-a adus nimic din setea chinuitoare a unui zbucium sufletească. N-a venit nici ca un spirit legiuitor, care într-o vreme foarte primitoare pentru o mișcare de nouă organizare ar fi creat un cadru nou pentru un așezămînt sclerotizat în interior și încremenit în forme rituale dezbrăcate de orice taină. În legea cultelor cuvîntului n-a adus nici o formulă salvatoare.

Preocuparea manifestată de la început cu o jignitoare stăruință a fost un cras materialism. Acel accent penibil pe care foamea milenară a Ardealului l-a răsădit aproape în toți filii lui împinși pe arenă în prima perioadă de după Unire. Dacă mai adăugăm la aceste și un nepotism puțin alegător de care s-a călăuzit în alegerea oamenilor din jurul lui, atunci ne găsim în fața unui funcționar de duzină grăbit pe calea norocului ca atîția alții. Prăvălirea catastrofală în ochii lumii i-a început în ziua cînd destinul neîndurat al țării l-a ridicat la rangul de regent. A fost, poate, în viața mea, una din zilele cele mai zbuciumate cînd acest trist eveniment s-a consumat. Mi-aduc aminte de zvîrcolirea sufletească în care am fost aruncat atunci. Nu știam ce e mai zdrobitor pentru mine: tragedia sau ridicolul situației. Ce trebuie să fac oare: să rîd sau să plîng în clipa în care acest biet om se va muta în palatul regal, să fie acolo unul din supremii diriguitori ai țării și să împartă cu ceilalți doi aureola regalității. Am simțit din primul moment că, lăsat de capul lui, prăbușirea-i va fi inevitabilă, trăgînd după sine în neant și soarta țării și prestigiul Bisericii. M-am hotărît deci să iau asupra mea rolul ingrat de a-l sfătui, dorind ca-n marile probleme de stat să-și poată fixa o conduită conformă intereselor superioare și să-l ferească astfel de a fi văzut în lumina lui reală, spulberînd o iluzie spre nenorocul tuturor. M-am năzuit de la început să mă dezbrac de cel mai elementar egoism și am dat același sfat și lui I. Lupaș, vechi prieten al lui, care de 2 decenii îi confecționa cuvîntările și articolele pe care le debita în fața publicității. Ciudat lucru însă, acest alintat al norocului improvizat nu numai că a fost lipsit de înțelepciunea unei reale autopenetrări, dar, sub presiunea saltului vertiginos, «sărmanul popă» a pierdut cu totul busola oricărui echilibru de gîndire. Noua slujbă i-a dat aere de grandoare și-o suficiență țărănească. O senzație de beatitudine brutală a început să strige din toate atitudinile lui. O conversație cu dînsul în astfel de împrejurări echivala pentru mine cu o zguduire de nervi insuportabilă. Toate bunele mele intenții, întreg bagajul de sfaturi și sugestii pe care i-l serveam, cădeau neputincioase în fața acestei meschine conformații cerebrale de țîrcovnic boierit, care mă bătea pe umăr: — «*Noi doi sintem oameni superiori! X nu înțelege că eu nu pot să fiu un călugăr bleg cu ochii la icoane, ca atîția alții, că slujba de regent îmi impune să fiu mondial*» (Săracul! voia să zică *monden*!)¹⁹. Fiecare întîlnire mă convingea tot mai mult că nu e nimic de făcut cu acest Mazarin rural și că nici măcar aparențele nu vor putea să fie salvate. Două vorbe dacă schimba cu orice străin, chipul veritabil ieșea la iveală de după sutana de mătase. Nenorocirea era că la tot pasul dorința lui de bonomie se confunda cu trivialitatea, nelipsind pe aici și pe colo nici ireproductivă excese de limbaj. În același timp cronica scandaluoasă îi pune în socoteală o întreagă serie de aventuri galante, cari pe urma atîtor asceți ce s-au perindat la Mitropolia Ungro-Vlahiei cădeau tulburătoare în conștiința publică.

¹⁹ Greu de crezut. Miron Cristea trecea drept unul din prelații foarte culți ai bisericii române.

Un simț de orientare în marile probleme de stat îi lipsea cu desăvîrșire. Din momentul intrării în regență a încetat să-și mai exercite funcțiunile de patriarh, fără să ia asupra-și în același timp îndrumarea treburilor statului. Biserica a pierdut astfel pe conducătorul ei, iar în schimb statul n-a cîștigat nimic. O clară vedere a situației politice n-a avut niciodată. Nu se călăuzea decît de un oportunism ieftin, care l-a condamnat din primul moment la rolul degradant de a fi neconținut exploatat de către Maniu, care pe lângă întărirea lui l-a împins și la acte nesăbuite împotriva Bisericii ortodoxe, cum a fost chestiunea cîlindarului și desființarea ministerului de culte. O rușinoasă duplicitate l-a povățuit pe moment în raporturile cu mine și cu vechii lui prieteni de la Sibiu. Convorbirile noastre îmi vor rămîne în minte ca monumente de ridicol menite să ilustreze dureroasa eclipsă a autorității noastre de stat de pe vremea regenței. De cîte ori mă duceam să-l văd, cu multă amărăciune în suflet, ca să-i arăt procesul de decompoziție a vieții de stat sub cîrmuirea lui Maniu, care sărăcea și anarhiza țara, la toate loviturile pe care i le arătam, el ridica brațele în sus și-mi răspundea cu același refren și cinic și perfid: — *«Dar să-ți spun eu!»* Îmi povestea repede o lovitură și mai gravă dată intereselor de stat pentru ca să termine cu aceeași clamoare fără consecințe: — *«Hoții și tîlharii!»* Îl primeam în albul ochilor și-l fulgeram adesea cu scriba mea liniștită: — *«Bine, dar atunci? Tu ce rost ai în calitatea ta de regent?»* El îmi răspundea senin, aproape rîzînd: *«Dar eu nu sînt decît 33 de procente!»* Cu această formulă de nepăsare puțin deghizată, Sanctitatea sa a înghițit tot. Ce e mai rău, a iscălit tot. Ce e și mai rău, că de atîtea ori a făgăduit o rezistență și nu s-a ținut niciodată de cuvînt. Mi-aduc aminte, între altele, de protestările lui în chestiunea legii administrative. L-am văzut atunci în mai multe rînduri. I-am arătat primejdia concepției lui Maniu, menită să sfarme unitatea țării. Argumentele mele l-au convins pe toată linia. Ofta cu noi din baierile inimii și vocifera zgomotos: — *«Mai bine-mi tai mîna decît s-o iscălesc»*. Rezultatul se știe. Toată vremea, pe de-a întregul, aceeași purtare. Consecvent cu această abdicare de la prerogativele înaltei funcțiuni, regentul primea drept contra-valoare însemnate beneficii de patriarh. Întrebîndu-l deunăzi cît a costat palatul pe care l-a zidit din banii încasați pe vremea regenței, mi-a răspuns neted: 25 milioane. Ce vor mai fi fost în acest timp, bănet de procopseală a Sfîntului Duh, cum s-ar zice, nu-mi prea pot da seama. Știu însă o exclamație piramidală a Înalț Preasfinției sale, care e prea caracteristică în simplitatea ei de epopee, pentru a nu o reține aici drept mărturie pe seama viitorimei. Nemerisem într-o zi la dînsul tocmai după ce îl părăsise vechii prieteni din Ardeal, episcopul Ivan și fostul ministru Lupaș. M-a primit cu o răbufneală de demnitate ultragiată: — *«Dragă, ăștia tot proști au rămas. Inchipuiește-ți ce mi-au cerut. Unul ca să dau bani pentru catedrala de la Cluj, celălalt ca să fac o danie „Astrei” de la Sibiu. Eu le-am răspuns: — „Voi sînteți doi provinciali care habar n-aveți pe ce lume trăiți. Eu nu pot arunca banii pe fereastră, trebuie să trimit depunere la o bancă din Elveția, să am puși la o parte”. Ce știu eu ce se întîmplă mîine?»* L-am privit din creștet pînă jos la poalele anterului și, v-asigur, Preanorocirea sa n-avea nimic din turmentările mistice ale lui Francisc de Assisi²⁰. Cînd se va scrie odată istoria analitică a acestei perioade și se vor da la o parte toate minciunile cuvioase pentru a se putea descifra cauzele dărpănării actuale, atunci se va zugrăvi cu severitatea cuvenită în galeria oamenilor de răspundere și profilul Patriarhului. Întrucît mă privește, convingîndu-mă repede de starea tragică în care a ajuns țara, am înțeles că regența trebuie înlăturată și mi-am luat partea din necesara operă de dărimare.

Sînt încă vii în memoria mea dese vizite nocturne de la Patriarhie, cînd prin informații pipăite la fața locului îmi drămuiau planul schimbărilor apropiate. I-am reținut figura speriată din noaptea premergătoare sosirii lui Carol, cînd i-am spus potolît, cu multă convingere: — *«Să știi că vine»*. Reintegrarea lui în Biserică s-a făcut fără nici o protestare. Deodată cu proclamarea noului rege, el a redevenit umilul supus care nu păstra decît pretenția de a i se servi pensie 150.000 lei pe lună, declarîndu-se perfect satisfăcut. De atunci și pînă azi, cînd îl văd n-are multe de discutat. Instalat în palatul organizat cu o completă lipsă de gust, cu mobilier modern de la o casă evreiască din Arad, el e complet lipsit de criticism în fața stărilor schimbate. Și în vizita de azi, ca și de alte ori, n-am

²⁰ Francesco d'Assisi (1182—1226) renunțase la toate bunurile sale pămîntești în favoarea săracilor și neajutorăților. Aici, în acest sens.

făcut decât să-i cer cîteva numiri de preoți, dînd astfel ascultare solicitărilor oprite la pragul meu. Sînt convins, pentru viitor, Miron Cristea nu ne rezervă nici o specială surpriză. N-aș îndrăzni însă să-i asigur o stabilitate pe scaunul de patriarh, pentru zilele de mai tîrziu, cînd lumea va vedea mai limpede în jurul lui. Ideea cu banca din Elveția te pomenești că n-a fost lipsită de oarecare intuiție a realităților.

1 aprilie 1931

Ziua nașterii mele. Revizuire de conștiință. Bilanț sufletesc, criză intelectuală, întrebări cu răspunsuri crude. Constatare: Viața unui om nu trebuie judecată după avînturile cu care a pornit la drum, ci după obstacolele pe care societatea le-a pus de-a curmezișul gîndurilor lui. Dacă povestea n-ar fi destul de tristă aici ar fi multe de spus. Să însemnăm pentru moment, cu resemnarea cuvenită, vechiul dicton latin: «Margaritas ante porcos»²¹.

2 aprilie 1931

S-a închis Parlamentul după ce în ultimele zile a vărsat legi cu nemiluita. A votat și legea agrară și n-a votat legea presei, cu totul contrar asigurărilor ce mi-a dat regele. Un detaliu amuzant: S-a înscenat o revoltă mută împotriva lui Manoiilescu. Omul a afișat prea mult protecția regelui pentru ca să nu se stîrnească gelozii și resentimente. Și-a dat demisia. Să vedem. Surpriza este elementul nostru de căpetenie în politica de azi. Averescu a sosit la Severin. Din cuvintele ce a spus la gară, aleg că vine cu protestare împotriva regelui. I-am trimis scrisoare, tablou al situației.

3 aprilie 1931

Mă preocupă tot mai mult atitudinea generalului. Papacostea spune: «Și-a făcut discursul la Acqui. Va spune tot ce știe și va face apel la țară». I-am răspuns: «Înainte de venirea lui Carol pulsul evenimentelor a fost febril și al nostru prea domol. Astăzi mi-e teamă să nu fie invers». Nu am bune profeții pentru pripeala lui Averescu. Nu cred decât în acțiunea oamenilor cari rămîn în cadrul temperamentului lor.

Vizita lui Ar. Blank. Nu mai pricepe nimic. Are o vorbă sugestivă: «Nu știu cît va mai merge așa. Să stai în Piața Teatrului, în văzut tuturilor, pe frigul ăsta și să-ți scoți paltonul, lumea dă din cap și trece înainte. Dacă scoți și haina, stă nedumerită locul și se uită la tine. Dacă vrei să scoți și vesta atunci începe să strige: „La balamuc!” Așa e și cu guvernul. Au plecat pe rînd, azi unul, mîine altul, toți grangurii. Am rămas cu oamenii de-a doua mînd. A dat demisie și Manoiilescu, nu mai înțeleg nimic».

4 aprilie 1931

Dis-de-dimineață d-na Pruncu m-a scos din baie: — «M-a trimis Maruca să-ți spun că ai avut dreptate. Regele e un slăbănog. Poate era mai bine să nu vie în țară. Cu Nae a mai slăbit-o».

La dejun, Lupu. Ideea lui: să facem guvern laolaltă, noi doi cu Gh. Brătianu. «Aceasta e indicația regelui» — spune el.

Audiențe la Palat. Manoiilescu menține demisia. Mironescu iese bosumflat. Întîlnirea mea cu Manoiilescu în casa lui Pleșoianu. Ora 5. Se prezintă vesel și degajat ca un violonist după un concert reușit: — «Tot mi-a mai rămas încă atîta averescanism ca să vă fac o bucurie. Guvernul a demisionat». Îmi spune că regele i-a vorbit azi de mine și-mi va cere cu stăruință concursul. Îi dau formula mea: guvern Averescu cu Gh. Brătianu. El primește toate soluțiile cu condiția ca să fie în ciorbă. Am impresia că de la întîlnirea noastră a plecat la Duca.

Agitație în oraș. Ediții speciale. Comunicatul guvernului cu demisia. Invoacă necesitatea de a se strînge laolaltă toate forțele politice. S-a chemat Titulescu în țară. De acum să vedem cum vor vorbi evenimentele. Am o senzație de ușurare, respiră țara. Mîine sosește Averescu.

(Continuare în numărul viitor)

²¹ Citat din Matei, 7, «Nolite mittere margaritas ante porcos» (Să nu arunci mîrgăritare înaintea porcilor). Formulă lapidară cu înțelesul că e inutil să oferi lucruri de preț unor oameni care nu știu să le aprecieze. La Octavian Goga vrea să pară o concluzie a celor 50 de ani împliniți. Puțin modestă, desigur, dar Cezarul își lua singur ce credea că merita.

FROM THE CONTENTS :

Culture and Creation : *M. Sadoveanu and «The Great Books»* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Fundamental Landmarks : *Al. Macedonski's Prose* (Mihai Zamfir), *N. Iorga and the Traveller's Visions* (Florin Faifer) ; Poetics : *Vers l'interhistoricité* (Claudio Guillén) ; Restitutions : *Mircea Eliade — «Oameni şi pietre»* (Men and Stones) ; Parallel Mirrors : *Memories of Byzantium in South-East European Literatures* (Mircea Muthu), *Between Dostoyevski and Gib I. Mihăescu* (Al. Andriescu) ; Literary Confessions : *Constantin Noica and Emil Cioran* ; Perspectives : *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Pietro Ferrua), *Al. Rosetti — Scholarship and Poetry* (Romul Munteanu), *A contribution to the interpretation of Caragiale's Work* (Adrian Marino), *Slavici and Rebreanu* (Nadia Osipova) ; *Why Do I Write ? What Do I Believe in ?* (Ştefan Aug. Doinaş, Fănuş Neagu, Andrei Pleşu) ; Hypothesis : *And still Nicolae Milescu...* (Liviu Onu). In this issue Marin Sorescu comments on C. A. Rosetti's poetry. Our serial publication of Octavian Goga's *Political Diary* (1931) continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Culture et création : *M. Sadoveanu et «les grands livres»* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Repères fondamentaux : *La prose d'Al. Macedonski* (Mihai Zamfir), *N. Iorga et les visions du voyageur* (Florin Faifer) ; Poétique : *Vers l'interhistoricité* (Claudio Guillén) ; Restitutions : *Mircea Eliade — «Oameni şi pietre»* (Hommes et Pierres) ; «Reflets» : *Le souvenir du Byzance dans les littératures sud-est européennes* (Mircea Muthu), *Entre Dostoïevsky et Gib I. Mihăescu* (Al. Andriescu) ; Confessions littéraires : *Constantin Noica et Emil Cioran* ; Perspectives : *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Pietro Ferrua), *Al. Rosetti — érudition et poésie* (Romul Munteanu), *Une contribution à l'explication de l'œuvre de Caragiale* (Adrian Marino), *Slavici et Rebreanu* (Nadia Osipova) ; *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Ştefan Aug. Doinaş, Fănuş Neagu, Andrei Pleşu) ; Hypothèses : *Et pourtant Nicolae Milescu...* (Liviu Onu). Dans ce numéro, *La poésie de C. A. Rosetti*, choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton du *Journal politique* (1931) d'Octavian Goga.

AUS DEM INHALT :

Kultur und Dichtung : *M. Sadoveanu und «die grossen Bücher»* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ; Wesentliche Anhaltspunkte : *Das Prosawerk von Al. Macedonski* (Mihai Zamfir), *N. Iorga und die Visionen des Reisenden* (Florin Faifer) ; Poetica : *Vers l'interhistoricité* (Claudio Guillén) ; Restitutions : *Mircea Eliade — «Oameni şi pietre»* (Menschen und Steine) ; Widerspiegelungen : *Die Erinnerung an Byzanz in den süd-östlichen Literaturen Europas* (Mircea Muthu), *Zwischen Dostoyevski und Gib I. Mihăescu* (Al. Andriescu) ; Literarische Bekenntnisse : *Constantin Noica und Emil Cioran* ; Perspektiven : *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Pietro Ferrua), *Al. Rosetti — Gelehrsamkeit und Dichtung* (Romul Munteanu), *Ein Beitrag zur Auslegung des dichterischen Werkes von Caragiale* (Adrian Marino), *Slavici und Rebreanu* (Nadia Osipova) ; *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Ştefan Aug. Doinaş, Fănuş Neagu, Andrei Pleşu) ; Hypothesen : *Und doch Nicolae Milescu...* (Liviu Onu). Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die Dichtung von C. A. Rosetti. Im Feuilleton : *Das politische Tagebuch* (1931) von Octavian Goga.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Культура и творчество : *М. Садовяну и «великие книги»* (Зое Думитреску-Бушуленга) ; Опорные пункты : *Проза Ал. Мачедонского* (Михай Замфир), *Н. Йорга и видения путешественника* (Флорин Файфер) ; Поетика : *Vers l'interhistoricité* (Клаудио Гильен) ; Восстановленные ценности : *Мирча Элиаде — «Oameni şi pietre»* (Люди и камни) ; Параллельные зеркала : *Память Византии в литературах юго-восточной Европы* (Мирча Муту), *Меджду Достоевским и Джиб И. Милэеску* (Ал. Андриеску) ; Литературная исповедь : *Константин Нойка и Эмиль Чоран* ; Горизонты : *Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme* (Пьетро Ферруа), *Ал. Росетти — эрудиция и поэзия* (Ромул Мунтяну), *К интерпретации творчества Караджале* (Адриан Марино), *Славич и Ребряну* (Надя Осипова) ; *Почему пишу ? Во что верю ?* (Шт. Авг. Дойнаш, Фэнуш Нягу, Андрей Плешу) ; Гипотезы : *И все же — Николае Милеску...* (Ливиу Ону). В этом номере Марии Сореску публикует и комментирует стихотворения К. А. Росетти. Продолжается публикация *Политического журнала* Октавиана Гоги (1931).

BCU Gory

REVISTA DE ISTORIE
ȘI TEORIE LITERARĂ

Tomul 34, fascicula IV, pp. 505—672

Lei 30

NU UITAȚI!

ABONAMENTUL PE 1986 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAȚII

În numărul viitor:

- M. KOGĂLNICEANU și «provocările» istoriei
- Confesiuni literare : Emil GIURGIUCA
- George USCĂTESCU — *Limbaș poetic și muzical la Frederico García Lorca*
- ION CREANGĂ — două scrisori inedite
- Perspective : JEAN-PAUL SARTRE, MARIN PREDA, PAUL ZUMTHOR
- Intre biografie și creație : M. BLECHER
- PAUL ZARIFOPOL — un virtual director al «Vieții Românești»

Administrația
I. S. I. A. P.
Piața Scinteli, 1
București