

P149

# REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

P 5072

TOM. 14  
Nr. 1  
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE  
REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 1, P. 1-212  
BUCUREȘTI, 1965

## COMITETUL DE REDACȚIE

*Redactor responsabil:* ACADEMICIAN **G. CĂLINESCU**

*Redactor responsabil adjunct:* Prof. M. NOVICOV

*Membri:* ACAD. M. BENIUC  
ACAD. AL. PHILIPPIDE  
Prof. AL. DIMA, membru corespondent  
al Academiei R.P.R. (Iași)  
I. C. CHIȚIMIA  
I. PERVAIN (Cluj)  
D. MICU

*Secretar de redacție:* T. VIRGOLICI

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134-135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară”.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:  
BD. REPUBLICII, NR. 79,  
BUCUREȘTI

P149

# REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 14

1965

Nr. 1

## SUMAR

### Studii

|  | <u>Pag.</u> |
|--|-------------|
| <b>G. CALINESCU,</b> Ioan Neculce . . . . .                            | 5           |
| MARIN BUCUR, Momente în receptarea și difuzarea simbolismului românesc | 13          |
| VALERIU CIOBANU, Simbolismul francez . . . . .                         | 45          |
| VLADIMIR STREINU, Prozodii românești . . . . .                         | 73          |
| I. C. CHITIMIA, Introducere în folcloristica polonă (I) . . . . .      | 83          |

### Comunicări

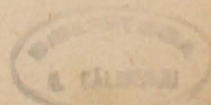
|  |     |
|--|-----|
| STAN VELEA, Considerații despre imaginea artistică . . . . .           | 119 |
| MIHAELA ȘCHIOPU, Aspecte ale recepției operei lui Dante în România     | 133 |
| LUCIA DJAMO, Tema <i>Meșterului Manole</i> în limba albaneză . . . . . | 149 |

### Material documentar

|  |     |
|--|-----|
| GEORGE MUNTEAN, Eminescu — Documente noi (III) . . . . .                               | 155 |
| OCTAVIAN MĂRCULESCU, Un proces verbal deosebit al revizorului<br>M. Eminescu . . . . . | 171 |

### Note și recenzii

|  |     |
|--|-----|
| Pseudonimele lui Anton Bacalbașa ( <i>Virgiliu Ene</i> ); Pseudonime și semne con-<br>venționale folosite de Eminescu ( <i>I. Crețu</i> ); <i>Momente ale revoluției cul-<br/>turale din România</i> , Editura științifică, București, 1964 ( <i>M. Novicov</i> );<br>AL. BALACI, <i>Studii italiene (Mihaela Șchiopu)</i> . . . . . | 177 |
|--|-----|



P5042

# REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 14

1965

N° 1

## SOMMAIRE

### Études

|  | <u>Page</u> |
|--|-------------|
| <b>G. CALINESCU</b> , Ioan Neculce . . . . .   | 5           |
| MARIN BUCUR, Moments dans la réception et la diffusion du symbolisme roumain . . . . . | 13          |
| VALERIU CIOBANU, Le symbolisme français . . . . .                                      | 45          |
| VLADIMIR STREINU, Prosodies roumaines . . . . .  | 73          |
| I. C. CHIȚIMIA, Introduction à l'étude du folklore polonais (I) . . . . .              | 83          |

### Communications

|   |     |
|---|-----|
| STAN VELEA, Considérations sur l'image artistique . . . . .                         | 119 |
| MIHAELA ȘCHIOPU, Aspects sur la réception de l'œuvre de Dante en Roumanie . . . . . | 133 |
| LUCIA DJAMO, Le thème du «Maître Manole» dans la langue albanaise . . . . .         | 149 |

### Matériel documentaire

|   |     |
|---|-----|
| GEORGE MUNTEAN, Eminescu — nouveaux documents (III) . . . . .           | 155 |
| OCTAVIAN MĂRCULESCU, Un procès-verbal du reviseur M. Eminescu . . . . . | 171 |

### Notes et comptes rendus

|   |     |
|---|-----|
| Les pseudonymes de Bacalbașa ( <i>Virgiliu Ene</i> ); Pseudonymes et signes conventionnels utilisés par Eminescu ( <i>I. Crețu</i> ); <i>Moments de la révolution culturelle en Roumanie</i> , Ed. științifică, Bucarest, 1964 (M. Novicov); AL. BALACI, <i>Nouvelles études italiennes (Mihaela Șchiopu)</i> . . . . . | 177 |
|---|-----|

# ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 14

1965

№ 1

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

### Статьи

|  | Стр. |
|--|------|
| <b>Д. КЭЛИНЕСКУ,</b> Иоан Некулче . . . . .                                | 5    |
| МАРИН БУКУР, О восприятии и распространении символизма в Румынии . . . . . | 13   |
| ВАЛЕРИУ ЧИОБАНУ, Французский символизм . . . . .                           | 45   |
| ВЛАДИМИР СТРЕИНУ, Румынское стихосложение . . . . .                        | 73   |
| И. К. КИЦИМИА, Введение в польскую фольклористику (I) . . . . .            | 83   |

### Сообщения

|   |     |
|---|-----|
| СТАН ВЕЛЯ, Соображения по поводу художественного образа . . . . .       | 119 |
| МИХАЕЛЯ ШКИОПУ, Аспекты восприятия творчества Данте в Румынии . . . . . | 133 |
| ЛУЧИЯ ДЖАМО, Тема „Мастера Манопле“ на албанском языке . . . . .        | 149 |

### Документальные материалы

|   |     |
|---|-----|
| ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Эминеску — новые документы (III) . . . . .   | 155 |
| ОКТАВИАН МЭРКУЛЕСКУ, Протокол рецензора М. Эминеску . . . . . | 171 |

### Заметки и рецензии

|  |     |
|--|-----|
| Псевдонимы А. Бакалбаши. К столетию со дня рождения писателя ( <i>Virđ-<br/>жилу Ене</i> ); Псевдонимы и условные званн, использовавшиеся Эми-<br>неску ( <i>И. Крецу</i> ); <i>Momente ale revoluției culturale în România</i> (Неко-<br>торые моменты культурной революции в Румынии). Научное изда-<br>тельство. Бухарест, 1964 ( <i>М. Новиков</i> ); AL. BALACI, <i>Noi studii<br/>italiene</i> (Новые итальянские исследования) ( <i>Михаела Шкиопу</i> ). . . . . | 177 |
|--|-----|



## IOAN NECULCE

DE

G. CĂLINESCU

Fără a fi bine văzută, familia cronicarului Ioan Neculce aparținea unei boierii solide. Tatăl era Ienachi Neculce zis vistiernicul iar mama Catrina Cantacuzino, astfel încît Catinca Bucioc, cumnata lui Vasile Lupu și soție a lui Iordachi Cantacuzino (Iordăchioaia cea bătrînă) era „moașă” a cronicarului. Ioan se născu prin 1672 (la 1732 avea „șezăci de ani”). Ienachi fu ucis la Ocna, unde era cămăraș, în 1686, de bande polone și copilul se adăpostii la bătrîna Iordăchioaie. Apoi „la vreme Mării Sale lui Cantimir-Vodă am fugit în Țara-Munteniastă de răul leșilor, și am șidzut patru ani cu toată casa noastră”. Întors, fu vătaf de aprozi sub Antioh și agă. Cu acest Antioh în a doua domnie merse la Constantinopol. De altfel prin soție, Ileana Neculce, se încuscrise cu Cantemireștii de casa cărora va fi foarte legat. Măririle și necazurile lui în vremea lui Dimitrie Cantemir le-a povestit însuși în cronică. Devenise acum hatman (după ce fusese mare sulger și mare spătar). Sfatul lui a fost ca Domnul să se ferească din calea muscalilor, dar cînd acela necăjit îi zise: „...voi toți vă chivernisiți ca să rămîneți la creștini, și numai eu singur pentru voi să rămîiu la păgîni... v'am vădzut eu credința, că ați fugit toți: și eu am rămas sîngur”, Neculce urmă pe Cantemir.

A venit țarul și cronicarul participă la acea fantastică masă, în tabăra rusească, sub combinație de corturi unde se minca pe pămînt, stîndu-se mulțumită unui șanț cu picioarele slobozite în jos; și i-au cinstit împăratul cu niște vin a lui de la franțozi, care, îndată cum au băut cum au mărmurit toți de beți bînd acel vin; și n-au mai știut cum au dormit întru acea noapte și Domnul și boierii. Veni înfrîngerea, leșinul țarului pe care „l-au udat cu niște apă și s-au trezit”, pacea și pribegia. Cantemir scapă ascuns în careta țarinei. Neculce merse la Nimirov și Chiev și apoi, tras cu sila de Dimitrașcu, la Harcov și pe urmă la o moșie căpătată. Fostul Domn se simțea singur și era nemulțumit de compensațiile date de ruși, ceea ce-l făcea hărățagos, iute la beție. După doi ani Neculce izbuti

să scape din Rusia, dar încă șapte ani nu a îndrăznit să intre în țară (unde i se luaseră moșiile) cu toată iertarea hărăzită de Mavrocordat. În sfârșit reveni, cu o amară înțelepciune: „Ce, fraților moldoveni, rogu-vă să luați aminte să vă învățați, și să vă păziți. Ori cât ai fi în cinste la vreun domn, bine este să-i slujești cu dreptate, că și de la Dumnezeu ai plată. Iar cu Domnul niciodată să nu pribegesti; măcar cum ar hi; și nu numai în țară streină, ce nici în Tarigrad cu dînsul să nu mergi, fiind tu moldovean, ce să-i slujești în țara ta”. La 25 ianuarie 1724 se judeca Iași pentru locul său de casă, cotropit de vecini (locuia pe ulița Strîmbă, pe la spatele bisericii Dancului). Abia sub Grigore Ghica îl vedem mare vornic al țării de sus, întrebuintare pe care n-o mai are în 1735. Ba chiar fu închis la baș-bulubaș câteva zile, bănuț de simpatii pentru muscali, pe care nu le mai avea. Staroste de Putna, după aceea, apoi iar mazil, primea de la Const. Mavrocordat 50 lei leafă „pre lună” ca să fie împreună cu alții judecător „aice în Iași”. Soția, soră a lui Dimitrie Cantemir, îi murise și prin 1745 se sfîrșea și el, lăsînd copii, printre care o fată Ileana.

Cînd citești cronică lui Neculce, un nume îți năvălește numaidecît în minte: Creangă. Într-adevăr, dacă ne-am închipui pe Creangă trăind în veacul al XVIII-lea el ar fi trebuit să scrie ca Neculce, precum Neculce în epoca eminesciană, nemaifiind acum boierii la cîrmă, și-ar fi scris istoria vieții. În Neculce se înfăptuiește cu un veac înainte acel amestec de mică cultură de țirgoț și de înțelepciune țărănească. Bineînțeles, Neculce este boier și chiar arată dispreț pentru neamul „prost”, dar sufletul lui e rural. Cu Creangă, el are împreună ingenuitatea șireată, acel tic de a se socoti neghiob, crezîndu-se totuși deștept („Așa socotescu eu ci firea mē această proastă”), proverbialitatea, filozofia bătrînească, minunarea, vâietătura și în fine acel lucru învederat, dar inanalizabil ce se cheamă darul de a povesti. Neculce își începe letopisețul, ca și pseudo-N. Costin, cu domnia lui Dabija (1661), adăugînd pînă atunci și *O samă de cuvinte*, adică de anecdote asupra vremurilor mai vechi. Își duce însă narațiunea pînă la domnia lui Ioan Mavrocordat (1743). De la domnia lui Constantin Duca, în care vreme tînar de tot era postelnic, este mai tot timpul martor ocular. Experiența, vîrsta înaintată, îi dau lui Neculce dezlegarea limbii, tonul bîrfitor și moralizator. Cronicarul e înțepător și cu un firesc humor popular. Despre pedeapsa cu înhămarea leșilor la Dumbrava Roșie se spune răutăcios că „ei să ruga să nu-i împungă, ce să-i bată cu biciușcile; iar cînd îi bătē cu biciușcile ei să ruga să-i împungă”. Cînd a venit spre scaun Dimitrașco Cantacuzino s-au strîns boierii la el „ca pui de potrînichi”. Lui Duca neprietenii stau în tot ceasul „să-i mănînce capul”. Cu Doamna lui „și-au făcut cheful” turcii. În legătură cu un boier, mort mazil și datornic, Neculce observă ironic: „Așē sînt de bune boieriile în Țara Moldovii, de la Vasilie-Vodă încoaci!”. Despre un duhovnic grec din indiscreția căruia ies mari necazuri, zice: „Videți acmu ce-au făcut acel duhovnicu grec; dragul să te ispoveduiești la dînșii!” De la răul obicei muntenesc al văicăritului „au sărit scînteia” și în Moldova. Niște intrigi moldavo-muntene sînt comentate mușcător: „Cantemir Vodă cu Cupăreștii s-au mai apucat și de alt danț, asupra muntенilor, și muntенii asupra lor. Țineți-vă, săracelor țeri, dacă



sînteți putincioase de acum să biruiți nevoile, diși pismele vechi, la ce s-au început să se lucreze“. Cînd Constantin Duca e mazilit, Neculce parodiază vorbirea munteană a Doamnei, fata Brîncoveanului : „Aoleo ! Aoleo ! că va pune taica pungă dă pungă din București pîn-în Tarigrad ; și, dzău, nu ne va lăsa și iar ne vom întoarce cu domnia îndărăpt“. Muntenii care nu putuseră păgubi lui Antioh Vodă „numai se trînteau și plesneau de ciudă“. Duca, abia înscăunat, dacă auzi că Antioh, posibil pretendent, este scos din închisoare „îndată se-mbracă cu cămeșe de ghiață“. Avea casă grea „cu mulțime de mîncăi“. Curînd îi și fugiră boierii „și-și aprinse poalele de toate părțile“. Mihai Racoviță „să făcă a nu-i plăcē să priimască domnia, ca și fata ciē ce dzisă unui voinic : „Fă-te tu a mă trage, și eu oi merge plîngînd“. Domnii cînd se-ntîmplă să se mazilească unul și să vină altul „fug unul de altul să-și scoată ochii“. Muscalii își închipuiau că pot înfrînge ușor pe turci : „Ca cum ar lua oarecine cîrpa unei femei din cap, așa țineau ei, că ar lua și or bate puterea Împărăției turcești“. Cînd trăgeau rușii cu puștele, cădeau turcii „ca cînd ar cădea niște pere coapte dintr-un păr cînd îl scutură oamenii“. Ori îi oboreau „ca cum i-ar mătura cu o mătură“. Lui Gin-Ali-Pașa, care a fost pricina morții Brîncoveanului, nu i-a ajutat Dumnezeu : „că i-au luat tată-său, diavolul, suflitul“.

La usturătura cuvintelor se adaugă filozofia proverbelor acumulate ca la Creangă, de astă dată din izvor popular, mai puțin din Biblie : „Paza bună trece primejdia rea ; melul blînd sugē la două mume ; capul plecat nu-l prinde sabia“ ; „...și se potriveau amînduoi acești boieri într'o fire, după cum se zice : calul rîios găsește copaciul scortos“ ; „cine face face-i-se“ ; „Nu bat cei mulți pre cei puțini, nici cei puțini pre cei mulți ; ce numai cum va Dumnezeu“ ; „Nădejdea Domnului este ca seninul cerului și ca încetul mării ; acum este senin și se face nour ; acum este marea lină și se face furtună“ ; „și s-au plinit atunce un cuvînt prost ce zice : cu earba cea uscată arde și cea verde“.

Sînt și cugetări proprii și mai cu seamă adevăruri de politică națională, exprimate naiv, dar cu mult parfum arhaic și într-o adevărată sfortare de construcție poetică :

„Ași socotescu eu cu firea mē această proastă : cînd o vrē Dumnedzeu să facă să nu fie rugină de fier, și turci în Tarigrad să nu fie, și lupii să nu mînînce oile în lume, atunce poate nu vor fi nici greci în Moldova și în Țara Muntenească ; nici or fi boieri, nici or putē mînca aceste doao țări cum le mînîncă ; iar alt leac n-au rămas cu condeiful meu să mai pomenescu ca să pot gîci. Focul îl stîngi, apa o iezești și o abați pe altă parte, vîntul cînd bate te dai în lături într-un adăpost și te odihnești, soarele intră în nour, noaptea cu întunerecul trece și să face iar lumină, eară la grec milă sau omenie, sau dreptate, sau neviclesug nici unele de aceste nu sînt, sau frica lui Dumnedzău ; numai cîndu nu poate să facă rău, se arată cu blîndețe...“.

Neculce își însotește cugetările de vaiete bătrînești ce dau cronicii acel aer de vechime și inocență :

„Oh ! oh ! oh ! Săracă țară a Moldovei, ce nărocire de stăpîni c-aceștia ai avut ! Ce sorți de viață Ț-au cădzut ! Cum au mai rămas om

trăitor în tine, de mare mirare este, cu atâtea spurcăciuni de obiceiuri ce să trag până astăzi în tine, Moldovă"; „Oh, oh, oh! vai, vai, vai di țară! Ce vremi cumplite au agiunsu și la ce cumpănă au cădzut! Doar Dumnedzău di a faci milă, precum au, făcut cu izrailitenii, cu Moisei Prorocu, de-au dispicat Marea Roșie. Așe să facă și cu tîni, săracă țară! La ce obiceiuri ai agiunsu, ca să scapi dintr-aceste obiceiuri spurcati!“; „Oh, oh, oh! săracă Țară Moldovă și Țară Muntenească, cum vă pitreçiț și vă dezmerdaț...“; „și oh, oh, oh!, și bogăția săracie și lipsă și blăstăm și însă vecinică, neuitată și neînchegată!“.

Astfel își frînge cronicarul mîinile de-a lungul letopisețului, văietîndu-se și creîndu-se pe sine ca tip al boierului cu jale de țară. Însă jălăniile lui nu vin numai din pură sentimentalitate patriotică. Neculce e bîrfitor, răutăcios ca bătrîinii, încondeietor bufon al lucrurilor, așa că pagina întregă e o comedie înaltă, alunecînd de la reaua cîrcotire la patriarhala plîngere. Acel „oh, oh, oh“ dintîiu, atît de citat pentru onestitatea lui, vine după un portret caricatural al lui Dumitrașco Vodă, adevărat pamflet:

„Dumitrașco-vodă era un om bătrîn, grec țarigrădean de neamul lui, de Cantacoziști. Și, mai nainte vreme fusese visternic mare și-n Țara Muntenească, la Gligori-vodă. Și era om nestătător la voroavi, tîlpiz, amăgitor, geambaș de cei de la Faner din Țarigrad. Și dup-aceste, după toate, era bătrîn și curvar. Doamna lui era la Țarigrad, iar el aice își luasă o fată a unei rachierite de pe Podul Vechiu, anume Arhipoae, care o chema Anița, țiuțoare, de o purta în vedeață între toată boierimea, de-o ține în brați, de-o săruta și o purta cu sălbi de galbeni și cu haine de șahmarnad, cu șlic de sobol și cu multe odoară împodobită. Și era tînără și frumoasă și plină de suleiman, ca o fată de rachierită. Și o triimite cu carăta domnească cu siimeni și cu vornici și cu comiși dzuoa amidzidze mară pe uliți, la feridiu și pe la mănăstiri și pe la vii, în primblări. Și făc și pe boieri de-ș triimite giupînesăle cu dînsa. Și după ce viniē de la primblări, triimite giupînesilor daruri, canavețe, bilacoase, căce i-au făcut cinstea de-au mărșu cu dînsa în primblare. Și după ce s-au mazilit, au luat-o cu dînsul și-au dus-o în Țarigrad cu dînsul și-au măritat-o dup-o slugă a lui, după un grec. Căutați, frați iubiți cetitori, de videți ce este omenia și curvia grecească! Că el, de bătrîn, dinti în gură n-avē. Dimineața îi înclie, de-i punē în gură, iar sara îi desclie cu încrop și-i punē pe masă. Carne în toate posturile cu turcii depreună mînca. Oh, oh, oh! săracă țară a Moldovei, ce nărocire de stăpîni c-aceștia ai avut! etc.

Această complexitate pamfletară făcută din ciudă și vaiete, din culoare și încărcătură se va regăsi în numeroasele portrete de Domni. Dabija e un soi de voievod țărănos care „bē vin mai mult din oală roșie decît din pahar de cristal, dzicînd că-i mai dulce vinul din oală, decît din păhar“. Iliăș Vodă, neștiind limba țării, făcea ispisoaace rele, încolo „bacșișuri de mari, că era om bun“. Dimitrașco Cantacuzinul era „grec tîlpiz și fricos“. Constantin Cantemir „carte nu știē ce numai iscălitura învășasă de o făcē; practică bună avē la voroavă; era sănătos; mînca bine și bē bine. Semne multe avē pe trup de la războaie, în cap, și la mîini, de pe cîndu fusese slujitoriu în Țară Leșască. La stat nu era mare: era gros burhuhănos, rumăn la față, buzat; barba îi era albă ca zăpada...“.

Șerban Cantacuzino, din Muntenia, „era un om groaznic ; nu veghea nimă-rui voiea ; era om mare la stat, cu ochi ca de bou“. La domnia lui Mihail Racoviță „slugile lui cele de boierie“ intrau în casă „și cu treabă și fără treabă, și cu vreme și fără de vreme, cînd le era voia, de nu semăna curtea nimică a domnie, de atîta obrăznicie ce era“. Iar Domnul „îți părea că este un om zălud“. Dimitrie Cantemir, zurbagiu în tinerete, „așa se arăta de bun și de blînd“, ca Domn, „că tuturor le era ușile deschise, și nemăreț de vorovea cu toți copiii“. Petru cel Mare „era om mare, mai înalt decît toți oamenii, eară nu gros, rotund la față și cam smad, oacheș, și cam arunca cîteodată din cap, fluturînd, și nu cu mărire multă și cu pohvală mare ca alți monarhi, și îmbla de multe ori fie cum și numai cu două trii slugi de erau de grija trebilor, și îmbla pe gios fără de alai, ca un om prost ; eară atîta dragoste arăta împăratul către Dumitrașco Vodă, unde văzuse că s'a închinat de bună voia lui, că se tindea cu amîndouă mînilor și cuprindea pre Dumitrașco Vodă de grumaz, și-l săruta pe față, pe cap și pe ochi, ca un părinte pre un fiu al său“. Const. Mavrocordat „era un om prea mic de stat, și de făptură prost, și căutătura încrucișată, și vorba lui înecată ; deară la hire era nalt, cu mîndrie vra să se arăte ; deară era și omileniș ; cazne, bătai rele la oameni nu făcea, nici la sînge nu era lacom, și răbdător mult. Ii'era dragă învățătura ; corespondenții din toate țerile streine să aibă, prea silitor spre vești, ca să știe ce se face printr'alte țeri, ca să dobîndească nume laudat la Poartă. Minciunile îi era prea dragi a le asculta ; numai, nu era prea grabnic a face reu. Giuruia prea mult unora și altora ; deară la mai mulți nu da dintre cele giuruințe. Era om de-l întorceau și alții“.

La Neculce se descoperă o tehnică încheiată a portretului în care intră cîteva note tipice : o însușire sau o anomalie fizică, starea intelectului, predispoziția etică ; o însușire sau scădere morală, un tic, o manie, un obicei, totul dozat, ritmat și rostit în jurul unei virtuți sau diformități substanțiale. Portretul neculcian stă la mijloc între caricatură și tablou.

Și mai neted se arată talentul înăscut al lui Neculce în fragmentele epice, în scurtele momente în care viața unui om e surprinsă în chiar desfășurarea ei. Duca mazelit, pe cînd, gospodar, își număra oile, Duca mergînd cu boierii „pe gios“ „pre lîngă împărăție“ pe ulițele Iașului, nunta Cătrinei lui Duca (amestec de Delacroix și Raffet) cu danțuri prin ograda curților domnești cînd „un vornic mare purta un cap de danț și alt vornicu mare alt capu de danțu îmbrăcați în șarvanale domnești“ acestea și altele sînt neuitate tablouri. Iar în răpirea lui Duca nu e numai culoare, ci și întiul fenomen de realism nuvelistic din literatura română, cu transcrierea întocmai a reacțiunilor eroilor :

„Și cîndu-l ducè pe drum, îl pusesă într-o sanie cu doi cai, unul alb și unul murg și cu hamuri de teiu, ca vai de dînsul. Ocări și sudălmii, de audze cu urechile ; ș-ajungîndu la Suceavă la un sat anume au poftit puțintel lapte să mînințe ; iar femeia gazda, i-au răspunsu : „N-avem lapte să-ți dăm, c-au mîncat Duca-Vodă vaceli din țară : de-l va mînca vermii iadului cei neadormiți“. Că nu știa femeia aciea că este singur el Duca-Vodă ; iar Duca-Vodă, dacă au audzit că este așe au început a suspina și a plînge cu amar...“

Și este în darul de a caracteriza anecdotic ceva din limbuția de mai târziu a lui Ion Ghica. Purtarea pe uliți a lui Mavrodin Paharnicul, călare, însă întors, cu coada calului în mâini, silit a pronunța corect : „cal murgu la fîntîna Bordii“ care la el sună „Alogo murgu sto funtina Bordi“ ; acrobațiile lui Dediu Spătariul care sărea peste trei cai o dată ; breslașii care strigă în gura mare lui Mihai Racoviță : „Vîndutu-ne-ai ! vîndutu-ne-ai ! vîndutu-ne-ai...“ ; Ilie Cantacuzino, scos noaptea din așternut și purtat pe uliți, muștrat de zapcii cu : „Ține-te cerbule cu coarnele cele boure... !“ iată numai cîteva specimene de astfel de anecdotică.

Afară de aceasta Neculce are vederea proaspătă, poetică, a omului necărturar, cu apercepția firesc metaforică. Despre tabăra rusească, în noapte, se spune : „Se vedeau focurile ca stelele“. Grozăvia canonadei e evocată cu imagini țărănești : „...și și-au așezat toate puștele cele mari, și au început a se batere pre vrăjmaș, cît nu se vedeau razele soarelui, și se întunecase lumea de nu se vedea om cu om, ce numai se vedea para cum eșia din puște ca cum ar arde niște stuh mare, trestie, pe niște vînt mare, așa se vedea focul eșind din puște“. Fără să se încurce în detalii, scutit de acea prolixitate caracteristică cronicarilor în genere, obscuri fiindcă nu nimeresc adevăratul raport dintre lucruri, Neculce e viu pretutindeni, familiar, intuind generalul în particular, într-un gest, într-o schimbare a feței. Tulburarea pîrîtului și mazilitului Duca e descrisă fizionomic : „Eară Duca-Vodă nu putea nimic să mai răspundă, de rușine și de frică ; nura-i ce schimba fețe ; uneori se făcea roșu, uneori galbăn“.

Cu Neculce se mai petrece un proces comun la oamenii de bun simț, cu puțină carte, precum Creangă. Înțelepciunea lor naturală începe să-i îmbete și să le dea ambiția de a deslega totul după acea metodă simplistă, bătrînească. Este de tot hazul „politica externă“ a cronicarului, întemeiată pe cîteva individualități epice ca franțuzul, neamțul, turcul, englezul. Din învoielile și supărările acestora se naște orice eveniment : „Franțuzul își dă cotul cu turcul“ ; „se tot bătea franțuzul cu neamțul pentru țeara Spaniei, care de care să o iee să o stăpînească, neavînd Crai ; și tot biruia neamțul pre franțuzul, căci îi mai dau și alții agiutor, fără de electorii lui. Ii mai da Anglia patruzeci de mii de oaste, și Olanda treizeci de mii. Apoi, supărîndu-se franțuzul de ațîta ani de bătae, sta să se împace ; și neamțul nu primea...“.

## IOAN NECULCE

### RÉSUMÉ

L'étude monographique consacrée par G. Călinescu au grand chroniqueur moldave, le dernier en date, commence par une biographie établie pour la plus grande partie d'après les données qui figurent dans la chronique même de Neculce.

Né vers 1672 le boïard Ioan Neculce s'apparentait par deux fois aux familles régnantes de la Moldavie : par sa mère avec Vasile Lupu

et par sa femme avec la famille Cantémir. Des circonstances familiales dramatiques ont déterminé la fuite du chroniqueur en Valachie pendant le règne de Constantin Cantemir, qui sera le début de ses pérégrinations qui le maintiendront loin de son pays, pendant neuf ans. Il a détenu à tour de rôle des fonctions d'écuyer, de grand spathar et de hetman. Il est mort vers 1745.

En passant à l'analyse de la chronique qui relate les événements compris entre le règne de Dabija Vodă (1661) et celui de I. Mavrocordat (1743) et qui est précédée par un recueil d'anecdotes concernant l'époque antérieure à 1661, intitulé *O samă de cuvinte*, G. Călinescu en souligne la valeur artistique. L'auteur de l'étude voit des ressemblances entre Neculce et le grand narrateur roumain du XIX<sup>e</sup> siècle, Ioan Creangă. Il s'agit de ce mélange d'un peu de culture citadine à beaucoup de sagesse paysanne, de l'ingénuité madrée, de ce travers de se considérer niais tout en se tenant pour intelligent, de l'usage des proverbes, de cette vieille philosophie paysanne, de la manière de s'étonner ou de se lamenter, enfin de ce fait évident mais non-analysable que représente le don du narrateur.

On met en évidence l'art du portraitiste du chroniqueur qui fait preuve de «complexité pamphlétaire», ses portraits étant situés «entre la caricature et le tableau». On mentionne la capacité de Neculce de caractériser de manière anecdotique, le ton de médisance, d'ironie, de parodie, l'humour spécifiquement populaire, le langage pittoresque, le mélange de mots cuisants à la philosophie des proverbes d'origine populaire, les méditations personnelles concernant la politique nationale, «le tout exprimé de manière naïve, mais avec un fort parfum archaïque».

## И О А Н Н Е К У Л Ч Е

### РЕЗЮМЕ

Монографическое исследование Дж. Кălinesку о последнем крупном молдавском хронисте открывается биографией, в большей своей части составленной на основании данных, содержащихся в самой хронике Некулче.

Боярин по происхождению, Ион Некулче (род. в 1672 г.) состоял в двойном родстве с семействами господарей Молдовы: через мать — с Василе Лупу, а через жену — с семьей Кантемиров. Драматические события семейной жизни принудили хрониста к бегству в Валахию при Константине Кантемире Водă; позднее он на протяжении девяти лет живет за границей. Ион Некулче является последовательно военным саповником (слуджер), командующим военными силами Валахии (спатарь) и Молдавии (хатман). Умер он в 1745 году.

Переходя к анализу хроники, излагающей события, имевшие место в период от господства Дабиджа Водă (1661 г.) до Иоана Маврокордата (1734 г.), чему предшествует собрание анекдотов, охватыва-

ющих период до 1661 года, названное «О сама де кувинте», Дж. Кэлинеску подчеркивает ее художественную ценность. Автор исследования устанавливает сходство между Некулче и крупнейшим молдавским рассказчиком XIX века, Ионом Крянгэ, которое заключается в «этой смеси малой культуры жителя провинциального городка и крестьянской мудрости», в лукавом простодушии, в стремлении к «самоуничтожению, что паче гордости» при уверенности в своем уме, в употреблении пословиц и поговорок, в старческой мудрости, в постоянной склонности к удивлению, к ахам и охам и, наконец, в этом очевидном, но «не поддающемся анализу даре рассказчика». Подчеркивается умение хрониста создавать портреты, говорящее о «памфлетной сложности» произведения, так как его портрет стоит где-то «между карикатурой и образом»; отмечается способность Иона Некулче к занимательному повествованию, задиристый тон сплетни, пародии, естественный народный юмор, красочный язык, сочетание едких словечек с философским тоном народных поговорок, собственные рассуждения о национальной политике, «выраженные наивно, но с особым архаическим привкусом».

# MOMENTE ÎN RECEPTAREA ȘI DIFUZAREA SIMBOLISMULUI ROMÂNESC

DE

MARIN BUCUR

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

Un calcul eronat, sau o insuficientă informare în materie, face ca să nu se recunoască în discuțiile despre simbolism, atât de substanțiale în ultimul timp, că noul curent literar, apărut în deceniul al nouălea al secolului trecut, a fost promovat și ctitorit în literatura noastră de Alexandru Macedonski<sup>1</sup>. De obicei, se vorbește, ori de câte ori vine vorba de începuturile simbolismului românesc, despre Traian Demetrescu, ca despre un înaintaș îndepărtat al noii mișcări poetice.

Primul moment, însă, de receptare și de difuzare a simbolismului îl formează școala „Literaturului“. Anul 1880, anul apariției revistei lui Macedonski, este și anul de naștere al simbolismului, pentru că „Literaturul“ este solul prielnic în care crește nestingherită această floră poetică în peisajul literar românesc modern. Oropsit și anatemitizat de contemporani, simbolismul s-a dezvoltat, în primul rînd, grație audienței pe care a avut-o în opera lui Macedonski. Noua școală poetică, forțînd uși ruginite și drumuri nebătute încă, și-a avut destinul hărăzit oricărei opere de pionierat: destin de luptă, de rezistență și de înfrîngeri. Macedonski s-a dăruit acestei cauze, cu entuziasmul său violent și statornic, a pus pasiune neretînută, exagerată, uneori, pînă la eroare, o înflăcărare de descoperitor.

Afirmarea simbolismului este fapta lui Macedonski cu toate punctele pozitive și cu toate confuziile estetice care vor străbate pledoariile și exemplificările sale poetice de această natură. Încă din primele numere ale revistei, el aducea, indirect, mesajul noului crez poetic, publicînd poe-

---

<sup>1</sup> Despre cauzele și condițiile social-economice care determină apariția simbolismului se ocupă minuțios D. Micu în studiul *Începuturile simbolismului românesc*, „Viața românească“, an. XVI, 1963, nr. 6—7, p. 135—156.

ziile *La Harpa și Ecourile nopții*, cu efecte euritmice muzicale gratuite, pentru a demonstra, cum se arăta în notă, „pînă la ce grad de flexibilitate limba română poate să ajungă“ :

Inima-mi ce să îmbată,  
                                     Bată,  
 Bată căci beat de amor,  
                                     Mor !  
 Pe brațe-mi iată se înclină,  
                                     Lină ;  
 Viața să-mi ceară i-ași da,  
                                     Da !

Poezia se reduce astfel la o vizibilă înscenare de efecte auditive, după ce, mai înainte, Bonifaciu Florescu teoretizase despre *armonia imitativă* și despre corelația poezie-pictură<sup>2</sup> (*ut pictura poesis*), celebrîndu-l pe Heliade, Bolintineanu și Gr. Alexandrescu, singurii poeți agreeți și recunoscuți ca înaintași în cercul „Literatorului“.

Macedonski se încînta cu virtuozități de magician al verbului.

Un an, — dînd-ani, leag-an, — d-ani vani  
 D-atunci, un lanț întreg s-a format...

Asemenea procedee nu erau încercate pentru prima oară. Încă din volumul său de debut, *Prima verba* (1872), exersa cu aceeași ușurință :

Bomba tetună  
 Precum în furtună  
                                     Tună !  
 Sabia lovește  
 Omul răcnește,  
                                     Gloanțele  
                                     Sfîrșie,  
                                     Vijiie !                    "  
 Tunul detună  
 Precum în furtună  
                                     Tună !

(*Sunetele bătăliei*)

Aceste exemple de muzicalitate în gol îi conduc pe unii comentatori ai poeziei lui Macedonski la generalizări exagerate și la concluzii negative privind efortul său pentru schimbarea la față a poeziei românești de după Eminescu. Există la unii cercetători, pornind de la asemenea exemple, tendința de a trece în grabă peste acest aspect al liricii sale, ca peste un capitol blamant, lăsîndu-se impresia falsă că în biografia poetului simbolismul este un moment efemer și pernicios, sau că nici nu există. „Poezia macedonskiană a fost integrată în simbolism, deși prin esență nu e în

<sup>2</sup> ...„poezia este în general o pictură“. B. Florescu, *Despre poezia descriptivă. Studii literare*, „Literatorul“, an. I, 1880, nr. 2, 27 ian., p. 26.



legătură cu simbolismul, întrucît nu găsim în ea nici una din marile teme muzicale ale suflului omenesc : nici dragostea, nici moartea, nici vreo aspirație mistică.

Poezia lui Macedonski e de natură plastică și deci parnasiană ; muzicalitatea reală a unora din versurile sale e exterioară ; încercările lui de versuri melopeice au asimilat, de asemenea, unele metode mai mult mecanice ale simbolismului<sup>3</sup>.

Adevărul e că Macedonski a fost primul și adevăratul port-stegar al noii poetici, la care n-a renunțat zeci de ani. Descoperirea și promovarea acestei formule nu este un simplu incident în creația sa. Macedonski a susținut simbolismul în 1890 cu aceeași vervă cu care îl susținuse și în 1880 și avea să-l susțină și la 1900. A fost un teoretician, nu mai încapă vorbă, al simbolismului ; la „Literatorul“, în beletristică și în critică și-a afișat adeziunea la această mișcare poetică cu nonșalanță și cu bravadă, chiar. De altfel, pînă la Densusianu, numai Macedonski a mai ars atîta energie și a mai consumat atîta talent pentru a convinge pe contemporani de „noua direcție poetică“ de la sfîrșitul veacului trecut. A teoretizat luptînd cu junimiștii, aruncînd în foc marea poezie a vremii sale, sacrificînd, de dragul teoriilor, pe contemporanii săi inegalabili : Eminescu și Coșbuc. Temeritatea a încălcat de multe ori pietatea și reacția antieminesciană lasă o amintire tristă, legată de numele lui Macedonski, care-i acoperă imaginea, fără voia noastră, cu umbre grele.

Simbolismul nu e contractat superficial, întîmplător, ori temperamental, ci înjghebat și simțit ca un moment estetic de către artist. Macedonski dă lecții, explică pînă în detaliu „secretele“ „poeziei viitorului“. Nu e vorba de o oarecare influență ori de unele reminiscențe de lectură din poezia franceză, ci de o atitudine originală, nu a unui adept și propagator al unei mișcări poetice străine ci a unui inițiator și cap de front. Și ca limbaj poetic și ca argumentare teoretică, Macedonski a precedat cu mult pe așa-ziii simbolisți români. El, de altminteri, a făcut școală cu noua orientare poetică, și pe la el au trecut toți cei care mai tîrziu aveau să schimbe și să aducă zestre nouă moștenirii noastre lirice.

Ca mare poet, Macedonski se afirma o dată cu „Literatorul“. De această dată dă întîietate vocației sale artistice. Or, chiar de la prima intrare pe scena poeziei, Macedonski aduce cu sine declarațiile și afișele simbolismului. Fără a exagera cu ceva, și fără nici un efort de documentare, el ne apare ca poet în luptă cu „versificatorii“ „grădinii bolnave“ a „Convorbirilor literare“ și ai „muzelor“ de la „Borta rece“.

N. Davidescu, într-un articol eronat și teribilist prin formulări teoretice, elude simbolismul macedonskian sub cuvînt că poetul era „raționalist și păgîn, închis în rigiditatea statuară a unei forme impecabile pînă la formalism, obsedat de reminiscențe clasice, adversar firesc și înnăscut al culturii germanice“, decretînd absurd că Eminescu „deschidea larg toate

<sup>3</sup> Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, II, *Evoluția poeziei lirice*, p. 276—277. Aceeași opinie aparține și lui B. Fundoianu, *Al. Macedonski*, în „Sburătorul literar“, an. I, 1922, nr. 20, 28 ianuarie, p. 483—485 („Dar Macedonski n-a fost simbolist, cum n-a fost propriu-zis, nimic altceva“).

posibilitățile viitoare pentru dezvoltarea de astăzi a poeziei simboliste românești<sup>4</sup>.

Simbolismul lui Macedonski n-ar fi fost altceva decât un pretext al poetului de a se împotrivi lui Eminescu, agățându-se „sub cuvînt de reprezentant al cuvîntului latin, de ultimele manifestații de limbă franceză; cum însă acelea erau tocmai acele simboliste, sau în tot cazul cele simboliste erau cele mai zgomotoase, iată pe poetul *Noaptilor*, campion al simbolismului român și, destin paradoxal, în același timp făuritor de admirabile poeme parnasiene“<sup>4</sup>.

Reacția lui Macedonski are cauze mult mai adînci decât *adversitatea sa față de Eminescu*. Poetul are conștiința crizei romantismului în poezie, caută s-o depășească, propagînd o altă formulă artistică. Pentru Macedonski, anii 1880, deci în epoca de glorie eminesciană, sînt anii ce ocaracterizează „o criză foarte serioasă în literatură“, „tîmpi anormali“<sup>5</sup>. „S-a dus o vreme, o nouă vreme vine“ (spune poetul în poezia *Destul*), „alți tîmpi, alți lăutari!“ — „*Cu doina nu mai merge pe fruntea României / Deplin ca să renaștem ne trebuie un Virgil!*“ (*ibidem*).

Iată cîteva declarații poetice, mai violente și mai clare chiar decât în articolul program al revistei, unde unele observații și teze critice amintesc, de altminteri, de Maiorescu. Poetul cere o poezie viguroasă, senină („destul cu plînsul căci inima ți-e seacă“), ferită de abuzul diminutivelor (deși pe o pagină alăturată cu programul poetic macedonskian, însuși artistul folosește *fluturei, amor, pept cu întristare, flori* etc., *O lacrimă d'amor*). Vrea „o operă de gust“. Poeziile rămîn, de multe ori, în urma gîndirii sale teoretice, ca formulă literară fiind romantice și romanțioase.

„Genele ei ca niște nori  
Molatic se scoboară  
S-ascund doi ochi strălucitori,  
Doi ochi ce mă omoară !

De-ar de n-ar fi-n jos acei nori  
Ce-ar fi de mine oare?...  
Poți să te uiți oarc-n doi sori  
Cînd nu poți într-un soare?...“

(*Genele ei*)

Incep și exercițiile de virtuozitate ca să arate „corului broștesc de versificatori pînă la ce grad de flexibilitate limba română poate să ajungă cu condițiune însă de a nu te atinge de ea pîmă nu știi s-o mînuiești“, aluzie malițioasă, ca întotdeauna, la Eminescu.

„Ca șerpi de flăcări, plăvițe  
Oițe  
— Din păru-i, m-ard, mă omor,  
Mor !“

(*Ecourile nopții*)

<sup>4</sup> N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste*, „Viața românească“, an. XVIII, 1926, nr. 1, p. 38—58.

<sup>5</sup> *Cronica*, „Literatorul“, an. I, 1880, nr. 1, 20 ian., p. 2.

Macedonski preconizează prin acest joc de cuvinte teoria muzicalității și a euforiei formelor, a „armoniilor imitative“, căzînd în gratuități și aberații prozodice :

„Adio zile amare !...  
Mare  
Făcu fericirea mea,  
Ea !“

(*Ibidem*)

Bonifaciu Florescu, estetul revistei, teoretiza de zor despre „armonia imitativă“<sup>6</sup>, extaziat că nu mai văzuse „încă o poezie numai de armonie imitativă, care în atît de puține versuri să exprime atîtea sunete, fără cuvinte inventate, ca *tarantlara* etc.“, ilustrînd afirmația cu versuri ca acestea, scrise de Macedonski :

„Țip trîmbițe : țepeni pe cai, cavalerii,  
Răriră rarle rînduri ; — deșteptata,  
Titanica frunte a munților antici  
Sunetele repede. — Tobe bat ; tabăra  
Arboră flamure splendide !...“

(*Lupta și toate sunetele ci*)<sup>7</sup>

Apoi poetul imită „toate sunetele“ luptei, „toate sunetele clopotului“:

„Un an, — dînd d-ani, leag-an d-an, — d-ani vani...  
.....  
Din turn prelung și vibrător zvon  
Făcea mișcat om d-om a să da !  
Unda-n ochi lacrimi la tristul son  
Undă-Undă,-Undă,-Undă“.

(*Înmormîntarea și Toate sunetele clopotului*)<sup>8</sup>

Jocuri fanteziste, fără valoare decît sub latura minor-documentară, încercînd o poezie care să se susțină prin virtuțile exterioare, prin mecanisme de prozodie, fapt combătut chiar în paginile revistei<sup>9</sup>.

Însă poetul făcea declarații de substanță în paginile poetice, visînd la acea poezie pe care năzuia s-o scrie, „Coprinzînd înțelesul și neînțelesul, inima și spiritul, văzutul și nevăzutul, să dezvelesc taina vecinicii, să leg cerul cu pămîntul, materia cu spiritul“<sup>10</sup>. Teoria, expusă pe un ton de confesiune, era reluată repede în articole și în studii cu un limbaj critic

<sup>6</sup> „Literatorul“, an. I, nr. 13, 13 apr., p. 197—198.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 198—199.

<sup>8</sup> *Ibidem*, nr. 16, 11 mai, p. 250.

<sup>9</sup> Pope, într-o traducere parțială datorată lui B. Florescu, *Armonia imitativă (Încercare asupra criticii, cîntul al doilea)*, „Literatorul“, an. I, nr. 18, 1 iunie, p. 273—274.

<sup>10</sup> *Poema poemelor*, „Literatorul“, nr. 21, 29 iunie, p. 1.

nou. Macedonski vorbește de „logica poeziei“, ajungînd în cele din urmă tot la ideea de „armonie“, ca factor esențial în creația poetică :

„Pentru a scrie versuri, trebuie ca cineva să fie pe deplin stăpîn peste limbă și să cunoască în mod amănunțit toată armonia sau toată nearmonia ce rezultă din întocmirea literilor în cuvinte și din întocmirea acelor litere și cuvinte între ele. Scara alfabetică considerată din acest punct de vedere constituie o adevărată scară muzicală și *Arta versurilor* nu este nici mai mult nici mai puțin decît *Arta muzicii*“<sup>11</sup>.

Pledoaria pentru *Arta muzicii*, dominantă ei în creația poetică, este un principiu suprem al esteticii simboliste. „De la musique avant toute chose“ — spunea mai tîrziu Verlaine. Poezia trebuie să descopere muzica infailibilă și inefabilă a sunetelor alfabetice. Ea devine o instrumentație în sine, cu misteruri sonore pe care nu le poate descifra decît geniul, poetul. Macedonski pătrunde în esența gîndirii estetice simboliste, risipită printre studiile didactice și anodine ale lui Bonifaciu Florescu și Pantazi Ghika. Chiar și într-una din primele *Noapți*, poetul închina elogii stării de beatitudine și de euforie muzicală a artistului :

„Poetul e o harpă : Nu cugetă ci cîntă  
Chiar el nu se-nțelege, dar este ascultat !

Prin lumile luminei să-ntrăripă să sboare  
Și-n urma sa deșiră frumoși mărgăritari  
Pămîntu-n depărtare îl lasă subt picioare  
Și-mbrățișează Totul cu aripele-i mari !“

(*Noaptea de septembrie. La muză*)

Macedonski a ctitorit ideile de bază ale simbolismului, le-a deschis drumurile, a pus în apărarea lor toată verva și puterea sa de combatant, cu toate consecvențele și, mai mult decît atît, le-a dat viață. El nu este propriu-zis un estetician, dar estetica simbolistă găsește și descoperă în articolele sale acele elemente care mai tîrziu îi vor profila specificul. În luptă cu romanticii vremii sale, cărora le contesta orice valoare — interesant e faptul că în poezie Macedonski nu refuză atitudinea romantică, fiind aproape de Eminescu — le-a opus ca o formulă poetică originală, *realistă*, simbolismul, formulă antiromantică. Firește că tezele macedonskiene nu rămîn simple scăpărări din vârful peniței sau poziții circumstanțiale, stări de polemică cu junimiștii, ci o atitudine conștientă și de durată. Macedonski a crezut sincer în această nouă poezie a sa și a încercat s-o susțină cu o demonstrație teoretică. Nu sînt niște zori firavi ai simbolismului. În epoca clasică a romantismului nostru, în plin eminescianism, Macedonski aduce o optică poetică inedită. E un element specific simbolismului românesc. Nu apare după ce se consumase istoric romantismul, ci concomitent cu momentul său de strălucire. În literaturile occidentale, în mod general, simbolismul urmează romantismul, se afirmă în epoca de criză a acestuia. Să ne gîndim că Macedonski deschide calea simbolismului românesc, cînd încă romantismul era departe de a intra în faza epigonismului eminescian. Procesul e interesant și merită atenție deosebită. Simbo-

<sup>11</sup> „Literatorul“, an. I, 1880, nr. 23, 21 iulie, p. 356.

lismul, simțit ca o orientare poetică nouă, nu a avut nevoie de o îndelungă preparație a spiritelor în timp. O personalitate ca Macedonski l-a afirmat chiar din primul deceniu de activitate a revistei „Literatorul”. El a sădit această formulă poetică chiar în momentul de vîrf al eminescianismului, fără a apărea ca o ruptură cu poezia romantică, deși Macedonski dorea acest lucru. Teoretic a negat-o tot timpul, practic a preluat-o și a dezvoltat-o după propriile-i principii estetice. Macedonski, deși a făcut caz de impasul romantismului, în poezie n-a mai fost tot atît de categoric, acceptîndu-l chiar și în ceea ce acest curent avea vetust, manieră, șablon. Poetul a publicat pe Carol Scrob cu un zel și o venerație care produc azi nedumerire, îndreptățite în cazul lui Traian Demetrescu și Duiliu Zamfirescu, salutîndu-i și închinîndu-le poezii ca unor astre. Iar Carol Scrob nu e un simbolist, cum nu e poet în nici un fel. Nici Th. Stoescu și alții, publicați în „Literatorul”, în primii săi ani de apariție, nu sînt simbolști. Însuși Macedonski folosea în zborurile sale nu o dată o aripă ruptă, contaminat de poezia minoră a convorbiriștilor, în refuzul aprioric de a accepta și de a recunoaște poezia eminesciană. De altminteri, uimește la el opacitatea totală la marea noastră poezie romantică, precum și entuziasmul pentru tot ceea ce este jos și șters, lipsit de importanță, ca măruntul poet Carol Scrob. Pe el îl opunea Macedonski lui Eminescu! Desigur, această confuzie de valori a surescitat spiritele și a creat resentimente care au ridicat stavili multă vreme în fața unei receptări critice sincere a poeziei lui Macedonski și, poate că trebuie să treacă încă o vreme ca ele să fie date uitării.

Numai că poetul a reușit să se înalțe din acest cerc îngust, în măsura în care s-a descoperit mai mult pe sine însuși. Contemporanii s-au apropiat de el, formînd o școală și un cenaclu, nu pentru că venea în literatură în tovărășia lui Carol Scrob, ci pentru că aducea un suflu poetic înnoitor; au văzut în el pe poetul care îl continua pe Eminescu, pe altă cărare.

Luată în latura ei convențională, minoră, poezia lui Macedonski nu e cîtuși de puțin revelatoare a unei personalități deosebite. E poezia cu care el se încînta, dar nu e și poezia care îl definește. Pentru că ceea ce era noutate poetică reală, în perioada anilor 1880, se auzea prin strigătul său de singurătate, furtunile contra destinului, limbajul proaspăt cu mimoze, alabastru, safire, diamante, crini, peisajele fără tei și lună, fără filomele și muri. E o expresie lirică modernă. Macedonski a uzat de asocieri și viziuni lirice fără precedent atunci în istoria literaturii. Ca și Eminescu, el își reface un univers poetic propriu, pe baza unor realități și interdependențe inedite, frapante, creîndu-și lumea sa. Lui Macedonski îi aparține un limbaj cu proprietăți abia relevate :

„Inspirarea exalcază un suspin automnal.”

(*Ștepa*)

„Vîntul ce-și trecea prin funii colosala simfonie”

„Fulgerele citeodată albăstrind de răutate.”

(*Uaporul morții*)

Există opinia că această latură a liricii macedonskiene ar fi fost provocată dintr-un anume snobism și ca un pandant antieminescian, ca o formulă exterioară vocației sale literare deși se considera el însuși, cum afirma E. Lovinescu, un poet simbolist. Manifestările simboliste ar caracteriza în felul acesta o perioadă biografică, ca un simplu experiment de tinerețe și ca o eroare de creație. Nimic mai puțin adevărat! Simbolismul macedonskian nu e caracteristic numai pentru primii ani ai „Literaturului” și nici pentru un deceniu sau două din existența revistei, cum este iarăși adevărat că poetul n-a renunțat niciodată definitiv nici la „poezia socială”, nici la poezia romantică. A oscilat între aceste atitudini, momentan a dat la o parte pe una dintre ele pentru a-i face loc celeilalte, dar e riscant să acordăm prioritate uneia dintre atitudini și să-l catalogăm pe scriitor în funcție de aceasta. Personalitatea lui se desfășoară pe mai multe direcții, simultan, e contradictorie și complexă. În 1880, de pildă, semnează în prefața volumului de poezii un manifest pentru poezia socială, dar în același an se arată gata să-și construiască opera după planuri care speriau pe contemporani. La argumentele cu care se susține că Macedonski „este structural un romantic”, se pot găsi tot atâtea argumente că este structural un simbolist.

Macedonski a ținut să urmeze în poezie pe Eliade și Bolintineanu, și undeva incantarea sonoră a acestuia din urmă i-a deschis o poartă spre muzica poeziei și teoria muzicalității. Însă cultul formei, simpla frenezie a cuvintelor, teoriile consonanțelor auditive abat de atâtea ori atenția creatorului de la problemele conținutului. Formalismul, decorul sufocă poezia simbolistă din momentul apariției ei. Declamativismului și patetismului romanticilor, strigătelor pînă la cer ale acestora, Macedonski, împreună cu poeții săi din redacție, le opun compozițiile muzicale sfîșietoare, delirul, interiorizarea, macabru, spîcenul, angoasa. Simbolismul apare după dărînarea ultimelor bariere de luptă de către burghezii, pe care ea însăși le ridicase cu decenii mai înainte. E o atmosferă de deprimare a artistului, într-o societate care nu-i oferă nici un reazim moral, nu-i arată nici o cale a speranței. Așteptarea e în van. Poetul se simte singur, într-un naufragiu fatal, neputincios, un condamnat la durere. Insula de refugiu este propriul său suflet. Se cultivă zonele interioare și căderile individului în abisuri. Universul poetic se restrînge dar se și adîncește în unele direcții. Durerea socială e înlocuită cu durerea intimă a individului cuprins de „fiori”, de „nervi” și de „delir”. E o stare sufletească sinceră, expresia unei realități, nu un produs importat de pe piața occidentului.

A vedea din capul locului în simbolismul românesc o oarecare pasișă străină, un efect al modei literare, este un neadevăr istoric. Macedonski nu avea înaintași nici în apus. Mișcarea literară simbolistă europeană se cristalizează și își definește obiectul în același timp, iar Macedonski el însuși a participat la limpezirea și afirmarea ei<sup>12</sup>. Pînă după 1900, poetul a lăsat să se simtă în creația sa urmele de strălucire ale poeziei simboliste și nici în rondeluri nu a părăsit-o, ci i-a dat doar o transparență de artă autentică.

<sup>12</sup> T. Vianu, *Introducere* la Al. Macedonski, *Opere*, vol. I, 1939, Ed. Fundațiilor, p. CX.

În 1883, poetul poposea lângă lirica lui Rollinat, căruia îi apăruse volumul *Les Nèvroses*, prelucrând de aproape unele motive macabre și satanice<sup>13</sup>. Macedonski vorbește de gânduri ca de „paseri negre“, de „*scirba de-njosire și desfriu*“, de simțirea tăvălită „prin noroi“, de „duhori întunecoase“, de „cerul prea sălbatec“, „sămînța de pierzanie“ etc. (*Năluca crimei*<sup>14</sup>). „Visul fatal“, inima „dezolată“, viața „pustie“, sînt expresii macedonskiene, alături de evidente formule lirice eminesciene: ca „dulce voluptate“, care apar dureros de ostentativ lângă epigrama defăimătoare. Într-o prelucrare după H. Heine (*Contesa palatină*), cu „versuri de armonie imitativă“ (*Ce trist înoată-n noapte morții!*), Macedonski era atras de același univers liric macabru, cu morți, cadavre, într-un cadru de groază și de halucinație:

„Cadavrele se duc la vale,  
Și ochii lor sticloși, — la lună  
Clipesc grozav, — pe cînd răsună  
De la castel, din pragul porții:  
Ce trist înoată-n noapte morții“.

Ion N. Iancovescu cultiva și el același limbaj încărcat cu simboluri negre și cu expresii dure, cu „inima-noroită“, „*asvîrlită-n gunoi*“, „în delirul disperării“, condamînd inegalitatea socială. Alături, Macedonski își plînge nefericirea, aruncînd răul în seama soartei, ajuns ca „un hoit de sfîșiat“ (*Alea jacta est*). Poetul *Noaptilor* a îmbogățit poezia noastră cu o rechizită lirică simbolistă cu zeci de ani înaintea poezilor notorii, prin tradiție, ai simbolismului. El folosește termenul de *spleen*<sup>15</sup> în accepția de indiferență și de plictis („Să renasc nu se mai poate... / Sînt nepăsător la toate / Și în traiul meu pustiu / Singur printre-aceea oroare / E desgustul în picioare... / Numai el a rămas viu“).

Poetului i se par, poate, prea puțin convingătoare pledoariile sale în sprijinul poeziei moderne. Girul de garanție îl caută la poezii străini. Vrea să arate că e vorba de un fenomen internațional, că fapta lui e în spiritul inovației stringente în poezie. Directorul „Literaturului“ încurajează și se mîndrește cu colaboratori din rîndul poezilor francezi (Le Metayer, Louis Chardon, Eug. R. Clanel, Caterina Leboeuf). Încep peregrinările și așteptările în anticamera poeziei franceze, pentru a-l primi și a-l recunoaște ca poet. Cu toate acestea, exegeza istorico-literară trebuie să aprecieze cu discernere și cu înțelegere fenomenul, ocolind șablonul și pripeala. Macedonski publica în franțuzește nu dintr-o sfidare ori minimalizare a culturii autohtone. Niciodată așa ceva n-a trecut prin pana poetului. Dimpotrivă, el s-a simțit un ultragiatic și un condamnat, un neînțeles de con-

<sup>13</sup> De circulația operii lui Rollinat la noi s-a ocupat Al. Ciorănescu în *M. Rollinat și satanismul în poezia română*, „Viața românească“, XXVI (1934), nr. 17—18, septembrie, p. 57—71.

<sup>14</sup> „Literaturul“, an. IV, nr. 7, iulie, p. 410—411.

<sup>15</sup> Termenul apărea și la poeți care nu aveau contingentă cu simbolismul, ca la M. Zamfirescu (*The spleen. Poezii...* „Revista Contemporană“, 1874, p. 411—416).

temporani, suferind de pe urma reacțiilor ostile, cu toate că de multe ori singur și le-a provocat prin aroganță și distanță. El însuși își socotea poezia în contratimp cu epoca. S-a dorit divinizat, dar orgoliul i-a rămas dezvelit și figura de pontif a poetului primise un contur de singurătate. Se vedea chemat de o lume și se simțea aruncat la periferie de o alta. Neridicat în slăvi oficial, își organiza singur, în cercul de admiratori, osanale. A suferit că secolul său era mai târziu — și în toga de apostol al noii poezii și-a proferat contemporanii și și-a sanctificat suferința și durerea.

Macedonski, pe lângă legăturile sale apropiate cu scriitorii francezi, încerca să deschidă acolo aceeași ușă pe care o deschidea cu greutate la noi. Din această perioadă de creare a marelui sale poezii, care coincide cu anii dinții ai „Literatorului”, datează și primele lucrări scrise în franțuzește. Dar fie că ele au fost publicate în țară, fie că au apărut la Paris, n-au provocat valul de entuziasm care să-l urce pe tronul poeziei. Macedonski voia să obțină în Franța ceea ce nu obținuse în țară. Își găsisse un mijlocitor în folosirea versului francez. Încerca să fie consacrat și impus de literatura franceză, fapt care nu s-a întâmplat nici atunci, nici mai târziu. Cosmopolit este gestul de a transforma revista într-un organ literar bilingv, apelând la scriitori străini, pentru a susține împreună noua direcție poetică. Iarăși, însă, se simte nevoia să specificăm că simbolismul nu a prins în literatura noastră datorită publicării vreunui dintre poezii francezi. Macedonski îi aduna în jurul său, pentru a întări și a demonstra actualitatea tezelor sale estetice, pentru a dovedi spiritul poeziei sale. După cum el publicase în revistele literare franceze, primea la rându-i poezii care nu însemnau un pericol și o amenințare a existenței limbii noastre. Am exagera cu mult. Iar ceea ce s-a publicat în limba franceză, n-a constituit niciodată o pondere deosebită în ansamblul revistei. Poetul le dădea ca mostre de poezie nouă, cu toate că unele dintre ele erau banale și convenționale, egale cu poezia lui Carol Scrob. Și, peste ani, Macedonski va încerca, în fel și chip, să obțină girul culturii franceze, traducând o parte din poeziile originale, republicând poezii apărute în „La Wallonie”, „L'Élan littéraire”, „Revue Contemporaine”, „Revue Française”, așteptându-le pe toate aceeași soartă tristă a indiferenței din partea publicului românesc. Au rămas fără ecou. Simbolismul „Literatorului” nu trebuie căutat, astfel, într-o prezență străină sau o tălmăcire oarecare din literatura franceză<sup>16</sup>. Numai cu traduceri din câțiva poeți francezi minori nu s-ar fi susținut îndrumarea noii poezii de către Macedonski. Gloria îi revine în exclusivitate directorului „Literatorului”. Strigătul de durere al „poetului blestemat”, „ultragiât” cu un destin inuman, s-a auzit mereu ca al unui exilat. Macedonski a opus noțiunii romantice de geniu, noțiunea simbolistă a poetului „maudit”, condamnat să îndure calamitatea și incomprehenșiunea contemporană. El are conștiința „blestemului”, ca o formă de protest social, trimițând prin versuri fulgere împotriva societății.

<sup>16</sup> E. Lovinescu îi reducea meritele de promotor al poeziei noi post-eminesciene la „străduința lui afirmată de a implini influența poeziei franceze contemporane (pe la începuturile lui Macedonski nici nu exista simbolism)” care „a ușurat apoi penetrația rapidă a simbolismului”. E. Lovinescu, *Eminescu simbolist*, în „Sburătorul”, an. IV, 1926, nr. 5, noiembrie, p. 68—69.



Drama artistului era socială. Era victima nu a unui blestem al soartei, ci al unei lumi care nu-l înțelegea :

„Cînd dezgustul pentru viață pune nota lui fatală  
În concertul ce pornește dintr-un suflet simțitor,  
Simfonia se înalță ca o voce infernală  
Cu-n blestem îngrozitor.

Soarele ce răspîndește auru-i peste natură,  
Cerul ce se rotunjește ca un cort nemăsurat,  
Tot ce este cugetare, ca și tot ce e făptură  
Totul este blestemat.

Însă-atuncea și din pieptu-mi strigătul de îndirjire  
Căci și eu sînt dintr-o lume ce n-o voi și nu mă vrca,  
Și răsună ca un răgnet scos de-ntreaga omenire  
Ce-am purtat sub tîmpla mea”.

(*Blestem*)<sup>17</sup>

„Aripile” poetului sînt visele, iluziile. Îl salvează condiția sa de poet, înălțîndu-l în zona nepătrunsă, acolo unde începe „misterul” :

„Poezie ! Tu atuncea, și cînd umblu și cînd stau  
Îmi pui aripile-albastre ce avînturile-mi dau ;  
Nu e stavilă pe care să n-o trec prin cugetare,  
Și-ntîmplările-așteptate, le aștept fără-ncetare”.

(*Aripi*)<sup>18</sup>

*Bizarul, misterul, straniul* sînt elemente care vehiculează în permanență în poezia simbolistă („Palidă umbră, care mister / Unul spre altul mereu ne-atrage ? / ...Palidă umbră, reflex bizar / În care s-află iadul și raiul... (*Palidă umbră*)<sup>19</sup>).

Macedonski traducea în 1884<sup>20</sup>, tot din Maurice Rollinat, *Putrezirea*, cîntînd decrepitudinea materiei, faza de purulență și de dezintegrare, cu o terminologie aspră. Cărnurile cadavrului devin „șangăr colosal” al morții, „pulpa-nmuiată / În verde și liliachiu” /, „otrăvurile”, „coptură ș-umezeală”, „hidoșii nervi”.

În nota redacției, poezia e apreciată „ca admirabilă” și admonestată „Contemporanul din Iași” pentru că nu înțelesese o astfel de teorie cu mult înaintea lui Rollinat.

Poetul *Neurozelor* a fost cred, cel dintîi poet simbolist tradus cu voluptate la noi și căruia i s-au închinat, ca unui fondator de școală, poezii. Macedonski, după ce îl tradusese, concepea în viziunea macabră a acestuia *Noaptele îngrozitoare*, cu subtitlul : *Lui Maurice Rollinat — poetul*

<sup>17</sup> „Literatorul”, an. V, 1884, nr. 21, p. 123.

<sup>18</sup> Ibidem, nr. 4, p. 185.

<sup>19</sup> Ibidem, nr. 5, p. 212.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 255—256.

*nevrozelor*<sup>21</sup>. Poezia e ascunsă în neguri, emoția e sfișiată de un fior macabru :

„Un șir de umbre neguroase,  
Năluci spăimântătoare,  
Pe aripile furtunoase  
Din nopțile de-oroare,  
Pe mințile bolnăvicioase  
Se plimbă ! — Nopți îngrozitoare !

Demoni cu buze lipicioase,  
Cu ochii de vulvoare,  
Spămăi cu pieile pe oase,  
Cadavre rînjitoare,  
Pe subt vederile fricoase  
Aleargă ! — Nopți îngrozitoare !

.....  
Plăceri din nopți primejdioase  
Prin farmec și oroare,  
Voi poate sunteți mîngioase  
Cu-ntreaga-vă teroare,  
Căci deșteptați armonioase  
Bizarerii îngrozitoare !“

E latura „neagră“ a delirului, a spasmurilor, a nevrozelor pînă la demență ale individului, caracteristică aspectului decadent al simbolismului.

În 1885, editorialul primului număr pe acest an, al „Literatorului“, anunța retragerea lui Macedonski din viața literară, „izbit de patimile strigătoare ale contemporanilor“. După o absență de 7 luni, timp în care fusese hotărît „să se stabilească la Paris și de a-și croi un nou drum, într-o țară mai iubitoare de frumos în literatură“, poetul revenind „numai pentru un timp mărginit“, încuviința un val de elogii stridente și o reclamă ncreținută pentru cel care fusese primit „cu adevărată ovațiune de către cei mai eminenti oameni de litere din Paris“. Redacția „Literatorului“ se mîndrea că poetului ei i s-a conferit titlul de membru al Academiei „des Muses Santônes“, și a devenit colaborator la „Revue Contemporaine“, „Revue du Monde Latin“, „Revue Félibrienne“.

Plecarca lui Macedonski de la „Literatorul“ nu însemnase însă și renunțarea revistei la direcția poetică precedentă. Continuă să apară poezii înnobilate cu safire de „un albastru limped“, cu aur și platină, într-o euforie

<sup>21</sup> „Literatorul“, an. V, 1884, nr. 21, p. 288—289.

a culorilor și a sunetelor. Poetul trăiește mirajul frumuseții magice a naturii nocturne :

„Albastra noapte  
E toată ploaia argintie,  
Transcedentală poezie  
De lenevoase șoapte.

Din lumi astrale  
Magia înfășurătoare  
Căprinde în a ei splendoare  
A plîngerilor vale“.

(*Excelsior*)

exclamînd profetic în acest decor diamantin, regesc :

„Supt pulberi de-aur,  
Supt candelile de diamante,  
Ce griji pot fi predominante  
Și ce destin, balaur ?  
O ! Dumnezeu, mister albastru,  
M-ai ridicat peste dezastru  
Peste blestem și ură !

(*Excelsior*)

Apoi revista publică un ciclu masiv de poezii drept „poezii franceze“ ale lui Macédonski, cînd ele erau, de fapt, simple traduceri, cu satisfacția că în fine „literatura românească începe să se pună mai mult în evidență decît pînă acum și să ocupe printre celelalte literaturi europene un loc ce, cu timpul, îi va fi mai folositor decît orice cuceriri ar putea face pe calea armelor“<sup>22</sup>. Temele sînt olasic simboliste : *Le vaisseau fantôme* (în românește *Vaporul morții*), *Hystérie* (în românește *În atelier*), *Suggestion*, *Haine*, *Guitare*, *La valse des églantines* (*Valțul rozelor*), *Quinte majeure*, *Rire*, *Pas même l'espérance*, *Novembre*, *Les trois fantômes*, *Le voyou*, *À un déclassé*<sup>23</sup>.

Cu toate că redacția îl anunțase pe directorul onorific al revistei numai în trecere prin țară, smulgîndu-i o poezie și o declarație lipsită de modestie, „Literatorul“ continuă să-i publice abundant opera originală. Poeziile sînt străbătute de „fiori matinali“<sup>24</sup>, cu fantezii cromatice închise, în care prebacovianismul e evident : asfințitul e cuprins „de-o plumburie-ncenușare“ și de „funebra-nserare“<sup>25</sup>. Cîrculă pînă și printre discipolii

<sup>22</sup> „Literatorul“, an. VII, 1887, p. 65.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 65—75.

<sup>24</sup> Ibidem, *Naiada*, p. 125.

<sup>25</sup> Ibidem, *Apus*, p. 126—127.

maestrului motivele și temele inspirației sale poetice. Apar „nevrozele“, nervii, disperarea :

„Între pământ și între cer  
Închisu-s-a cărarea :  
E stins și mut al vieții câmp,  
E moartă inspirarea“<sup>26</sup>.

Traian Demetrescu, deși elogiât de Macedonski în prefața volumului de debut din 1885 (*Poezii*. Prefață de D. Al. Macedonski, Craiova, 1885), se dovedea chiar în paginile „Literaturului“ un romantic deprimat nefiresc de o viață pe care nici nu avusese când s-o cunoască. Avea doar 17 ani, vîrstă care îl uimea pe Macedonski pentru asemenea început încoronat de gloria „Literaturului“. „Școala poeziei sociale“ a revistei lui Macedonski își făcea un merit din faptul că a reușit să atragă inima acestui tînar pe un tărîm mai viril decît acela al *simplului dor*. În acest stadiu, poezia lui Traian Demetrescu e umbrită de o poză romantică minoră, cu lacrimi, melancolie, filomele, albume, cu reminiscențe din Musset, preferat de Macedonski, de o poezie a șabloanelor și a viselor „murinde“. Cîteva note strecurate printre aceste șabloane desuete anunță o tonalitate nouă. Apare poezia fiorilor lirici provocați de muzică, obsesia muzicală a sunurilor :

„Muzica, cîntă -cu armonic  
Și-al ei răsunset melodios  
Aprinde focul de poezie  
Și-n al meu suflet arde-o făclie :  
Tot sentimentul pur și frumos“.

(*Muzica*)

Starea de contemplare muzicală și de absență exterioară :

„Uit că durerea e lîngă mine,  
Uit suferința și cît am plîns ;  
Muzica scoate sunete line,  
Sufletu-mi sparge orice suspine,  
D-un farmec dulce este pătruns“.

(*Ibidem*)

Invocarea muzicală fascinează și ridică sensibilitatea într-o zonă înaltă :

„De sub degetele-ți albe  
Tainic sunetele scapă, —  
Plîng atunci cu fiecare  
Clapă.

Oh ! nu te opri ; simțirea  
Bietei inime avîntă-i,  
Ea nu cere decît aripi, —  
Cîntă-i“.

(*La clavir*, vol. *Freumăte*, 1887)

<sup>26</sup> Ion N. Iancovescu, *Nevrozare*, *Ibidem*, p. 121. G. C. Orleanu compune un *Sonnet Spleenic*, *Ibidem*, an. XX, 1899, nr. 7, 10 iunie, p. 2.

Noutatea e de ordin tonal. Tradem anunță pe Bacovia, pe I.M. Rașcu, pe pasteliștii funebrii. Cel de la care pornesc cu toții în toate direcțiile simbolismului românesc, fără îndoială, este acea mare personalitate poetică reprezentată de Macedonski.

În „Revista literară” a lui St. Velescu, revistă care a supliniit o vreme „Literatorul”, viziunea macabră în linia Rollinat, continuă prin versurile lui Th. M. Stoenescu, în care sînt cîntate „spasmurile”, „nervii”, delirurile funerare. Văzduhul miroase „a moarte”, poetul e „beat de resuflarea spasmodică”, are „nervii supti”, cuprins de „strania beție”<sup>27</sup>. Aici se publică pe lîngă poezii „după” Rollinat (*Prăpastia, Amanta macabră*), traduceri din Baudelaire, datorite aceluiași autor<sup>28</sup>.

Din 1890, Macedonski reappare la vechea sa revistă cu o poezie baudelaireiană prin relațiile stranii și atmosfera de descompunere a materiei, ca în *Idyle brutale*, cu imagini vibrînd de stări nevrotice: „bestiale voluptăți, cutremurări fecundătoare”, „înfricoșate castități”<sup>29</sup>, transcrise cu virtuozițiile formaliste :

„Do-mi,-sol là,  
Vesel cîntați din guslă...  
Do-mi — sol-la,  
Apusul e roz și lilă...  
Re-do, do-mi,  
Voeste, dar nu va dormi...  
Sol-la, — sol-la,  
Tot cerul e roz și lilă”<sup>30</sup>.

Artistul ajunge la o poezie simbolistă preceptistă, producînd mostre de „poezie simbolistă-instrumentalistă” (*Bătrîna stîncă, În arcanse de pădure, Prietenie apusă*), cu avize de glorie, care lui Macedonski i-au fost dragi întotdeauna :

„Aceste versuri, întîia încercare simbolistă în românește, mi-au fost inspirate de citirea unei poezii franceze a d-lui Lemoyne. Ele nu sunt nici traducerea, nici imitarea ei : se află într-o simplă analogie”.

Întrucît privește forma, fiecare vers are tendințe către «instrumentalism».

Poetul dezvăluie publicului secretele poeziei instrumentaliste, prea evidente pentru oricine :

Versul : „pentru ce e armonie e minie fără scop” și versul „Aurora-întîrziată nu s-arată sub frunziș” sînt recomandate drept versuri „instrumentaliste”. Mai mult cazul pe care l-a făcut Macedonski prin folosirea și

<sup>27</sup> *Spasm*, „Revista literară”, an. VII, 1886, nr. 6, p. 554.

<sup>28</sup> *Zetta*, Ibidem, an. VIII, 1887, nr. 9—12.

<sup>29</sup> *Parfum mascul*, „Literatorul”, an. XI, 1890, nr. 1, p. 14.

<sup>30</sup> *Gusla*, Ibidem, p. 15—16.

inventarea unor onomatopei intră în discuție decît poeziile respective care nu se deosebesc cu nimic de restul operei sale poetice.

„Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, — printre ulmi, —  
Pitorească o zărirăm de sub plante urcătoare,  
Și era prietenie între noi și zi cu soare  
Zi de vară apunătoare spre poeticele culmi.

Intr-o vale liniștită moara ta dormea în pace  
Și pîrîul fără zgomot o scălda și se ducea,  
Nici-o șoaptă omenească adierea n-aducea  
Ci abia ieșea un freamăt de sub frunzele opace“

(*Prietenie apusă*)<sup>31</sup>

„Instrumentaliste“ nu erau aceste versuri în care se foloseau rime interioare și euritmii cu nimic condamnabile, ci poeziile structural-simboliste ca acele *Idyle brutale*, de o șezualitate vulgară :

„Eram frumos, dacă ții minte, pe sinurile tale macre...“

Dar în aceeași vreme a experiențelor sale instrumentaliste, Macedonski trece în flancul teoretic opus, înlocuind rolul primordial al muzicii și imaginii în poezie cu „sinceritatea“ și „entuziasmul“, constatînd ca un învins al crezurilor sale că numai cu imagini și senzații muzicale „înadins urmărite“ nu se face decît „afecțatiune și proză“, „gimnastică“ poetică<sup>32</sup>, repudiînd gratuitatea și bizateria lirică. Nu mai tîrziu decît în același an, în prefața la volumul unui alt emul al său, Constant Cantilli<sup>33</sup> vorbea de „țesătura de fluide“ a poeziei, regretînd că „nu există încă o limbă hermetică pentru poezie, după cum există notele pentru muzică“<sup>34</sup>. Forma poeziei se compune din „resonanțe, transformarea literelor în valori muzicale, rime nobile concordante“<sup>35</sup>. „Sublima concepțiune“ este atunci cînd „limba, forma, culoarea și nuanța, imaginea și subtilitatea, avîntul și înălțimea, se unesc între ele“<sup>36</sup>.

Alexandru Obedenaru se complăce pe urmele maestrului în aceeași imagistică neagră a lui Rollinat, cu schelete, cadavre mucegăite, putregaiuri : „Mai văd o ceată de schelete / Avînd pe oase mucigai / Ce se tot urcă pe perete / Și-apoi recade-n putregai“ (*Pastel macabru*<sup>37</sup>), iar Mircea Dimitriade cîntă „fiorurile“, „misterul iubirii“ (*Fioruri*<sup>38</sup>).

Tot în 1890, debuta la „Literatorul“ Iuliu Cezar Săvescu, mai legat de noua îndrumare poetică decît dovedise cu cinci ani înainte Traian

<sup>31</sup> „Literatorul“, an. XI, 1890, nr. 2, p. 29.

<sup>32</sup> Al. Macedonski, *Prefață* la volumul lui Aurel Iorgulescu, *Stoguri blonde*. Poezie în proză, București, 1900.

<sup>33</sup> Constant Cantilli, *Bertha*, București, Prefață de Al. Macedonski.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>37</sup> „Literatorul“, an. XI, 1890, nr. 2, p. 26.

<sup>38</sup> Ibidem, nr. 3, p. 39.

Demetrescu, exaltat de viziuni fascinante, cu mișcări de sfere în „ether“, cu avalanșe ametoitoare de stele, mări de safir. Tînărul îl imita pe Macedonski în încercările sale „instrumentaliste“, îmbătat de un exotism convențional<sup>39</sup> sau în evocări ca niște chemări ademenitoare ale tărîmurilor îndepărtate. Nostalgia după exotic va inspira poetului versuri de o incantabilitate și euforie rară, visînd peregrinări prin regiuni solitare în „nemărginirile polare“, cu ecouri și cadențe muzicale :

„La Polul Nord, la Polul Sud, sub albe stele adormite,  
În lung și larg, în sus și jos, se-ntind pustii nemărginite,  
Pustii de gheață ce adorm pe așternutul mării ud,  
Cu munți înalți, cu văi adînci, la Polul Nord, la Polul Sud“.

(*La Polul Nord și la Polul Sud*)<sup>40</sup>

La mai bine de un deceniu de la înființarea „Literaturii“, Macedonski profesează cu încredere viitorul poeziei simboliste și instrumentaliste<sup>41</sup>. În urma spadelor sale rupte cu contemporanii, au intrat triumfător în poezie generațiile tinere, binecuvîntate de maestru. Din nou își semnează acte de glorie. Devine poetul entuziasmat de operele lui Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Joséphin Péladan, Moréas, cu sentimentul că timpul îi dăduse dreptate. Teoretizează rolul simbolismului, îl diferențiază de instrumentalism (simbolul „ne înfățișează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări“, pe cînd instrumentalismul folosește sunetele în „rolul imaginii“).

Crezul său este categoric : ceea ce însemna wagnerianismul, după clasicismul și romantismul muzical german, însemna simbolismul pentru poezie : „Ultimul cuvînt al geniului omenesc“, mergînd pînă acolo încît își imagina poezia viitorului ca o formă transcendentă, purificată : „nu va fi decît muzică și imagini, aceste două eterne principale sorginți ale ideii“. Dar poetul care prin „muzică și poezie“ milita pentru un principiu de bază al esteticii simboliste se contrazicea pe sine cînd declara noua direcție „simbolistă — decadentă“. În articolul *Școalele literare*<sup>42</sup>, se vorbește de romantismul „vingător, în lupta cu școala clasică“, de naturalism, de noua direcție literară — „cea simbolistă — decadentă“, despre ideea de evoluție în artă, fără a recunoaște saltul istoric produs de poezia eminesciană în lirica românească, pe care a respins-o defăimător. A ocolit-o, ca și cum n-ar fi știut de ea. Prin asta el însuși s-a izolat de mișcarea literară contemporană, a închis noul fenomen poetic, nerecunoscînd pe nimeni în afara lui și a discipolilor săi apropiați.

Ultimul deceniu al secolului trecut este un deceniu mort pentru „Literatură“. Revista sucombă ani în șir ; cînd reapare în 1899 (20 febr.) și în 1900, se dovedește a fi pusă în slujba aceluiași ideal estetic. Ștefan Petică,

<sup>39</sup> *Tanit. Hymn cartaginez*, ibidem, nr. 2, p. 20.

<sup>40</sup> Ibidem, 1892, nr. 2, p. 7.

<sup>41</sup> *Poezia viitorului*, ibidem, p. 12—13.

<sup>42</sup> Ibidem, an. XI, 1890, nr. 1, p. 10—12 (Semnat *Polit*).

pe care-l aflăm secretar de redacție, prin părăsirea direcțiunii de către Macedonski, este adeptul înflăcărat al „noului corrent litterar“. Articolul redacțional ridică în slăvi gruparea „Literatorului“, ca pe singura mișcare care prevăzuse „toată imensa schimbare ce era să se facă mai târziu în arta apuseană. Dar cum soarta spiritelor mari e de a rămînea neînțelese de majoritatea plebeiană, cuvintele maestrului, în afară de cercul restrîns al cellor alleși, păreau a fi răsunat în pustiu“.

Petică exaltează pe Macedonski ca pe un crou care a știut să lupte și să reziste, ca pe un martir al literaturii.

„Geniile adevărate sînt acelea care vestesc noua îndrumare poetică : Walt Whitman, Ibsen, Maeterlinck, Verhaeren, D'Annunzio, Verlaine, Mallarmé, Vielé-Griffin, Jean Moréas, Leon Dierz și alții au impus omenirii pecetea geniului lor“.

El formulează ca o caracteristică a noii școli : „estetismul“.

„Estetismul nu mai e un cuvînt ; estetismul e o putere. El e o mîreață școală de emoțiuni populare unde se învață a iubi lucrurile prețioase, a dori ceea ce nu s-a văzut încă și a înțelege pasiunea pentru ce e nou“.

Mai puțin neașteptată este și confesiunea lui Macedonski într-un alăturat ca : *În pragul secolului*<sup>43</sup>. În legătură cu esența „artei viitorului“, „estetismul“ lui Petică e clarificat prin optica artei pure. „Poezia socială“ ca o „poezie a adevărului“ e înlocuită cu formula artei formaliste a artei pentru artă. Macedonski vorbește de : „aristocratizarea poeziei“ și face elogiul artei absenteiste a turnului de fildeș. Se conturează de pe acum tendința antirealistă a poeziei simboliste, teza artei pentru inițiați și aleși :

„Abstragere de viață reală, reîntoarcere și urcare nouă către frumos, triumf al poemei simțurilor, fantasiei și cugetărei...“<sup>44</sup>.

Conceptul noii arte poetice aparține întru totul esteticii simboliste. Încă o dată Macedonski aduce precizări teoretice inedite, care dovedesc nu o contingentă oarecare cu poezia simbolistă, ci convingerea sinceră și însușirea de durată a principiilor ei estetice. El explică caracteristicile poeziei simboliste prin : „ținerea socotelei de valoare de muzică și de culoare a semnelor grafice ; deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări cu ajutorul formei ; crearea de ritmuri noi ; flexibilizarea și înavuțirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine și culoare, singura poezie adevărată“<sup>45</sup>.

Faptul are importanță. Sîntem în ajunul anului 1900, la 20 de ani de la apariția „Literatorului“. Scriitorul nu numai că nu renunță și nu se dezice în pragul noului secol, dar are curajul să proclame poezia simbolistă ca poezia pe care el a profetizat-o secolului al XX-lea. Revista pierde însă din importanță. Devine o tribună de reclamă a lui Macedonski, număr de număr apar articole, evocări, pomelnice de admirație din partea colaboratorilor. Aspectul cosmopolit este tot mai evident. Începînd cu Macedonski, poeții își publică opera direct în franceză (Charles-Adolphe Cantacuzène, Alexandru Petroff, Manoel Cerkès etc.). Chiar în același an, revista e nevoită să-și întrerupă apariția, mai bine zis își încetează apariția,

<sup>43</sup> „Literatorul“, an. XI, 1899, nr. 1, p. 1—2.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 2.



pentru că nu va mai apărea, cu unele efemere izbînzi, decît în 1918, în perioada finală a războiului și atunci pentru scurt timp (iunie 1918 — martie 1919).

În această atmosferă generală, răsar sateliți în jurul astrului intrat în umbră. Apar sumedenie de reviste înainte și după 1900 proclamîndu-se adepte ale literaturii simboliste. Spiritul revistei macedonskiene e viu și continuă prin atîtea publicații efemere care întrețin un climat literar comun, determină un curent larg de opinie. Însuși Macedonski conduce și inspiră revistele afiliate „Literaturului” ca: „Revista literară”<sup>46</sup> („Literaturul”), „Analele literare”<sup>47</sup>, „Românul literar”<sup>48</sup>, „Pleiada”<sup>49</sup>, alte reviste sînt agreeate de el și, de fapt, aparținînd sufletește tot lui: „Vieța nouă”<sup>50</sup>, „Lumina”<sup>51</sup>. Sînt pretutîndeni poeții iubiți ai lui Macedonski, debutanții de odinioară în paginile „Literaturului”. Maestrul îi urmează și îi poartă peste tot. Elevii îl adulează și-l solicită să-i onoreze cu colaborarea sa. Poetul publică în „Vieța nouă”, „Revista modernă”, alături de M. Dimitriade, C. Cantilli, Iuliu Cezar Săvescu, Cincinat Pavelescu, G. V. Bacovia, dar și de debutanți ca M. Sadoveanu, T. Arghezi, D. Nanu și alții. Un tînar frecventator al cenaclului macedonskian, Cincinat Pavelescu, traduce cu voluptate din Rollinat în „Lumina” și scrie în *Genurile în literatură*<sup>52</sup> că Mallarmé va trăi alături de marile glorii: Zola, Balzac, Shakespeare și Goethe. Aerul nou pătrunde și se simte peste tot. „Convorbirile literare” publicaseră pe Baudelaire și Verlaine în traducerea lui V. Pogor, suflul literar proaspăt invadase peste semănătoriști, în reviste eclectice etc. Grupul „Literaturului”, în frunte cu Macedonski, se mută compact de la o revistă la alta: „Liga literară”<sup>53</sup>, „Revista orientală”<sup>54</sup>, „Revista modernă”<sup>55</sup>, „Carmen”<sup>56</sup>, „Dumineca — Gazeta Familiei”<sup>57</sup>, „Forța mo-

<sup>46</sup> An. VI, 1885 (nr. 8), 7 apr. („Incunoștiințarea” arată că e vorba de „Literaturul” cu o titlatură nouă).

<sup>47</sup> An. I, 1885, nr. 1, 15 decembrie.

<sup>48</sup> 1905, serie nouă, tom. III, nr. 1, 10 ian. Mircea Dimitriade publică în „Românul”, dec. 1906, sonetul *Sonuri și colori*, inspirat cu siguranță din *Les voyelles* a lui Rimbaud.

„Alb A; E gri; I roșu, un cer de asfîntire, / Albastru O, imensul în lacuri oglindit, / U, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit. / Alcovul criptei negre, lugubră prohodire”...

<sup>49</sup> An. I, 1904. Aci Mircea Dimitriade traduce, inspirat, din Verlaine:

„În hohotiri,  
Plînsuri subțiri,  
De dulci viori,  
Al toamnei ton  
Stîns monoton,  
Îmi dă fiori”.

(*Cîntecul toamnei*, an. I, 1904. nr. 2, p. 21)

<sup>50</sup> An. I, 1896, nr. 1, 1 februarie.

<sup>51</sup> An. I, 1894.

<sup>52</sup> An. I, 1894, nr. 50, 5—6 iunie, p. 1.

<sup>53</sup> An. I, 1893, nr. 1.

<sup>54</sup> An. I, 1896, nr. 1, mai.

<sup>55</sup> An. I, 1897, nr. 1, 20 iulie.

<sup>56</sup> An. I, 1898, nr. 1, 6 iulie.

<sup>57</sup> An. I, 1890, nr. 1, 1 octombrie.

rală<sup>58</sup>, „Linia dreaptă“<sup>59</sup>, „Revista celorlalți“<sup>60</sup>, „Viața socială“<sup>61</sup>, „Ver-suri“<sup>62</sup>, „Insula“<sup>63</sup>, „Farul“<sup>64</sup>, „Simbolul“<sup>65</sup> etc. etc., permanentizând și pregătind cea efervescentă poetică necesară apariției ori susținerii celei de-a doua reviste simboliste importante, „Viața nouă“ a lui Ovid Densusianu.

E greu după toate acestea să fim de acord cu opinia lui D. Micu, că „*Literatorul*” s-a situat la periferia vieții literare” sau că Macedonski „se află structural, departe de simbolism” (*Literatura română la începutul secolului al XX-lea, 1900—1916. Publicații, grupări, curente*, Editura pentru literatură, 1964, p. 230), recunoscând imediat că deși „n-a creat în spiritul simbolismului nimic durabil”, totuși el „i-a deschis acestuia porțile literaturii române prin acțiunea sa în cadrul grupării „*Literatorul*” (*op. cit.*, p. 232).

Eroarea constă în raționamentul după care pledoaria lui Macedonski pentru poezia modernă ar contraveni convingerilor sale despre natura și funcția artei. Poetul însă nu le-a opus unora altora: cele două poziții se interpătrund, nu există o epocă de renunțare la poezia socială și alta de renunțare la poezia simbolistă. Cum n-a părăsit niciodată linia gândirii sale poetice realiste, începând cu debutul din „Telegraful român” în 1870 și din prefața volumului de poezii din 1880, cum ne convinge A. Marino, tot așa a rămas și susținătorul poeziei simboliste. E un paralelism activ de concepții care trebuie luat în accepția pe care i-o dă poetul: „...Experiențele sale formaliste și moderniste... privesc mai mult aspecte de nuanțare interioară și de ordinul înnoirii expresiei formale” (M. Adrian, *Macedonski și „poezia socială”*, „Contemporanul”, 1964, nr. 43—23, oct., p. 3). Cu formulări „definitive” și fără drept de apel nu reușim să explicăm, într-un cadru specific, limitele ideologice ale simbolismului; în schimb, se acoperă meritele incontestabile ale lui Macedonski. Așa cum subliniază Lidia Bote, în aceste publicații „adesea strident cosmopolite” (a se vedea revistele și ziarele scrise direct în franțuzește, ca o falsă manifestare a elitei intelectuale românești: „L'Indépendance roumaine”<sup>66</sup>, „La revue roumaine”<sup>67</sup>, „Le beau Danube bleu”<sup>68</sup> și altele), circulă masiv literatura franceză nouă, se sfidat „spiritul naționalist al burgheziei în artă”, tradiționalismul și conservatorismul pernicios<sup>69</sup>.

Declarații, programe, prologuri ale simbolismului sînt înșirate în toate revistele amintite și aiurea. În 1905, Macedonski teoretiza din nou despre

<sup>58</sup> An. I, 1901, nr. 1, 28 octombrie.

<sup>59</sup> An. I, 1904, nr. 1, 14 aprilie.

<sup>60</sup> An. I, 1908, nr. 1, 20 martie.

<sup>61</sup> An. I, 1910, nr. 1, februarie.

<sup>62</sup> An. I, 1911, nr. 1, 15 septembrie.

<sup>63</sup> An. I, 1912.

<sup>64</sup> An. I, 1912, nr. 1, 24 februarie. Împreună cu „Sărbătoarea croilor” (1913—1914), erau cele două emisiuni ale „Victiții noi”.

<sup>65</sup> An. I, 1912, nr. 1, 25 octombrie.

<sup>66</sup> An. I, 1879, (3-e année, 2-c série), nr. 645, 19/31 iulie.

<sup>67</sup> An. I, 1912.

<sup>68</sup> An. I, 1905, nr. 1, 12 martie.

<sup>69</sup> *Simbolismul, Puncte de vedere*, „Tribuna”, an. VII, 1963, 24 ianuarie.

specificul poeziei în spiritul simbolismului : „poezia nu este decît o manifestațiune a lor“ (a simțurilor), a stării de *nevroză*, a spiritelor de elită, aristocratice. „Poezia e senzațiune directă“ (Alexandru Macedonski, *Simțurile în poezie*, „Liga conservatoare“, an. I, 1905, nr. 3, 31 iulie, p. 3). În „Linia dreaptă“ se organizează, remarcă cercetătoarea clujeană, „manifestări teoretice ale simbolismului românesc“, dar nu „primele“, întrucît revista deriva din „Literatorul“. Punctul de plecare se găsea în activitatea lui Macedonski, sub limbajul lui învelit cînd în metafore, cînd exprimat violent prin atacurile antieminesciene.

Ultimele forțe ale revistei „Literatorul“ se adună victorioase în paginile seriei finale. Macedonski reapare, ca la o ultimă reprezentație de adio, în postul de director al revistei, înconjurat de o pleiadă de tineri crescuți în cenacul său. Pentru că ceea ce e de admirat la el este această generozitate de a descoperi și sprijini bucurosi talente tinere, botezîndu-le, atribuindu-le de multe ori merite exagerate. Dar, în fine, Macedonski a crescut și a promovat nume de poeți tineri cu curaj și cu încredere nelimitată. E adevărat că de la 1900 trecuseră aproape două decenii, dar interesant e că în 1918 poetul se vedea înconjurat și salutat de o nouă generație de scriitori. Ca mai înainte cu zeci de ani, „Literatorul“ rămînea aceeași revistă orientată spre noua poezie. Spiritul ei nu îmbătrînise. Poetul își pierduse din colaboratorii vechi (N. Th. Stoenescu, Gr. Ventura, Șt. Petică, Tr. Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu) însă nu rămăsese singur, un ultim supraviețuitor. Generațiile tinere de poeți găseau în el pe primul poet al secolului. „Literatorul“ din 1918—1919 aduce literaturii noastre ultima sa pleiadă de poeți : Ion Pillat, Tudor Vianu, Ion Barbu, G. M. Zamfirescu, Horia Furtună, Oreste, Adrian Maniu, I. Peltz (ca prozatori), Eugeniu-Ștefănescu-Est., N. N. Hîrjeu, alături de generația lui Macedonski.

„Vieța nouă“ apare în 1905 și continuă pînă în 1925, „inspirată, cum spune T. Vianu, de un autentic sentiment modern al vieții și călăuzită de un concept al artei mai bogat decît acela care putea sta la dispoziția celor mai mulți dintre intelectualii vremii“<sup>70</sup>. Revista a suplinit ca orientare revista „Literatorul“, între 1905—1918, dezvoltînd pe o altă coordonată spiritul modern al școlii macedonskiene, cu toate că pe vremea prieteniei cu Iorga și a colaborării la „Semănătorul“, lui Densusianu îi rămăsese străin, dacă nu și repulsiv, de vreme ce simte nevoia dezvinovățirii : „Nu sînt un adversar fanatic al simbolismului. Cred că în orice concepțiune despre artă, chiar cea mai extravagantă, este un grăunte de adevăr. Sînt chiar de părere că simbolismul poate produce opere însemnate și poate avea o influență bună asupra poeziei, îmbogățind fondul ei, cît timp rămîne în mîna unui adevărat artist“<sup>71</sup>.

Simbolismul, în faza de început luptase cu eminescianismul, cu întreaga „direcție nouă“ a lui Maiorescu, după 1900, opoziția sa literară are un conținut obiectiv : „Vieța nouă“ declară chiar din articolul program

<sup>70</sup> *Jurnal*. Editura pentru literatură, 1961, p. 11.

<sup>71</sup> Ov. Densusianu, *Poezia română în secolul al XIX-lea*, în „Noua Revistă Română“, 1901, vol. 3, nr. 25, 1 ianuarie, p. 18.

război contra literaturii semănătoriste, idilice și fals populare<sup>72</sup>. Ovid Densusianu, care a manifestat în permanență o înțelegere superioară pentru cercetarea literaturii și limbii populare, a dat mișcării sale literare o direcție ofensivă contra „Semănătorului” și „Vieții românești”, fără a confunda literatura fals țărănească cu literatura populară veritabilă :

„E bine fără îndoială ca scriitorul să se îndrepte către popor, să cunoască, și mai ales să simtă, ce a izvorât din sufletul lui, ce ne spune o doină, un basm, o legendă. Dar aceasta numai ca un mijloc de îmbogățire a motivelor artistice, de variare a expresiilor, de nuanțare mai potrivită, mai energică, uneori, a ideilor, simțurilor. Un suflet de artist preface, dă o formă nouă, un înțeles mai adânc lucrurilor luate din popor. Deasupra fondului împrumutat, mai naiv, mai simplu, trebuie să se înalțe personalitatea de o alcătuire mai bogată, mai fină, mai complicată a artistului. Așa au înțeles artiștii mari inspirarea din folclor”<sup>73</sup>.

Densusianu era un spirit lucid și temperat care a evitat și a respins formula unei viziuni folclorice exclusiviste în procesul literar curent. Departate de a-i minimaliza valoarea estetică, lucru care nu s-a întâmplat de altfel niciodată, Densusianu demonstra, provocând reacții zgomotoase în paginile „Semănătorului”, că poezia populară, cu toate valorile ei artistice, nu poate cuprinde în complexitatea lor frământările sufletești ale societății moderne. Afirmațiile categorice în disputa cu „Semănătorul” contraziceau câteodată fondul opiniilor sale cetățenești („poezia populară — nu numai de la noi dar și din alte părți — nu este o poezie de idei”) <sup>74</sup>.

„Modernismul” lui Densusianu nu implică întru nimic o atitudine cosmopolită, rupînd orice relație cu solul natal. Dimpotrivă, opoziția criticului era contra unei literaturi care redusese spațiul de desfășurare a fenomenului literar, în exclusivitate, la sate, fără a înțelege că sufletul acestui popor continua să se manifeste și dincolo de ulița și carul cu boi. „Dar n-avem și o viață orășenească, nu găsim și în ea ceva caracteristic, care să aibă dreptul să fie trecut în artă?”<sup>75</sup> Pledoaria lui Densusianu este pentru o literatură națională nestingherită de unele bariere geografice, neîncătușată unor teze și tendințe politice mărunte. Apelul și exemplul literaturilor occidentale erau ponderate, ca adevăruri care trebuiau să incite geniul nostru creator și nu să-l sugrume. El entuziasma generațiile tinere, continuîndu-l pe Macedonski, cu ideea „că viața modernă poate intra în sinteza universală a artei și că depășind arhaismul și tradiționalismul

<sup>72</sup> Sextil Pușcariu îl condamna pe Densusianu ca pe un trădător al literaturii naționale: „D. Densusianu, născut în Transilvania, ajunsese un dușman al ardelenilor, curentul îl răpi și, fără să se știe cum, deveni antagonistul literaturii naționale întemeiată pe tradiție, fiindcă aceasta era apărată de dl. Iorga, făcîndu-se în același timp apărătorul literaturii decadente” (*Cinci ani de mișcare literară, 1902—1906*, București, 1909, p. 54). Aceeași atitudine are și N. Iorga (*Istoria literaturii românești contemporane, II, În căutarea fondului*, București, 1934, p. 149—150).

Eugen Lovinescu circumscrie simbolismul lui Densusianu vieții active frământate a secolului, explicîndu-l prin „energitivismul și animismul universal” (*Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, *Evoluția poeziei lirice*, p. 279).

<sup>73</sup> *Rătăcirii literare*, „Vieța nouă”, an. I, 1905, nr. 1, febr., p. 5—6.

<sup>74</sup> *Ideal și indemnuri*, ibidem, an. V, 1909, nr. 7, 15 mai, p. 139.

<sup>75</sup> *Rătăcirii literare*, p. 5—6.

motivelor literare consacrate, un poet trebuie să încerce drumul către temele proprii vieții și civilizației din vremea lui”<sup>76</sup>.

În baza acestor concepte, ataca pe semănătoriști pentru că interziceau orice contact cu literatura străină :

„M-am ridicat și eu și mă voi ridica totdeauna contra influențelor streine dar numai cînd pot fi pernicioase, și de acestea au fost și mai sînt la noi. Dar a condamna sistematic, în bloc, orice înfrîurire streină, este o aberațiune în care, din păcate, prea mulți cad. O literatură nu se poate izola ; e spre paguba ei să se închidă între ziduri dușmănoase față de altele. Și tocmai noi să nu ținem sama de ce s-a scris și se scrie în alte părți, să ne credem în stare a produce mai departe și mai bine numai cetînd scriitorii noștri din trecut sau scormolind literatura populară ?”<sup>77</sup>

„Sufletul modern” avea nevoie de o expresie artistică neuzitată. Vremurile noi cereau o literatură adecvată, cum nu era nici cea încurajată de semănătoriști, nici cea post-eminesciană. Se schimbaseră ceva în felul de a simți al poporului, reclamîndu-se o artă care să înțeleagă „starea sufletească” a omului de după 1900. „Modernitate”, „modern”, sînt formule de expresie literară care tălmăceau în limbajul criticului aceste schimbări. Teoretizările se făceau în jurul ideii de necesitate a unei literaturi „oglinzită” care să aibă „înțelesul timpului în care-și ia naștere.”<sup>78</sup>

Păstrînd aceeași atitudine antimaioresciană, Ovid Densusianu îl recunoaște pe Eminescu ca poet, repară eroarea „Literaturii”, ba mai mult, încearcă să-i dezmoștenească pe convorbitoriști de această paternitate onorifică asupra poetului. Indignarea îi fusese provocată de un articol al lui G. Panu din „Săptămîna” (an. II, 61/470), care trecea meritele lui Eminescu pe seama *Junimii*.

„Și s-ar putea urmări mai departe personalitatea lui în legătură cu cercul în care a fost și mi se pare că s-ar ajunge la aceeași concluziune, că puțin a primit de acolo — puțin pentru că firea lui era bine hotărîtă, era un om care aducea un chip de a vedea propriu, convingeri pe care nu le schimba cu ale altora.

Prea mult caz se face deci de prezența lui Eminescu la *Junimea* ; întîmplarea l-a dus acolo, putea să-l ducă și aiurea și nu această întîmplare a dat direcția talentului, ideile lui, poate tocmai acolo se simțea, uncori, strein”<sup>79</sup>.

Desigur, tot teoreticienilor mișcării semănătoriste le răspundea Densusianu în articolul *Decadență*<sup>80</sup>, arătînd că literatura franceză nu era caracterizată printr-un fenomen de degenerare generală. Criticul precizează cu obiectivitate, cîntărește calm judecățile de valoare, recunoaște unele excese ale scriitorilor din occident care amenință „princiipiile bune

<sup>76</sup> Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 9.

<sup>77</sup> *Rătăcirii literare*, p. 8.

<sup>78</sup> *Critici și scriitori*, „Vieța nouă”, nr. 2, 15 febr., p. 27.

<sup>79</sup> *Epigonii lui Eminescu și „Junimea”*, ibidem, p. 39—40. De altminteri, în nr. următor al revistei, Vasile Vircol publică *Amintiri despre Eminescu*. Eminescu ocupă un spațiu aparte în conferința lui D. Caracostea, *Poezia română de azi* (vol. *Conferințele Vieții Nouă*, Scria I, 1909, București, 1920, p. 91—93) și în conferința lui Ov. Densusianu, *Sufletul nou în poezie*, *op. cit.*, p. 1—43.

<sup>80</sup> Ibidem, nr. 4, 15 martie, p. 73—78

care fuseseră luate ca puncte de plecare“, dar atrage atenția asupra unor temeri de nou, de ceea ce e original, din partea spiritelor conservatoriste. El are conștiința că e un neadevăr ca tot ceea ce trece drept scriitor al epocii moderne să fie declarat scriitor decadent. Din această cauză se și hotărăște să popularizeze la noi pe unii dintre „decadenți“. Inițiativa a avut efecte pozitive asupra dezvoltării poeziei noastre moderne. „Vieța nouă“ a fost folosită de Densusianu nu numai ca o tribună teoretică ci și ca o școală de formare a gustului pentru frumosul artistic contemporan, de informare asupra mișcării poetice franceze. Al. A. Stamatiad, G. Duma, Const. Stoika, ca să nu mai pomenim numele directorului revistei, au tradus din Verlaine, Baudelaire, Rollinat, Maeterlinck, Samain, H. de Régnier etc. Revista a introdus în circuitul nostru valoric operele marilor poeți moderni francezi, mai intens și cu mai mult gust în discernere decât se făcuse pînă atunci, inițiind tineretul în tainele artei contemporane occidentale, îndeosebi de pe spațiul latin, popularizînd cu un grad de elevație intelectuală și poetică personalități ca Stuart Merrill, Charles von Lerberge, H. de Régnier. Întreprindea această acțiune culturală cu sentimentul că izolarea de literatura străină a vremii ucidea, amenința dezvoltarea propriei noastre literaturi.

Acest al doilea moment de afirmare a mișcării poetice simboliste nu se deosebea de primul moment decât prin nuanțe și prin unele diferențieri și corijări aduse de timp. Am spus că „moderniștii“ de la „Vieța nouă“ acceptă poezia lui Eminescu, rămînînd tacit alături de Macedonski numai pe poziții antijunimiste. Densusianu privea noua mișcare poetică cu același elan ca și Macedonski, recunoscînd că simbolismul era „ca o revoluțiune“ și „nici o manifestare a artei n-a exprimat viața sufletească de azi mai bine, cu mai multă putere ca poezia simbolistă“<sup>81</sup>. Macedonski militase pentru o poezie cu o flexiune muzicală și cromatică bogată, făcuse experiențe și expusese mostre de poezie instrumentalist-simbolistă, Densusianu elogiază, în schimb, versul liber — expresia muzicalității profunde, neîncorsetată formulilor estetice din manuale :

„În locul strălucirii false, a unei armonii superficiale, cu care ne deprinsese romantismul și de care nu ne-am desfăcut deplin, o armonie adevărată, temeinică și de o bogăție care nu înșeală“<sup>82</sup>. Firește, „armonia adevărată“ era rezultatul folosirii versului liber care se sprijinea pe principiul armoniei interne ; „al muzicalității strînse“, „pe armonia ritmică“. Limbajul estetic nu este străin celui din paginile „Literaturului“. „Vieța nouă“ a mers însă mai mult în direcția teoretică, și-a identificat programul, fără a recunoaște acest lucru, cu revista lui Macedonski, a continuat-o ca o ramură crescută pe această tulpină. (În 1902, Densusianu vedea în Macedonski „un simbolist“. „Muza D-sale este din aceeași

<sup>81</sup> Henri de Régnier. „Vieța nouă“, an. II, 1906, nr. 15—16, p. 321—336.

<sup>82</sup> *Versul liber și dezvoltarea estetică* („Vieța nouă“, an, IV, 1908, nr. 13, p. 246—249) și *Simbolismul și celelalte manifestațiuni de artă*, unde Densusianu recunoaște, ca și Macedonski, influența wagnerismului în poezie (an. VI, 1910, nr. 8, p. 141—143). Ideea va fi reluată în „Farul“ sub titlul *Simbolismul și celelalte arte*, asociind relații ale poeziei simboliste cu Wagner, Cesar Franck, Vincent D'Indy, C. Debussy. „Urmărită în chipul acesta, în legăturile cu alte forme de artă, mișcarea simbolistă apare ca o evoluție firească și nicicum ca o manifestare occidentală...“ (1912, nr. 5, 23 martie, p. 1—2).

familie cu a lui Baudelaire<sup>83</sup>. Recunoscut ca poet, dar nu ca premergător al „Vieții noi” („înclinarea constantă de a se apropia de mișcarea generală europeană în poezie”), Macedonski era admonestat că aleargă „după originalitate silită, adeseori macabră” (D. Caracostea, *op. cit.*, p. 117). Conducerea revistei n-a ținut seama de eforturile îndelungi, cu atîta ostilitate întimpinate de contemporani, ale lui Macedonski. De aceea și impresia derutantă care rezultă din analiza revistei, după care s-ar părea că Densusianu ctitoria o cauză, cînd de fapt, ea îi era anterioară. Trebuia numai păstrată. Densusianu a șters ușor orice urmă a predecesorilor și a dat semnalul unei lupte care începuse cu mai bine de două decenii în urmă. „Vieța nouă” nu l-a recunoscut pe Macedonski ca înaintaș, deși mulți dintre poeții „Literatorului” trec, în perioada de criză a revistei, în paginile ei, deși publicaseră împreună în unele reviste ca „Versuri”, iar la „Farul”, „Simbolul” poeții acelor două reviste se întâlneau amical, ca de altfel și aiorea.

Densusianu a făcut însă *tabula rasa* cu cenaclul macedonskian. Dezbinarea care s-a produs în timpul primului război mondial, soldată cu o polemică penibilă, a provocat o fisură adîncă în acțiunea lor comună de afirmare a simbolismului. „Literatorul” și „Vieța nouă” par, metaforic, de acum înainte ca două armate care, urmărind același inamic, se încaieră între ele și se decimează reciproc în văzul adversarului comun. Fiecare credea că spune altceva, trăind în mirajul paternității literare a simbolismului românesc. E greu să drămuim care dintre cele două reviste a făcut mai mult pentru promovarea noului curent. Zelul și pasiunea s-au vărsat cu același dezinteres și dintr-o parte și din alta. Preferințele și modelele sînt în linii mari aceleași. Un nume în plus sau în minus nu schimbă direcția mișcării literare. Și o grupare și alta răzbat printr-o epocă a convenționalismului și a florei îmbătrînite a romantismului. Se caută unele particularități care ar individualiza cele două reviste. Ele cu siguranță există, nu însă în așa măsură încît una să se opună celeilalte, să le situeze la poli opuși. Am pomenit de cei doi adversari: *junismul* pentru „Literatorul” și *semnătorismul* și *poporanismul* pentru „Vieța nouă”. Putem adăuga ca note distincte: antieminescianismul primei reviste, acceptarea poeziei eminesciene de către cea de a doua. Exclusivitatea fenomenului simbolist străin la spațiul francez pentru „Literatorul”, îmbogățirea acestei geografii poetice în revista „Vieța nouă”, deși în esență se rămîne tot la „sufletul latin”. Diferențierile nu afectează cîtuși de puțin natura și finalitatea obiectivului. A încerca să atribuim uneia sau alteia merite în plus, nu înseamnă că adăugăm sau scădem din valoarea pe care o au, deopotrivă, „Literatorul” și „Vieța nouă”. Cine poate să recunoască ca un adevăr faptul că Densusianu ca teoretician, critic literar, poet ar fi făcut mai mult decît Macedonski care era numai poet, cînd directorul „Literatorului”, ocazional, a formulat și el aceleași principii directorii ale simbolismului, într-un limbaj însă poetic? Macedonski, cum am mai spus, poseda cunoștințe estetice, emitea idei noi, le codifica; Densusianu va apăsa pe acest aspect teoretic în campania sa prosimbolistă,

<sup>83</sup> Ov. Densusianu, *Poezia română în secolul al XIX-lea*, în „Noua Revistă Română”, 1901, vol. 3, nr. 25, 1 ianuarie, p. 12—26.

dar că ton polemic fulminant și ca vervă satirică nu-l va întrece niciodată pe Macedonski. Tocmai acest fapt îl imputa și Lovinescu : «„Vieața nouă” ne-a dat, fără vigoare totuși, o doctrină a ideologiei moderniste», «printr-o activitate mai mult doctrinară decît practică»<sup>84</sup>.

Capii simbolismului românesc erau personalități care-și compensau vocațiile. Poetul Macedonski cu criticul, iar criticul și lingvistul Densusianu cu poetul. Unul a afirmat simbolismul în primul rînd prin creația artistică, celălalt prin cercetarea teoretică. Densusianu nu spunea lucruri în plus față de Macedonski în spațiul general al discuțiilor, numai că el le-a formulat într-un limbaj critic ca atare, în propoziții estetice. Ceea ce la directorul „Literatorului” părea sau devenea uneori o manifestare personală de a impune cu orice chip o nouă școală poetică, la Densusianu se simțea în cercetările sale teoretice ca necesitate obiectivă a timpului. Macedonski prevestea poezia „viitorului”, Densusianu o vedea realizîndu-se. El n-a început la „Vieața nouă” o luptă literară, ci s-a înrolat, fără să-și dea seama, în rîndurile combatanților de pe baricada „Literatorului”. Nu l-a recunoscut niciodată pe Macedonski ca pe părintele său literar, dar, paradoxal, pentru că erau contemporani, nici acesta, entuziast și mărinimos cu admiratorii, n-a tresărit la apariția unei reviste care prelua mesajul poetic al „Literatorului”. Atît de apropiați prin aceleași concepții artistice, au rămas totuși ca doi străini, dacă nu ca doi adversari. De aici, impresia unora că cele două reviste literare marchează două îndrumări estetice diferite ; de aici confuzia în istoria literară, după care „Vieața nouă” ar marca începutul modernismului, termen sinonim cu decadentismul. Cele două reviste, și implicit mișcările literare pe care ele le-au inițiat, au fost expresia aceluiași unic curent literar : simbolismul. Una se înscrie ca deschizătoare de drum, alta ca mesageră a acestui curent în secolul nostru. În aparență însă, cum revistele au fost opuse una alteia, par două școli aparte. Adevărul e că fiecare dintre conducătorii lor a reușit să grupeze în jurul său o serie de colaboratori dintre care s-au evidențiat personalități artistice marcante. „Vieața nouă” și-a format cenaclul ei de poeți, gratulîndu-i cu calificative exagerate, așa cum învățase din paginile „Literatorului”. Cu toate acestea, simbolistii lui Densusianu nu difereau prin structură și univers poetic de simbolistii „Literatorului”. Modelele franceze, cu diferențieri de nuanțe mărunte, rămineau neschimbate și pentru unii și pentru alții. Simbolismul de tip Rollinat apărea în „Vieața nouă” prin pana lui I. M. Rașcu, cum apăruse în „Literatorul” prin pana chiar a lui Macedonski. Nu au fost poeți francezi preferați mai mult într-o parte sau în alta. Densusianu îi studiase ca om de cultură și critic, Macedonski îi înțelesese ca poet. Nu putem vorbi, deci, de o direcție opusă „Literatorului” în istoria simbolismului românesc prin apariția „Vieții noi”, pentru că aici se vorbește de Stuart Merrill, de H. de Régnier și alții, cînd fondul direcției teoretice se păstrează intact. Firește că revista lui Densusianu constituie un moment teoretic de seamă, singurul, poate, ca focar, în secolul nostru, pentru propagarea simbolismului. Dar numai în timp. N-a anulat nimic din ceea ce făcuse Macedonski, a adăugat numai și a luminat, a încercat să clarifice finalitatea, sensul, să-i justifice existența obiectiv,

<sup>84</sup> *Evoluția ideologiei literare*, I, p. 126.



ca fapt reclamat de dezvoltarea vieții sociale. S-a luptat să-și înjghebeze o școală poetică nouă, când ea de fapt exista mai înainte și de pe băncile ei se ridicaseră în poezie poeții pe care Densusianu credea că i-a format singur.

Concomitent cu pledoaria publicistică din paginile revistei „Vieța nouă”, Ovid Densusianu inaugurează ca profesor universitar cursurile de literatură franceză contemporană, ocupându-se de scriitori cu precădere simboliști (H. de Régnier, E. Verhaeren, P. Fort, Fr. Vielé-Griffin, St. Merrill, Ch. von Lerberge). De data aceasta, criticul, informat și sensibil la fenomenul literar occidental, parcurge dezinvolt literaturile spațiului latin, surprinzându-le orientarea, tendințele și specificul. În esență, așa cum recunoștea el însuși, demonstrația de critică eseistă a lui Densusianu urmărea un singur scop: „însemnătatea pe care a avut-o simbolismul în regenerarea literaturii după 1880, cum și caracterul lui eminent latin”<sup>85</sup>. De fapt, adevărata și substanțială intervenție a criticului în promovarea simbolismului românesc se găsește în ciclul de prelegeri tipărit în volumele *Sufletul latin și literatura nouă* și în seria de conferințe publice ale colaboratorilor revistei lui Densusianu<sup>86</sup>. În „Vieța nouă”, puținele intervenții teoretice nu puteau constitui decât elemente dispartate ale unui sistem estetic. Baza teoretică a esteticii simboliste este pusă abia în aceste studii de mare cultură, informație și sensibilitate. Revista nu putuse decât prin atmosferă și preocupări să iradieze spiritul noii literaturi. Ii lipsea nervul polemic de tribună al „Literaturii”. Densusianu are însă meritul de a fi făcut educația artistică a publicului, familiarizându-l cu operele noi ale literaturii franceze contemporane, ale impresionismului în pictură, ale wagnerianismului în muzică; vorbindu-i de Rimbaud, Mallarmé, de Monet, Cézanne, Cézair Frank etc., pregătind terenul propice pentru o literatură care să corespundă secolului.

„În simbolism poetul căuta un aer mai liber, în oare aripile interne să nu se frângă de gratiile unor legi poetice prea stricte, căuta adică tocmai ce repudiau simboliștii, integritatea conținutului afectiv”<sup>87</sup>.

Poet și critic, teoretician al literaturii, Densusianu are un dublu avantaj față de Macedonski. Entuziasmul său pentru simbolism nu mai apare ca o explozie a temperamentului artistic. Receptarea simbolismului este motivată teoretic, dezbătută cu incursiuni savante prin literaturile neolatine. Polemica sa e de ordin intelectual și erudit. Densusianu scrie o adevărată istorie a simbolismului nostru, căutându-și strămoșii printre scriitorii romantici și naturaliști, fixându-l istoricește în lanțul dialectic al literaturii europene. Undeva, deci, partizanul fervent al noii literaturi este obiectivizat, temperat în elanul său de istoric și critic literar.

Simbolismul, în demonstrația lui Densusianu, e o realitate artistică cerută de un întreg curs al evoluției literaturii pînă la sfîrșitul secolului trecut. Numai că în această demonstrație criticul trecea cu vederea peste literatura realistă, confundînd și preluînd literatura veritabilă, nouă, drept literatura simbolistă. El vorbește în exclusivitate de o literatură

<sup>85</sup> *Sufletul latin în literatura nouă*, I, 1922, p. 7.

<sup>86</sup> Conferințele „Vieții Nouă”, Seria I, 1909, București, 1910.

<sup>87</sup> G. Călinescu, *Ovid Densusianu: 35 de ani de învățămînt*, „Adevărul literar și artistic”, an. XI, 1932, seria a II-a, nr. 626, 4 dec., p. 5.

cu adevărat nouă : cea simbolistă. În rest, în ceea ce privește literatura română realistă, trece totul în lada veche de zestre a semănătorismului și poporanismului. De aceea, trebuie făcută o delimitare nuanțată a sensurilor, întrucât Densusianu folosește termenul de „poezie nouă” pentru toată poezia autentică, socotind-o poezie simbolistă pentru că ea reflectă atmosfera veacului nostru. Din această cauză, principiile sale estetice depășesc perimetrul teoretic al simbolismului sau, mai bine zis, contribuțiile sale largesc sfera și noțiunea poeziei simboliste<sup>88</sup>. Densusianu dă acces poeziei simboliste senine, teoretizează despre nevoia unei poezii energice, vitaliste, deschizând Pegasului barierele orașului. În urma dezvoltării rapide a capitalismului, orașele devin centre aglomerate, mișcările sociale, conflictele de clasă între proletariat și burghezie atrag interesul artistului modern. De acum începe poezia românească să-și caute muza pe străzi, prin parcuri, mahalale și piețe. E descoperită o Arcadie poetică în inima orașului. Apare sentimentul citadin al poetului român cîntînd noua geografie socială. Contactul și mijlocirea prin traduceri, articole cu poeții urbanieri ca Verhaeren, Albert Samain, H. de Régnier, atît de popularizați în „Viața nouă”, stimulează nervul de mișcare al direcției poetice a lui Densusianu. Pătruns în acest univers citadin, poetul va descoperi o realitate care de multe ori contravine principiilor sale estetice. Prin atîtea voci se aud protestele muncitorilor și strigătele lor de luptă. Îndemnul lui Densusianu adresat poeților de a intra în șuvoiul regenerativ de vitalitate al orașului, indirect a schimbat multor scriitori tineri optica simbolistă, le-a orientat inspirația spre focarele sociale vii. E un punct de onoare al pledoariei pentru simbolism a lui Densusianu. Descoperind orașele, poeții cenaclului său au fost nevoiți să descopere și realitățile paupere, ajungînd, unii dintre ei, la poezia socială protestatară. Nici nu se putea altfel în fața argumentelor formulate cu atîta căldură pentru a convinge că orașul rămîne marele rezervor de cunoaștere umană și nu „o alcătuire babilonică în care ne pierdem, nu găsim firul de orientare, puțința de a ne reculege, de a fi cum dorește de multe ori gîndul nostru”<sup>89</sup>.

Orașul este o componentă de bază a vieții sociale, fără de care nu se pot vedea acele „aspecte caracteristice ale vieții moderne”<sup>90</sup>.

Densusianu elogia îndrăzneala simbolistilor de a fi cîntat „cei dintîi” „pe omul modern, pe muncitorul aprig, mînat de dorul cuceririlor materiale ori spirituale”<sup>91</sup>.

Poezia solicitată de criticul și poetul Ervin, este acea operă care „aduce un fond cu desăvîrșire nou” și care este „expresiunea prefacerilor continuu a aspirațiilor spre ceva nou”. Ea trebuie „să redea”, „să zugrăvească”. Însă gloria pe care el le-o atribuia simbolistilor era numai în parte meritată : era gloria cuvenită creatorilor care au înțeles să-și pună opera „în acord cu viața care ne înconjoară, pentru ca să ne regăsim în ea, pentru ca să nu ne pară ceva arhaic, un anacronism”<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> Mircea Tomuș, *Ovid Densusianu, critic literar*, „Steaua”, an. XV, 1964, nr. 1, p. 79—87.

<sup>89</sup> Ov. Densusianu, *op. cit.*, vol II, p. 45.

<sup>90</sup> *Op. cit.*, p. 5.

<sup>91</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>92</sup> *Op. cit.*, p. 13.

Desigur că doctrina „elitei”, a aristocratismului artei, pe care o afirma cîndva și Macedonski, nu permitea această sudură temeinică „cu viața care ne înconjoară”. E adevărat că Densusianu n-a recomandat poezia simbolist-instrumentalistă sau a consonanțelor auditive, cu alte cuvinte n-a cultivat excesul formalist, jocul, magia muzicală a versului. În nesfîrșitele polemici, intervenții, pledoarii și lecții poetice, Densusianu a păstrat, ca în întreaga sa activitate intelectuală, o linie a bunului simț. Poezia simbolistă trebuia să fie poezia veacului, a noii sensibilități a omului modern; niciodată criticul nu se complăce în excentricități. Densusianu iubea poezia nouă a lui Verhaeren și Francis James, dar lăsa pe criticul și istoricul literar din sine s-o motiveze, s-o explice și s-o înțeleagă. Nu există de altminteri un alt poet român în trecut care să mai fi făcut atîtea elogii civilizației urbane, cu atît mai mult cu cît intervențiile sale erau în plină dominație a semănătorismului și poporanismului. Criticul dovedea suplete în înțelegerea artei pe o zonă largă de viață, căci cu aceeași frenezie analizează poezia modernă a satului ca și poezia citadină, vede posibilă „o poezie a științei”, „a minunatelor cuceriri la care a ajuns gîndirea omenească prin știință”. Toate aceste formule teoretice îndeamnă și recunosc nevoia vitală a artei de a coborî în viață și de a intra în ritmul dezvoltării sociale. Densusianu nu s-a dat în lături să recunoască legal în universul poetic nou orice element care apăruse în viață și îi era caracteristic pe o anume latură. Științismul pozitivistilor și, mai presus de acesta, avalanșa de descoperiri științifice, procesul de industrializare rapidă în faza de trecere la imperialism a statelor capitaliste, era o realitate incontestabilă. Ce este frumos și cucerește simpatie în apărarea principiilor estetice ale lui Densusianu e entuziasmul ponderat, comprehensiunea pentru ceea ce era nou, îndrăzneala și previziunea sa. Cît au luat poeții simbolști din exemplele sale e un alt subiect. Esențialul rămîne că în teoretizarea sa prosimbolistă, Densusianu dă amploare noțiunii estetice, o privește în contextul vieții și o raportează la viață. Factorul de bază îl constituie această referire permanentă la realitatea nouă ivită după 1900, a poeziei. El credea că noua literatură este cea simbolistă, menită să arate „încrederea nețărnută în forțele sufletului nostru, o curajoasă atitudine față de viață”<sup>93</sup>. Față de Macedonski, Densusianu are acest avans de orientare realistă, legînd fenomenul literar de viață, comentîndu-l ca o oglindă a ei. N-a elogiat pe Rollinat, Verlaine, sau pe Claudel, deși erau totuși în paginile „Vieții noi”. Poeții săi noi sînt Verhaeren, James, Maeterlinck. Ei îi dau revelația unei lumi neîntîlnită aiurea.

Al doilea moment de afirmare și de difuzare a simbolismului îndreaptă linia de orientare a „Literaturii” spre viață, inspirînd-o „din atingerile cu viața de azi”. Gustul nu-l împotmolește în concepții abstracte. „Realitatea vie” este fondul real al poeziei noi. Drumurile simbolistilor s-au abătut însă, nu o dată, de la aceste principii sau le-au străbătut în sens invers, slujind scopuri ostile artei și vieții. Însă, oricum, Densusianu rămîne un teoretician al „poeziei noi”, după care scriitorii noi trebuie

<sup>93</sup> Ov. Densusianu, *Sufletul nou în poezie* (în *Conferințele „Vieții Nouă”*, Seria I, 1909, București, p. 33.

„să fie călăuziți de o viziune luminoasă și de stăruința de a descoperi în sufletul omenesc elementele superioare, nobleța lui”.

Desigur că D. Micu, când admite al doilea moment al simbolismului în poezia lui Petică-Anghel, se gîndește strict la structura poeziei, în afara contextului teoretic, singurul care poate să propage și să îndrume mișcarea literară. Ca orientare, îndrumare și profunzime în receptarea și în difuzarea noii poetici de la începutul secolului nostru, în direcția care s-o integreze în sfera vieții și în angrenajul dinamicii sociale, „Vieța nouă” a lui Ovid Densusianu rămîne cel de-al doilea moment teoretic și ultimul în istoria simbolismului românesc.

## MOMENTS DANS LA RÉCEPTION ET LA DIFFUSION DU SYMBOLISME ROUMAIN

### RÉSUMÉ

L'auteur souligne que la période comprise entre les deux dernières décennies du siècle passé, et qui commence avec 1880, année de la parution de la revue *Literatorul* (Le littérateur), sous la direction de Al. Macedonski, représente le premier moment de la réception et de la diffusion du courant symboliste dans l'histoire de la littérature roumaine.

Ce qui caractérise cette première phase du symbolisme c'est qu'il se manifeste en plein éclat du romantisme, bien avant son déclin et l'apparition des épigones.

Ce courant dont l'origine remonte à Baudelaire et Rollinat et à leur poésie macabre et satanique, malgré son credo et son affectation tapageuse, n'a pas atteint la grande poésie de Macedonski.

Nous lui en somme toutefois redevables pour l'effort de renouvellement, pour l'esprit de non-résignation, pour la recherche d'un nouveau langage poétique.

Macedonski cependant, poète, n'avait pas réussi à fixer au moyen d'une esthétique propre, la position du nouveau courant, encore que certains éléments de cette esthétique se trouvaient parsemés dans les articles publiés par sa revue, tels «La poésie des harmonies auditives», «La poésie instrumentale-symboliste», etc. Aussi bien une seconde phase prend forme avec la parution de la revue *Vieța nouă* (La nouvelle vie) en 1905, dirigée par Ovide Densusianu, qui en combattant d'autres courants littéraires de diversion comme celui groupé autour de la revue *Semănătorul* (La Semeur), ou celui de la revue *Viața Românească* (La Vie roumaine) nous fait connaître la poésie occidentale moderne et encourage en tant que réaction contre la poésie patriarcale et idyllique du village, la poésie citadine, expression de la sensibilité de XX<sup>e</sup> siècle, la poésie des paysages industriels, etc. Il recommande également de s'affranchir de la rime, de développer le vers libre et la musicalité intérieure.

Quant aux fondements théoriques de ce nouveau courant il incline plutôt vers la poésie de H. de Régnier, Verhaeren, Maeterlinck.

## О ВОСПРИЯТИИ И РАСПРОСТРАНЕНИИ СИМВОЛИЗМА В РУМЫНИИ

### РЕЗЮМЕ

Автор устанавливает, что в румынской литературе символизм появился и начал распространяться в последние два десятилетия прошлого века, точнее с 1880 г., когда А. Мачедонский приступил к изданию журнала «Литераторул». Для этой первой фазы существования румынского символизма характерно то, что он развивался в эпоху расцвета романтизма, который еще не вступил в фазу своего упадка и эпигонизма. Румынские символисты в своем творчестве ориентируются на мрачную сатанинскую поэзию Роллина и Бодлера, что однако не мешает тому, чтобы отметить их стремление к обновлению, духу непримиримости, постоянные поиски нового поэтического языка.

Второй значительный период румынского символизма связан с журналом «Виаца ноуэ» (Новая жизнь), возглавлявшимся Овидом Денсусиану. Мачедонскому не удалось закрепить эстетические позиции нового течения, хотя некоторые элементы эстетики уже встречались в статьях, публиковавшихся в «Литераторуле»: «поэзия слуховой гармонии», «инструментально-символическая поэзия» и т.д. Денсусиану борясь против реакционных литературных течений — «семэнаторизма» и «попоранизма» — знакомит читающую публику с современной западной поэзией, противопоставляет патриархальной поэзии, воспевающей сельскую идиллию, городскую поэзию, отражающую чувства XX века, поэзию промышленных пейзажей, освобожденную от рифм. С точки зрения теории он приближается к поэзии Ренье, Верхарна, Метерлинка-



# SIMBOLISMUL FRANCEZ

DE

VALERIU CIOBANU

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

„Symbolism“ ca și alți termeni generici, adesea folosiți în istoriografia și critica literară, cum ar fi clasicism, romantism, naturalism și realism, afară de accețiunea istorică delimitând existența unui grup constituit de scriitori au și alte semnificații. De obicei astfel de cuvinte poartă și înțelesul unor anume categorii estetice. Ele indică o metodă de realizare artistică, o optică anumită asupra lumii și un cuprins tematic, sau mai bine zis o diferită nuanțare a accentelor în fața reprezentării vieții. Termenii respectivi au o dozare diferită a semnificațiilor incluse. Bunăoară „romantism“ și, într-o oarecare măsură „clasicism“ sînt și ecoul unor stări afective substituind, în ultimă instanță, termeni ca „lirism“ și „obiectivitate“, nefolosiți pentru desenarea unor anume epoci literare. De aici fluctuanța în întrebuintarea lor. A spune că Horățiu sau Ovidiu sînt romanticii epocii clasice, nu este o antinomie. De asemenea se poate vorbi de elemente clasiciste la romantici. „Școala romană“ a lui Moréas și a discipolilor săi ca Ernest Raynaud, Raymond de la Tailhède și alții, reprezintă un clasicism simbolist, după cum Verlaine este un romantic simbolist.

Au existat și curente al căror stindard nu a reușit să exprime decît mai ales o modalitate tehnică legată de o anume epocă, ne referim la „parnasianism“. Altele dimpotrivă au căpătat cu timpul accețiuni foarte extinse. E cazul cu „realism“ prin care, din ce în ce mai mult, se înțelege raportul scriitorilor față de realitate. Termenul de „naturalism“ tinde să-și asume desenarea unor zone inexpressive, din punct de vedere artistic, ale vieții, cum ar fi teratologicul, obscenul fără tendința de generalizare, în genere amănuntul ineficace pentru creație. Ca și acești termeni ajunși, într-un grad sau altul, la exprimarea unor zone mai vaste de semnificații, depășind nomenclatura necesară cronologizării unor literaturi, și *symbolismul* are mai multe înțelesuri.

Faptul se datorește și motivului că ivit într-un moment când cam toate tendințele pe care și le atribuie apăruseră la predecesori, simbolismul nu venea să contureze atât programul unei școli literare unitare, a unei doctrine bine organizate, ci a schițat doar o sumă de procedee artistice, cu alte cuvinte un mod poetic și, într-o măsură, un univers tematic. De asemenea, o stare mai curînd senzorială decît afectivă. Nu e mai puțin adevărat că manifestele literare, cenaclurile și revistele simboliste, ca și însăși ivirea termenului, aparțin unei anumite epoci sau, mai clar, unor anumite generații de poeți din Franța, unde curentul s-a născut ca o replică istorică, în conformitate cu legile de dezvoltare dialectică, dată unor opinii și tendințe care, la rîndul lor, succedaseră concepției romantice, înlăturînd anumite abuzuri prin alte abuzuri.

Ferdinand Brunetière, încă în 1891 în articolul *Le symbolisme contemporain* (*Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calman-Lévy, éditeurs, pp. 133—156) apreciind atitudinea unor reviste ca „*Ecrits d'art*” și „*Entretiens littéraires*” și a unor poeți precum Maurice Maeterlinck, Stuart Merrill, Jean Moréas și Jean Psichari găsea, ca trăsătură comună simboliştilor, combaterea abuzurilor naturaliştilor. Încercînd să pastişeze limbajul nu lipsit de emfază al poezilor în cauză, el spunea că simbolismul este „une urgente réaction, ou mieux nommé révolte, contre le turpide asservissement du naturalisme”. O astfel de caracterizare, deși susținută de argumentul combaterii viziunii naturaliste a lumii de către o bună parte dintre poezii timpului, ar părea că îngustează semnificația curentului. Dacă însă ne referim numai la simbolişti penultimului deceniu al secolului trecut din Franța nu putem să nu-i dăm dreptate întrucîtva lui Brunetière. În nici un caz, totuși, noțiunea, în general, nu poate fi considerată numai ca semnul unei combateri a acestui curent. Dacă ne gîndim că *Les Rougon-Macquart* a lui Zola apare în 1871—1893, iar o primă ediție din *Fleurs du mal* se publică în 1857 ar însemna să excludem pe Charles Baudelaire din mișcarea simbolistă deși are mai numeroase elemente simboliste decît mulți poeți aparținînd curentului. Pînă și simbolismul lui Paul Verlaine, ale cărui *Poèmes saturniens* fixîndu-l pe orbita poeziei simboliste apar înainte de 1870, ar fi pus sub semnul întrebării.

Totuși articolul lui Ferdinand Brunetière vorbește și de o reacțiune a poezilor contemporani cu el împotriva pozitivismului lui Auguste Comte și a parnasianismului.

Majoritatea comentatorilor de mai tîrziu ai simbolismului francez, John Charpentier (*Le symbolisme*, Paris, 1927), P. Martino (*Parnasse et symbolisme*, Paris, 1930), René Lalou (*Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, 1925), Daniel Mornet (*Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaine*, Paris, 1927), Fortunat Strowski (*Tableau de la littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup> siècle*, Mellotte, éditeur, Paris) și alții de asemenea explică creșterea simbolismului prin opoziție față de pozitivism și față de copiii săi literari naturalismul și parnasianismul. Văzută de departe și dogmatic, interpretarea e fructuos didactică, dar prea îngustă pentru a duce la o elucidare deplină a genezei curentului și la deducerea numai prin această opoziție a orizontului poeziei simboliste.



Dacă cronologic, așa cum am văzut, naturalismul a succedat și nu l-a precedat pe Baudelaire, legăturile cu „parnasul contemporan” și chiar aderența, pînă la un timp, la parnasianism a unor poeți atît de caracteristici simbolismului ca Verlaine și Mallarmé ar putea dezorienta. Adevărul este că moștenind damnarea romantică, cultul artei parnasian, și însușind ceva din predispoziția către maladiiv și insalubru a naturaliștilor, simbolismul este un curent distinct față de celelalte. Romanticul declamă, simbolistul șoptește. Parnasianul e descriptiv și rațional, simbolistul eufonic, sugestiv și uneori irațional. Naturalistul e precis prin amănunte, adesea din afara sferei artei, simbolistul imprecis și aenian. Diferențele față de aceste curente au existat, a existat și opoziția față de ele. Dar nu negația lor a determinat nașterea și specificul simbolismului.

Rămîne de văzut cum trebuie înțeleasă opoziția simoliștilor față de pozitivism. Desigur că între filozofia lui August Comte, pe care naturaliștii o socoteau un punct de plecare pentru doctrina lor literară, și simbolism nu există punți de legătură. Dar nu e de crezut ca premisele unui curent literar pe care am menționat că le întâlnim la Baudelaire să se fi născut prin opoziție față de o filozofie înainte de apariția unui curent literar ca naturalismul, revendicîndu-și directa descendență din această filozofie.

Nașterea simbolismului, ca și dezvoltarea lui trebuiesc căutate în evoluția istorică, și în special în acea socială, a Franței. Născute în timpul imperiului, cu o burghezie stabilă, sub Napoleon al III-lea, tendințele și elementele simboliste încep să-și caute o justificare programatică după căderea împăratului, curînd după instaurarea celei de-a treia republici franceze, care consfințea stabilitatea aceleiași burghezii. După 1850, în Franța, filistinismul și rutina păturilor „mijlocii” ajung să exaspereze pe intelectuali în așa grad încît divulgarea sau evitarea acestei mentalități devin frecvente la scriitori. Literatura de demascare a modalităților de parvenire a burgheziei, caracteristică lui Stendhal și Balzac, pare a-și fi îndeplinit menirea. Literatura de elanuri umanitare romantice amuțește o dată cu frîngerea speranțelor legate de revoluția din 1848. Dezorientarea ideologică din literatura franceză a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea se poate constata în continua înmulțire a tendințelor și curentelor literare mai evidentă după 1870, mai sigur după înăbușirea Comunci din Paris. Între altele, după această dată, caută să se definească în calitate de curent și simbolismul.

Revenind la al șaselea deceniu al secolului, semnalăm că în 1853 apar *Poemele antice* ale lui Leconte de Lisle, activ participant la revoluția din 1848, care dezabuzat de insuccesul luptei sale republicane, se retrăgea într-o literatură de cult al artei pure și de evadare din realitate prin evocarea unor legende mitologice. Charles Baudelaire, în anul revoluției, ca și confratele său parnasian, luptase pe baricade, scoțînd și un ziar republican „*Le Salut public*”, împreună cu Champfleury și Toubin. Resemnat din punct de vedere politic ca și Leconte de Lisle, în 1857 publica *Les fleurs du mal*, unde evadarea din realitatea cotidiană instaurată de ordinea lui Napoleon al III-lea este evidentă. Elementele simboliste cuprinse în

opera lui Baudelaire intră în contradicție cu gusturile filistine ale majorității intelectualilor burghezi ai timpului. În același an în care apar versurile lui Baudelaire (1857), Gustave Flaubert publică *Madame Bovary* în care demască diferitele fețe ale mediocrității burgheze. Este interesant că opera poetului presimbolist are cu eroina marelui realist francez, bineînțeles păstrând proporțiile, unele coincidențe. Emma Bovary, ca și simbolistii, va încerca o fugă de banalitate și uneori de trivalitate și va fi cuprinsă de un «spleen» caracteristic, generat de îngrădirile psihologiei mic-burgheze. Ca și poeții de mai târziu, Emma Bovary se ridică, în felul ei, împotriva vieții stereotipe, a conformismului, a monotoniei, a realității din jur, va simți plictisul provincial, va avea sentimentul izolării, și al melancoliei vagi. Va căuta refugiul în vis și în viața erotică. Are oroarea platitudinii și simte chemarea fastului, a gusturilor selecte, a parfumurilor, a evaziunii din cotidian, dă prioritate imaginației, simte apăsarea monotoniei flășnetei, are o pronunțată anxietate, o sensibilitate excesivă. Se plînge de existență, nu e lipsită de elanuri mistice și dezorientare.

E greu de presupus că dacă Emma Bovary ar fi fost poetă ar fi devenit o precursoră a simbolistilor. Dar nu este mai puțin adevărat că aceste caracteristici comune duc la ideea că astfel de stări de spirit existau în societatea burgheză, fără a fi generate neapărat în mod conștient de spiritul de contradicție în fața pozitivismului, a naturalismului sau a parnasionismului. Simbolismul este de fapt o reacțiune burgheză a spiritului prin stări de evaziune la fel de burgheze. Opoziția față de pozitivism și naturalism există în măsura în care sistemul filozofic menționat și curentul literar amintit sînt expresia directă a spiritului burghez comun pe care îl repudiau simbolistii.

Lucrarea de față nu urmărește atît un istoric al simbolismului francez, cît o încercare de sinteză a procedeelelor curentului și a universului său poetic, care ar putea să servească la recunoașterea elementelor simboliste la poezii români. Înainte de a trece la amănunte e nevoie să fie scoase în evidență cîteva note distinctive ale curentului.

Deși, în ultima instanță, curentul este idealist, reprezentanții de seamă ai poeziei simboliste nu s-au putut eschiva de realitate. Această realitate transpare în opera lor, deși văzută din anumite puncte de vedere și exprimată prin modalități artistice specifice. În general se pornește de la repudierea unor adevăruri vizibile, și se caută o prelungire a protestelor (adesea pasive, prin evadare) în imaginație. Pe de altă parte, nu există simbolisti puri, universul poetic al poezilor socotiți că fac parte din acest curent fiind mai vast decît ar fi vrut să-l prezinte manifestele și programele. De la început precizăm că eticheta de *decadenți* atribuită de Albert Thibaudet (*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Librairie Stock, Paris) nu se potrivește simbolistilor. Substituirea termenilor e riscantă în măsura în care simbolismul se opune, fie și în mod placid, ineficace pe plan social, spiritului obișnuit burghez. Confuzia a provenit de la o poezie a lui Paul Verlaine în care autorul *Romanțelor fără cuvinte* se compară cu Roma decadentă și de la numele „Le décadent” purtat de o revistă simbolistă.

Cuvîntul „decadentism“, în mod curent folosit pentru o poezie marcînd anihilarea artei, uneori prin abuzul metodei de a sugera prin hermetism, reprezentată de futurism, dadaism, suprarealism etc., de tot felul de școli teribiliste proclamînd ca dogmă lipsa de idei și căutînd numai extravagantul criptic, are cu totul altă accepțiune decît cea istorică.

Uneori termenul e folosit pentru colaboratorii revistei menționate de noi, dar cu prudență, întrucît poeții care publicau în „Le décadent“ aveau diverse tendințe. Faptul că treceau ușor de la o publicație la alta denotă că se poate vorbi, cel mult, de un grup simbolist eclectic a cărui diferență de alte grupuri e greu perceptibilă. Din manifestul publicat în numărul revistei pe 10 aprilie 1886 (reprodus de P. Martino, *op. cit.*, p. 144) ar rezulta că decadenții „nu sînt o școală literară“. Au totuși un scop care îi leagă: „Misiunea lor nu este de a crea. Ei nu au decît de a distruge, să cadă vechiturile“<sup>1</sup>. Ideea că omul modern e blazat vine de la constatarea că „societatea se dezagregă datorită acțiunii corosive a unei civilizații insalubre“<sup>2</sup>. Sîntem puși deci în fața unui curent anarhist anti-burghez care remarcînd de fapt consecințele dezvoltării rapide a societății capitaliste o repudiază. În același manifest se remarcă: „religia, moravurile, justiția, totul decade“. Dat fiind că unii din grupul de la „Le décadent“ au colaborat la revista socialist-revoluționară „Nouvelle rive gauche“ și la alte publicații care cereau o „Republică internațională“ și schițau „reconstrucții comuniste ale Franței“<sup>3</sup> (P. Martino, *op. cit.*, p. 143), ne dăm seama că se miza, fie și în mod inconștient, pe distrugerea vechilor forme sociale. Rezultă că „decadentismul“ ca noțiune istorică e un fel de nihilism francez avînd înclinația de a indica decăderea formelor de suprastructură capitalistă. Ideea că lumea ar degenera este împărtășită mult mai rar și mai inconștient decît de naturaliști. Decadențiștii din Franța sfîrșitului secolului al XIX-lea sînt din punct de vedere teoretic latura mai protestatară a curentului simbolist, fără nici o legătură cu accepțiunea ce i-o dăm azi cuvîntului care-i denumea.

Jules Laforgue, considerat mai reprezentativ pentru direcție, a izbutit să dea numele de „decadenți“ unei fracțiuni simboliste pentru cîtiva ani. După 1887, adică după moartea poetului, tinerii poeți au preferat denumirea de „simboliști“. Poezia lui Jules Laforgue, în practică, nici prin grad de revoltă nici prin tematică nu îndreptățește diferențierea lui de alți simboliști. Un oarecare pesimism, nu fără ignorarea lui Schopenhauer, îi e propriu. El nu iese din liniile generale ale depresiei evidente la majoritatea poezilor romantici și simboliști din epoca burgheză, lăsînd să se simtă durerea unei vieți sufocate de limitele și prejudecățile înconjurătoare. De altfel Laforgue a avut și o sănătate șubredă, care i-a cauzat moartea la vîrsta de 27 ani. El cîntă ca simboliștii și uneori ca romanticii solitu-

<sup>1</sup> „Leur mission n'est pas de fonder. Ils n'ont qu'à détruire, à tomber les vicilleries“.

<sup>2</sup> „La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence“.

<sup>3</sup> „On est pour la République internationale; on esquisse des reconstructions communistes de la France“.

dinea, lipsa divinității, durerile din lume, efemeritatea vieții și a creațiilor umane. După exemplul lui François Villon evocă apusul gloriilor trecute :

„Babylone, Memphis, Bénarès, Thèbes, Rome,  
Ruines ou le vent sème aujourd'hui des fleurs”  
(*Soir de Carnaval*)

sau :

„Mais où sont les Lunes d'antan ?  
Et que Dieu n'est-il à refaire ?”  
(*Locutions de Pierrot*)

Din locurile comune simboliste întâlnim repulsia pentru banalitatea cotidiană : „Ah, que la Viert est quotienne”... (*Complainte sur certains ennuis*), langoarea provincială și pianul ca expresie a unei vieți mecanice :

„Un clavecin joue en face,  
Un chat traverse la place :  
La province qui s'endort  
Plaquant un dernier accord”. etc.  
(*Complainte de la lune en province*)

Nu lipsește refugiul în cărți, un mod de a repudia psihologia burgheză înconjurătoare :

„Encore un livre ; ô nostalgies  
Loin de ces très goujates gens,  
Loin des saluts et des argents,  
Loin de nos phraséologies !”  
(*Encore un livre*)

La Jules Laforgue găsim și teama de toamnă și iarnă, și „ftizia pulmonară întristînd cartierul”, frecvente la Bacovia, nostalgia plecărilor depărtate, bucuriile sărace duminicale etc. Pe linia lui Verlaine, dar în mai mare măsură, folosește ritmica și expresia populară. Mai mult decît atît, Laforgue merge către poezii în argot :

„C'est d'une maladie d'cœur  
Qu'est mor', m'a dit l'docteur,  
Tir-lan-laire !  
Ma pauv' mère...  
(*La chanson du petit hypertrophique*)

În versurile lui, ca și în ale altor simbolști, transpare cîteodată realitatea socială prin evocarea cîte unei imagini de muncitor, simbol al mizeriei și a stării morale deprimante în care erau ținuți :

„Et voici j'entends dans la paix de la nuit,  
Un pas sonore, un chant mélancolique et bête  
D'ouvrier ivre-mort qui revient de la fête  
Et regagne au hasard quelque ignoble réduit”  
(*Soir de Carnaval*)

În poezia lui Jules Laforgue nu ideea degenerescenței umane este evidentă ci aceea a spăimei de moarte și a scurtimii vieții: „Chantez ! dansez ! la vie est brève !“ (*Soir de Carnaval*).

Elementele romantice, destul de multe la Jules Laforgue, sînt caracteristice de fapt tuturor presimboliștilor și simboțiștilor, ele nu indică un spirit special „decadentist“. În ce privește pesimismul lui, el nu este mai accentuat decît la unii romantici, ca Vigny sau Leopardi.

Descendența simbolismului din romantism este neîndoielnică. Acest curent, în Franța a avut mai multe direcții, o linie intimistă și meditativă caracteristică lui Lamartine, una filozofică evidentă la Alfred de Vigny, una militantă și alta pitorească. Ultimele două le întîlnim la Hugo care nu repudiază, de fapt, nici celelalte moduri de manifestare romantică. Desigur, prezentarea noastră este prea schematică, iar poeții desenați pentru a ilustra diferitele direcții ale curentului nu sînt priviți decît prin ceea ce ne par trăsăturile lor dominante.

După cum s-a mai remarcat, din pitorescul hugolian (cel din *Orientale*) au descins parnasienii. Se știe de asemenea că primii simboțiști ca Verlaine și Mallarmé au constituit o reacție în sînul parnasianismului. Cu toate acestea, poeții aparținînd mișcării artistice de care ne ocupăm, prin unele aspecte merg către intimism și meditație, pe urmele lui Lamartine. Fenomenul nu poate fi privit însă ca o simplă continuare a romantismului. În poezia nouă, pe la sfîrșitul secolului trecut, este și o încercare de aplicare la viața modernă a cîntecelor medievale, ca și o reabilitare a formelor poetice din evul mediu. Se revine la balade, rondeluri și alte forme fixe, existente înainte de înflorirea clasicismului francez. Se tinde de asemenea la urbanizarea poeziei populare și la aplicarea prozodiei folclorice. S-au stratificat și unele influențe. S-a menționat astfel înrîurirea lui Spencer, ale cărui *Prime principii* s-au tradus în franceză în 1871 (în ele este tratat pe larg „Necunoscutul“) și a lui Hartmann cu *Filozofia inconștientului*, publicată în franceză în 1877. Credem că o influență mai identificabilă ar fi cea a poeziei de vagă melancolie și spleen a lui Edgar Poë. S-a vorbit de o influență a literaturii ruse avînd adînci sondaje psihologice, în special de a lui Dostoievski, care s-a imprimat asupra aspectelor cognitive ale poeziei unor simboțiști. S-a insistat mai mult asupra influenței lui Wagner.

Dacă luăm în considerație afirmația lui Paul Valéry (din prefața la un volum de versuri al lui Lucien Fabre) că „Ce que fut baptisé le Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de rendre à la musique leur bien“, wagnerianismul simboțiștilor trebuie privit ca un element important. De fapt el constă în încercarea de a ajunge la o artă complexă, folosind toate mijloacele artistice. Poezia astfel concepută depășește literatura. Ea nu mai acționează numai intelectual-descriptiv sau narativ ca în cazul poeziei parnasiene și, în parte, a celei romantice, încercînd, în mai largă măsură decît mai înainte, să dea simultan senzații auditive, vizuale, tactile și olfactive. Astfel, ceea ce la alții era incidental, la simboțiști devine o regulă, bineînțeles în cazuri de poezie izbutită. De aici preferința pentru flori satisfăcînd senzațiile vizuale, olfactive și tactile, totodată impresionînd prin prezentarea lor muzicală. Toate procedeele posibile sînt

folosite : evocarea, sugestia, reminiscența. Poezia devine astfel aluzivă și eliptică, mergînd spre simboluri, nu în sensul simbolicii romantice apropiate de alegorie, ci a simbolicii muzicale în care sunetele reprezintă stări sufletești. Pastelurile sînt interioare, văzute dinspre sufletul uman, sugerînd cîte o stare sufletească eufonică. Se recurge la evocări coregrafice luate drept simboluri, la procedee de pictură și uneori la evocarea sculpturală de reliefuri. Cuvintele devin hieroglife, simboluri perceptive. Tablourilor li se dă semiobscuritatea care însoțind vitraliile bisericilor gotice oferă teren fanteziei să completeze petele de umbră.

Vagul abstracțiilor evidente la unii simboलिști, care cîteodată erau considerate o forțare a formulelor artistice curente, sau o divagație, este datorit adesea tendinței de a comprima într-un spațiu restrîns de cuvinte un maximum de germeni senzitivi și imaginativi cuprinși virtual. Simbolisții caută cuvintele și expresiile cît mai muzicale și mai sugestive prin sonoritatea lor.

Numele curentului a venit de la sonetul *Correspondances* al lui Baudelaire, a cărui interpretare a servit de manifest simbolisților :

„La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisseront parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”.

Desprindem din versurile lui Baudelaire accentul pus pe misterul înconjurînd oamenii, corespondența dintre parfumuri, culori și sunete și ideea că nu sîntem înconjurați decît de simboluri al căror limbaj tainic nu reușim să-l descifrăm. Este deci o încercare de căutare a indefinitului în finit, amintind de Novalis care socotea că universul este cognoscibil prin mijloace poetice. Desigur, concepția lui Baudelaire este idealistă. Cu toate acestea unitatea „tenebroasă și profundă” a lumii, de data asta nu este panteistă ca la unii romantici de tipul lui Novalis ci de sine stătătoare. De altfel, dealitatea concepției din sonet nu exclude materialitatea universului. Ideea dominantă rămîne că lumea este necunoscută și că nu există bariere între ceea ce considerăm de ordin material sau spiritual, nici între senzații. Marele poet nu afirmă nicăieri că lumea este de necunoscut. Nici simbolisții care-i urmară nu sînt agnostici. Dar cred că percepția, la data respectivă, nu ajunge să ne ofere decît simboluri-hieroglife nedescifrate ale universului. De aici căutarea unei terminologii capabilă să dea mai multe interpretări și să sugereze infinitul și indefinitul. Simbolisții contemporani cu naturalisții vor obiecta că ideea preciziei și atotcunoașterii de sursă pozitivistă este eronată.

De la parnasieni, prin Baudelaire, a trecut la simbolisții cultul artei. În *Les phares*, poetul „Florilor răului”, crede că arta este eterna dovadă a demnității umane. Cu această ocazie creatorii pe care îi evocă sînt Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrand, Michelangelo, Watteau, Goya,

Delacroix. Poetul nu-și arată o anumită preferință pentru vreunul din pictori, dar apreciază la fiecare locurile comune cu lumea poeziilor sale și cu poezia simbolistă de mai târziu. La Rubens vede „un fluviu de uitare” concretizat în „carnea tânără” în care „viața curge”. Leonardo da Vinci este „oglindea” „îngerilor fermecători”, „încărcați de mister”. Michelangelo reprezintă „locul vag” unde Hercule este amestecat cu Hristos. Poetul îi admiră contrastele. Watteau reprezintă carnavalul campestre în decoruri „proaspete și ușoare luminate de policandre”. Goya oferă „coșmarul” iar Delacroix „lacul de sânge chinuit de îngeri răi.”

Unii dintre comentatorii simbolismului au exagerat eventualitatea unei influențe a lui Watteau asupra simboliştilor, gândindu-se poate la *Fêtes Galantes* a lui Verlaine, operă inspirată direct din tablourile lui. Dar ciclul de poeme rămâne puțin caracteristic pentru poezia verlainiană. O asociație se poate face, totuși, între marele pictor de la începutul secolului cu unii simbolişti, dar nu de ordin tematic, ci prin nuanța de exuberanță însoțită de vagă tristețe și de simplitate rafinată care transpar în *Sărbătorile galante* ale lui Watteau. Într-o măsură și pictorul fusese un căutător de „paradise artificiale” terestre care lasă o boare de indefinită amărăciune. Dar ideea căutării acestor refugii din banalitatea cotidiană la poezii simbolişti vine, așa cum vom vedea, tot de la Baudelaire.

Cultul artei, pentru Baudelaire, implică și cultul frumosului. Celost sau infernal, deși implacabil și impasibil, frumosul, după părerea marelui poet, face totuși universul mai puțin hidos (*Hymne à la Beauté*). Majoritatea poezilor simbolişti vor găsi ca și Baudelaire frumuseți serafice sau terifiante dar nu vor reveni decât rar asupra impasibilității și cruzimii frumosului.

Crezul simbolist exprimat de către Baudelaire în *Correspondances* este completat prin o poezie a lui Verlaine și alta a lui Rimbaud, care nu fac decât să arate modul în care se poate transmite poetic universul unitar, deși vag, preconizat de Baudelaire. În *Art poétique* (din *Jadis et naguère*), Verlaine pledează cauza versului poliform de care, de altfel, nu a făcut niciodată abuz. Apelul la muzicalitatea versului nu e decât o ilustrare a faptului că imprecisul la care făcuse aluzie Baudelaire poate fi transmis mai curînd muzical decât prin conținutul cuvintelor :

„De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair.  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

.....  
Rien de plus clair que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint”.

E un apel la transmiterea eufonică a stărilor sufletești subtile, cu ajutorul căreia să se ajungă nu numai la exprimarea directă, clară, a stărilor raționale, ci și a celor imprecise, neconturate, greu de definit. Poezia trebuie să evite stridența clarității excesiv de precise a prozei, spre a putea evoca abia perceptibilul, contururi de imagini și senzații fluide

și difuze, abia sesizabile, fără a recurge la brutalitatea coloritului prea viu, prin care cineva ar vrea să picteze ceea ce este abia o nuanță :

„Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance !  
Oh ! la nuance seule fiance  
Le rêve au rêve et la flûte au cor“.

Poezia pentru Verlaine este o zonă artistică temperată, lipsită de violența spiritului crud, manifestat prin „întepătura asasină“ sau „rîsul impur“, de aceea „ia elocința și rupe-i gîtul“. Trecînd peste imaginea poeziei delicate, dictată mai curînd de temperamentul artistic al lui Verlaine și de care nu totdeauna simbolistii aveau să țină seama, reținem că respingerea elocinței, cu alte cuvinte a frazeologiei apoetice înzoronate cu rime, era un aspect simbolist important. Deosebit de semnificativă este ideea emancipării versului de orice îngrădiri, putîndu-se dispensa, la nevoie, și de rimă, „bijuterie de-un ban“, singura utilitate a versificației fiind desăvîrșitul acord dintre conținut și expresie. Verlaine nu a practicat totuși versul liber pe care însă îl vor folosi alți simbolisti începînd cu Gustave Kahn, Vielé Griffin, Stuart Merrill.

Sonetul *Voyelles* al lui Arthur Rimbaud reia, dincolo de o aplicare mecanică și puțin convingătoare a atributelor coloristice acreditate unor anumite vocale, ideea corespondențelor baudelairiene. Lăsînd la o parte aparența de joc steril a acestei poezii a lui Rimbaud, putem distinge doar că anumite sunete ar fi mai adecvate exprimării unui colorit decît altele.

Cu întrezărirea unei simbolici cuprinse în obiecte, senzații, idei și a corespondențelor între ele, poeții aparținînd curentului caută un mod de exprimare pe cît se poate de sugestiv. Procedeele în linii mari sînt două : acel verlainian, spontan, clar și melodic-trubaduresc și cel mallarméian, orchestrat și construit deliberat. Rimbaud s-ar situa între cele două modalități artistice. Asta nu a împiedicat să se nască diferite fracțiuni simboliste. Curentul a generat în Franța un foarte mare număr de poeți socotiți integral sau, în parte, simbolisti care, spre a ne exprima în limbajul lui Verlaine, nu reprezintă decît „nuanțe“ ale aceleiași viziuni artistice. Diferențierile sînt mai curînd de ordin tematic sau, mai potrivit spus, de accentuare a uneia sau alteia dintre zonele tematicii aparținînd curentului. Simbolismul, în mai mare măsură decît romantismul, a dat naștere unor poeți monocorzi, înclinați să vadă numai într-un anumit fel, și numai anumite spații ale umanității.

În genere, simptomele unui curent literar apar înainte, uneori cu mult înainte, de a se fi încercat o sistematizare a tendințelor, sau de a se fi elaborat o nouă „artă poetică“. S-a întîmplat ca tocmai cei mai mari poeți aparținînd, într-o măsură sau alta, simbolismului, să fie precursorii, sau cel puțin acei care au debutat, înainte de încercarea de a se formula o doctrină.

Poeții, într-un grad mai mare sau mai mic simbolisti, din Franța și mai ales din alte țări, printre care și România, sînt mai lesne recunoscuți prin ceea ce au baudelairian sau verlainian. Din acest motiv, asupra celor doi inspiratori ai curentului ne vom opri ceva mai mult, extrăgînd din operele lor trăsăturile comune simbolistilor în genere.



Cu toată diferența de percepție artistică, de grad de sentimentalitate și temperamentală dintre cei doi mari poeți, amîndoi sînt dezabuzăți politici. Ne-am referit la participarea lui Baudelaire la revoluția din 1848. Verlaine a luat parte în calitate de comunard la evenimentele din Paris de la 18 martie — 28 mai 1871. Poetul *Romanțelor fără cuvinte*, între altele a făcut parte din garda națională și a adăpostit pe unii dintre fruntașii insurecției. După căderea Comunei din Paris, Verlaine, „compromis”, trebuie să se retragă întîi în nodrul țării, apoi chiar în străinătate, la Londra și Bruxelles. Atitudinea anticonformistă și antiburgheză a ambilor poeți se explică de la sine. Ajungînd la ideea greșită a ineficacității revoluțiilor, întrucît nu întrezăreau posibilitatea reușitei luptei proletare, Baudelaire și Verlaine se refugiază în cultul artei și cad în idealism. Ei reprezintă deci două generații care, cu o experiență asemănătoare ajung la un pesimism nelipsit de semnificații sociale. „Spleen-ul” simbolist, la origine nu se poate explica printr-o simplă influență a lui Edgar Poë sau a lui Arthur Schopenhauer.

Înainte de a vorbi de elementele simboliste ale operei lui Baudelaire, trebuie să facem o distincție între ce reprezintă poetul și ce este baudelairianismul. Opera promotorului are un cuprins mai vast, nelipsit de aspecte romantice, parnasiene și chiar, uneori, clasiciste. Baudelairianismul însumează numai trăsăturile însușite și dezvoltate de poeții din generația următoare, fiind într-un oarecare fel socotite elemente „noi”. În realitate însă, în cele mai multe cazuri, nu sînt decît accepțiuni sau numai nuanțe noi date unor sensuri mai vechi.

Baudelaire era totuși într-un sens inițiatorul unei poezii noi în vremea sa, pentru că cerea poetului o aderență evidentă la actualitate, trăirea în contemporaneitate, care pentru dînsul se mărginea la acea psihologică a mediului său, care evita filistinismul și era considerat de el cu nervii subțiați. Faptul care astăzi ne pare atît de puțin eficient pe plan social reprezenta, pentru timpul dat, o revoluționare a poeziei înghețate în modernitatea perimată a romantismului ajuns rutină, sau refugiată în anacronismul tematic al parnasienilor. Elementele romantice ale operei lui Baudelaire nu sînt livrești ci mondene, în sensul că lumea „cultă” a timpului, în special acea aparținînd mediului artistic, suferea de un bovarism rafinat. De un bovarism rafinat și complex va suferi și creația precursorului simbolist.

Baudelaire este ultimul dandy și printre primii boemi ai poeziei franceze. Dandysmul boem al simbolistilor își găsește în el înaintașul. De aceea *spleen-ul* (termenul a pătruns la noi încă prin Negruzzi, V. Alecsandri și alții) capătă o altă accepțiune de cît o avusese la Byron, apropiindu-se de acel din *Scènes de la vie de bohème* a lui Henri Murger<sup>4</sup>, al cărui roman începe să apară cu un deceniu înainte de publicarea *Florilor răului* (în revista „Corsaire Satan” în 1847—1849). Dezgustul de viață al lui Byron este dezgustul geniului neînțeleș, pe cînd spleen-ul baudelairian seamănă cu ipohondria boemilor. E de la sine înțeleș că există puncte de legătură între spleen-ul byronian și cel simbolist, ambele

<sup>4</sup> Titlul inițial *Scènes de la bohème*, Paris, 1851.

avînd în ultima instanță substratul unor decepții sociale. Accepțiunea termenului a fost modificată, nu printr-o modă lipsită de justificare, ci în virtutea unei evoluții istorico-psihologice survenite în mediul poezilor. Paralel cu dezvoltarea burgheziei crește numărul literaților și în genere al artiștilor profesioniști din Franța. Poeții de curte dispăruseră o dată cu neoclasicismul. Ideea romantică a poetului mesianic s-a spulberat pe încetul, ajungînd înfrîntă de instaurarea regimului despotic burghez al lui Napoleon al III-lea. Rămăsese numai accepțiunea poezilor profesioniști, care formau pe atunci o pătură deklasată împreună cu pictorii, muzicanții, sculptorii. Recrutați din diferite medii sociale, ei trăiesc din epuizarea averilor moștenite, din expediente și într-un grad mai redus din veniturile artei profesate. Lipsiți de înțelegere și de încurajare din partea societății burgheze, își creează un mediu de cenaclu în care operele sînt realizate pentru un cerc închis.

Faptul a avut mai multe consecințe. În primul rînd, s-a mers către tendința primejdioasă a considerării artei ca un domeniu diferențiat de alte preocupări. În al doilea rînd, s-a ajuns la ideea înrudirii dintre diferite arte, menționată de noi. În al treilea rînd, un oarecare sentiment de izolare și de depresiune s-a încuibat în mediul literaților ca și al artiștilor.

Poezia lui Charles Baudelaire, trecînd peste contrastele care o caracterizaseră și găsirea sublimului uneori în zone ce păreau pînă la el refractare artei este o poezie a spleen-ului și a căutării unei evadări din urîtul insuportabil și indefinit, în „paradise artificiale“. Intitularea unui oarecare număr de poezii *Spleen* nu este întîmplătoare. Starea psihologică depri-mantă, ca și la simboțiștii care i-au succedat, e provocată uneori de ceață, de mortalitatea crescută, de umiditatea rece care înfioară și prin „parfumuri murdare“.

„Pluviôse irrité contre la vie entière,  
De son urne à grand flots verse un froid ténébreux  
Aux pâles habitants du voisin cimetière  
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux“

Viața este strivită de copleșitoare evocări ale trecutului, „Am mai multe amintiri decît dacă aș fi avut o mie de ani“, „Tristul“ său creier poetul îl compară cu „o piramidă, un imens cavou“, „un cîmîtir“ purtat prin „languarea zilelor șchioape“. Plictisul provine din dezinteresare față de viață :

„L'Ennui, fruit de la morne, incuriosité,  
Prend les proportions de l'immortalité“.

Cerul îl apasă pe însingurat lăsat „pradă lungilor plictisuri“, întrucît orizontul „varsă o zi neagră mai tristă decît nopțile“. Moartea speranței și defilarea cortegiului de dricuri purtătoare ale iluziilor de altădată, ducе la spaima de viață :

„— Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,  
Vaincu, pleure, et l'Agonisse atroce, despotique,  
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir“.

Calități precum inteligența, sensibilitatea sau tinerețea sînt inutile în acest caz :

„Je suis comme le roi d'un pays pluvieux  
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux...”

Omul, prin insensibilitate și egoism a ajuns, în ochii poetului, un monstru plin de păcate, demonic și orgiac, a cărui pierzanie vine de la plictis :

„La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
.....  
Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté.  
.....  
Mais parmi les chacals, les panthères, les liccs,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants!  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,  
Il en este un plus laid, plus méchant, plus immonde !  
.....  
S'est l'Ennui !...  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !”

(Au lecteur)

Din *Bénédictio* rezultă că ivirea poetului „în lumea asta plictisită” e o expiere a păcatelor părintești (de fapt o aluzie la destinul poezilor în lumea capitalistă) și apare ideea „poetului blestemat” care a succedat poetului damnat (romantic), reluată în *Sepulture d'un poète maudit* în *Alchimie de la Douleur* etc. Se ajunge la purificare prin suferință : „Știu că durerea este unica noblete”. Poetul, depășind prin calități limitele oamenilor obișnuiți, se simte pe pămînt un ostracizat :

„Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;  
Exilé sur le sol au milieu de huées  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher”.

(L'Albatros)

Rămîne totuși voluptatea elevațiunii peste miasele morbide, necesitatea purificării celor care înțeleg limbajul florilor și al obiectelor mute (*Élévation*). Rămîne cultul frumosului, întruchipat, printre altele, și de chipurile umane, ura împotriva degradării fizice :

„O ridicules troncs ! torses dignes des masques !  
O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques”.

Frumusețea languroasă, maladivă (a romanticilor), nu poate, după părerea lui Baudelaire, împiedica admirarea „sfintei tinereți“, purtătoare a adevăratului frumos. Marele dușman al vieții fiind „Timpul care mă-nîncă viața“.

Dezorientarea morală a burgheziei, cauzată și de pierderea eticii religioase, fără a fi înlocuită de altă etică, ca și lupta dintre temperament și rațiune sub masca conveniențelor sociale duce la depresiune (*Le mauvais moine*), ajungîndu-se astfel la cultul vieții primitive (*La vie antérieure*) sau la încercarea de a sonda subconștientul :

„Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes“

Poetul, sfîșiat de obsesia plictisului și de tendința de evadare din starea de spleen provocată de ideea că lumea este necunoscută, după opinia sa, ajunge la viziunea unui univers mohorit, cu orizontul de plumb, simțind „cruzimea rece a soarelui de gheață“ (*De profundis clamavi*), la nevoia de a se minți (*Semper eadem*). Are cultul instrumentelor muzicale : „Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige“ (*Harmonie du soir*). Găsește în muzică unul din paradizele terestre (*La musique*), un altul fiind cuprins în senzațiile olfactive (*Le flacon*). Poetul caută o evadare în vin, stupefiantă și dragoste (*Le poison*). O predispoziție îl duce pe Baudelaire la cîntarea felinelor. Pisica pentru el fiind atît simbolul necunoscutului din om (*Le chat*) cît și a felinității feminine.

Baudelaire simte chemarea tărîmurilor necunoscute nu pentru extism, ca romanticii și parnasienii, dar în virtutea setei simboliste de a fugi de cotidian și banalitate, în căutarea unor paradize terestre voluptoase :

„Mon enfant, ma soeur

Songe à la douceur

D'aller là-bas vivre ensemble“ etc.

(*L'invitation au Voyage*)

„Emporte-moi wagon ! enlève-moi, frégate !

Loin ! Loin ! ici la boue est faite de nos pleurs !

.....

Comme vous êtes loin, paradis parfumés...

.....

Mais le vert paradis des amours enfantines,

Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets“.

(*Mœesta et errabanda*)

Nevoia de evadare baudelairiană duce și la fuga în neant : „Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !“ (*Obsession*) și la ideea că neantul, cu trecerea timpului, acoperă ca un giulgiu de zăpadă :

„Le Printemps adorable a perdu son odeur !

Et le Temps m'engloutit minute par minute,

Comme la neige immense un corps pris de raideur“

(*Le goût du néant*)

Un dușman al fericirii umane sînt și remușcările. Baudelaire, ca Verlaine mai tîrziu, e zgduuit de procese de conștiință. „Teatrul banal” devine o expresie a sufletului iar inima poetului o scenă goală :

„Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase  
Est un théâtre où l'on attend  
Toujours, toujours en vain”

(*L'irréparable*)

Se ajunge la aprecierea grotescului (*Une gravure fantastique*), a satanismului (*Le tonneau de la haine, L'irremédiable* etc.), poetul devenind cinic. Bufnița nu-i mai produce teama pe care o resimțeau romanticii, din contră, respect : (*Le hiboux*). Iar regretul apropierei morții, a trecerii anilor, are reversul necesității de a profita de timp (*L'Horloge*).

Viziunea putrefacției iremediabile, a degradării în fetid și pestilential, îl face pe poet să creadă că numai dragostea rămîne un moment sublim nealterabil :

„Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
Des mes amours décomposées !”

(*Une charogne*)

Căutarea „paradiselor artificiale”, ideea corespondențelor, sinceritatea și spontaneitatea care după opinia lui Baudelaire sînt una din condițiile poeziei, lumea contrastelor și a contradicțiilor sufletești își găsesc întru-chiparea mai ales în erotica marelui poet. Umanul, seraficul, diabolicul, meschinul și sublimul, puritatea și impuritatea, suferința și bucuria, tortura și plăcerea, bestialul și idealizarea, toate se întîlnesc în poeziile de dragoste ale lui Baudelaire. Femeia poate fi inspiratoarea elanurilor înalte dar poate să te lege cu lanțuri care te trag spre mocirlă. Ea poate fi tărîmul salvării de spleen dar și al prăbușirii totale. Ea te poate purta spre o lume extatică, dar te poate arunca în banalitatea cea mai abjectă. Dragostea angelică sau diabolică îți poate oferi aripile salvării sau infernul putrefacției morale. Încrucșarea unei idealități nestăvilite cu un realism necruțător, frecventă în opera simboलिष्टilor, își găsesc izvorul în erotica lui Baudelaire. Poate niciodată pînă la poetul *Florilor răului* femeia și dragostea nu au fost cîntate mai multilateral și cu mai multă luciditate nelipsită de cruzime.

În erotica lui Baudelaire, ca și în a simboलिष्टilor în general, femeia și dragostea nu mai sînt idealizate decît în măsura în care te pot transporta dincolo de incolorul banalității cotidiene. Muza poate fi bolnavă (*La muse malade*), dar și venală, cînd are „rîsul muiat de lacrimi care nu se văd” (*La muse vénale*). Femeile pot oferi și aspectul unui infern obscen :

„Montrant leurs seins pendant et leurs robes ouvertes  
Des femmes se tordaient sous le noir firmament”

(*Don Juan aux enfers*)

Ele pot atrage prin răceală (*La beauté*) dar și prin capacitate pasională (*L'idéal*), prin feminitate hipertrofiată (*La géante*) dar mai ales prin „corpul divin“, care promite fericirea (*Le masque*). Uneori emană parfumuri evocînd tărîmuri depărtate (*Parfum exotique*), dau senzații vizuale și olfactive generînd amintiri și nostalgii (*La chevelure*), cîteodată sînt însă „impure“, cu „suflet crud“, lăsînd ideea de „animal“ vicios și inconștient, care poate atrage o pasiune oarbă :

— Infâme à qui je suis lié  
Comme le forçat à la chaîne,  
Comme au jeu le joueur têtue,  
Comme à la bouteille l'ivrogne  
Comme aux vermines la charogne“

(*Le vampire*)

În astfel de cazuri se ajunge la un amestec de ură și dragoste (*Duelling*), devenită o otravă (*Le balcon*).

Ideea corespondențelor este ilustrată bunăoară în poezia *Tout entière*:

„Son haleine fait la musique,  
Comme sa voix fait le parfum“

La Baudelaire dragostea carnală este un izvor al renașterii spirituale (*L'aube spirituelle*). Îmbinarea dintre gingășie și brutalitate, între rafinament și primitivism, între răceală statuară și pasiune, alternanța încîntării cu dezgustul, precum și alte aspecte ale dragostei baudelairiene adesea se pot reîntîlni la simbolisți. În *Tableaux Parisiens* poetul evocă pentru prima dată în literatura franceză atmosfera citadină modernă cu dezolarea nostalgiailor, cu tristețea cerșetorilor și cu paloarea peisajelor închise.

Baudelaire era un artist lucid, lipsit de sentimentalism, un rafinat, ajungînd cîteodată, în mod conștient, la apologia viciului din sfidare față de realitatea în mijlocul căreia trăia. Verlaine era viciosul înnăscut, tinzînd la serafic, dar și un iremediabil sentimental. Mai puțin artist decît Baudelaire, Verlaine este poate mai poet, fiind un rapsod din fire. Declasarea lui este mai reală decît a lui Baudelaire, de aceea va fi printre primii poeți ai secolului al XIX-lea tentați să cînte în maniera trubadurilor și truverilor, reprezentînd pe artiștii declarați ai altei epoci. Verlaine, poate în mai mare măsură decît oricare alt „precursor“ al fracțiunilor simboliste, decît contele de Lautréamont, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud sau Stéphane Mallarmé, completează concepția simbolistă evidentă încă în opera lui Baudelaire. El va merge uneori la adîncirea altor zone sufletești și va opune viziunii artistice complexe și deliberate pe cea simplă și precisă fie și în evocarea imprecisului. Rafinamentul baudelairian și candoarea verlainiană vor contribui la coexistența celor două aspecte, aparent contradictorii, la un mare număr de simbolisți. La dezvoltarea subtilității artistice, printre inițiatori va contribui și Mallarmé. O oarecare candoare, nelipsită de cinism, va aduce Tristan Corbière, contele de Lautréamont va oferi extaticul supraornat care pe unii simbolisți îi va tenta. Verlaine rămîne cu o lume sufletească mai bogată, cu toată simplitatea ei, un poet mai autentic al nuanțelor abia perceptibile și unul dintre primii care au pus mare preț pe expresia muzicală a versului.

În *Poèmes saturniens* (1866), prima plachetă de versuri a lui Paul Verlaine, regăsim ideea poetului blestemat, predestinat să sufere din cauza sistemului nervos prea sensibil, și a imaginației turburi :

„L'Imagination, inquiète et débile,  
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison,  
Dans leurs veines le sang, subtil comme un poison,  
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule  
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.  
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels  
Mourir”...

Ca Baudelaire, Verlaine în *Poèmes saturniens* vede în poet un izolat îndrăgostit de frumos și ideal :

„Le Poète, l'amour du Beau, voilà sa foi,  
L'Azur, son étendard, et l'Idéal sa loi !”

(Prologue)

El declară cultul parfumurilor și al muzicii, vorbind și de „paradise fizice” (*Melancholia*). Evocă natura comprimată a parcurilor (simbolizată în flori), ca loc de evadare dintre zidurile apăsătoare ale orașului :

„Les roses comme avant palpitent, comme avant,  
Les grands lys orgueilleux se balancent au vent.  
Chaque alouette qui va et vient m'est connue” etc.

(Après trois ans)

Florile încă în 1866 sînt pentru Verlaine purtătoarele corespondențelor dintre senzațiile vizuale, olfactive și chiar auditive (*Crépuscule du soir mystique*). Alături poetul va imagina un cimitir floral (*Sub urbe*). Spiritualizarea dragostei carnale, idolatria simțurilor, căutarea unui paradis în viața erotică capătă noi note la Verlaine, asociate cu oarecare respect medieval față de femeie (*Voëu, Lassitude, A une femme*), ipostazele femeii rămînînd totuși cele baudelaériene. Reîntîlnim femeia-sfinx (*Une grande dame*), femeia paradis carnal vicios (*Marco*), femeia venală (*Un Dahlia*). Spleen-ul este evident în căutarea unor idealuri imprecise exprimate simplu și melodic.

„Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant,  
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime.  
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même  
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend”

(*Mon rêve familier*)

Ca și Baudelaire, Verlaine e torturat de amintiri, de exemplu într-o poezie cu un titlu luat de la Edgar Poë :

„Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? l'automne  
Faisait voler la grive à travers l'air atone,  
Et le soleil dardait un rayon monotone  
Sur le bois jaunissant où la bise détonc”

(*Nevermore*)

În *Angoisse* e o eliberare de prejudecăți dar și recunoașterea dezorientării morale a „poetilor blestemați”. În alte „poeme saturniene” găsim citadințata exprimată prin tendința evaziunii din peisaj (*Croquis Parisien*) și a iremediabilei nostalgii de plecare spre vise (*Nocturne parisien*).

În poeziile din *Poèmes Saturniens* nu lipsesc nici dualitatea baudelaireană exprimată prin stări sufletești complicate, contradictorii și tulburi, nici imaginile ambigue. Orizontul simbolist este lărgit prin viziuni medievale fie a cavalerilor (*Cauchemar*), fie a orașului gotic (*Effet de nuit*) sau, a câte unui vitraliu cu vagabonzi grotești (*Grotesques*). Într-un mod mai direct decât Baudelaire, Verlaine ironizează falsa morală (*La chanson des ingénues*), repudiază filistinismul (*Monsieur Prudhomme*), revenind și la tema falsei religiozități (*La mort de Philippe II*), linii tematice la care nu o dată aveau să revină poeții de mai târziu.

Cu unele elemente eterogene, prima carte a lui Verlaine este în mai mare grad simbolistă decât *Fleurs du mal*; în special printr-o mai largă aplicare a corespondențelor, mai mult preconizate decât conturate de Baudelaire, prin evocări de peisaje fără altă menire decât de a da portretul unor stări sufletești și prin mai dese evocări ale muzicii, a instrumentelor muzicale (*Sérénade*, *Chanson d'automne*). Plecând de la curitmia populară și trubadurească, încă în *Poèmes Saturniens*, Verlaine realizează versuri de o sugestie eufonică rar întâlnită în poezia de până la el:

„Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon coeur  
D'une langueur  
Monotone.

Tout suffocant,  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
Et je pleure ;

Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
De-ça, de-là,  
Pareil à la  
Feuille morte“

(*Chanson d'automne*)



Unitatea universală, în mod abstract indicată în *Correspondances* a lui Baudelaire, este transpusă de Verlaine pe plan senzitiv. E o unitate unanimă între natură, senzații și sentimente :

„Une aube affaiblie  
 Verse par les champs  
 La mélancolie  
 Des soleils couchants.  
 La mélancolie  
 Berce de doux chants  
 Mon cœur qui s'oublie  
 Aux soleils couchants.  
 Et d'étranges rêves,  
 Comme des soleils  
 Couchants sur les grèves,  
 Fantômes vermeils,  
 Défilent sans trèves,  
 Défilent, pareils  
 A de grands soleils  
 Couchants sur les grèves”  
 (*Soleils couchants*)

După 1866, an al publicării primului său volum de versuri, succedară alte plachete dintre care unele, cum este *Romances sans paroles*, la un nivel artistic mai înalt. Liniile mari ale simbolismului verlainian au fost trasate în *Poèmes saturniens*. Ne vom feri de a reveni asupra lor reîntîlnindu-le. În schimb, vom menționa de câte ori orizontul simbolist al poetului devine mai vast. *Fêtes Galantes* (1869) sînt inspirate din idilele galante ale lui Watteau, pictor de care Verlaine își mai amintise în *Nuit du Walpurgis classique* din *Poèmes Saturniens*. Aici poetul, între altele, caută o evaziune în primitivism rafinat și melancolic, ajungînd la subtilități în evocarea eroticii, și a necunoscutului sufletului feminin. El oferă noi acorduri muzicale versurilor sale, în special în *Colloque sentimental*. În *La bonne chanson*, ciclul de poezii afectuoase și uneori afectate, întîlnim totuși un tablou realist al orașului cu imaginea muncitorilor, victime ale orînduirii burgheze, destul de frecventă la simbolistii de mai târziu. Muncitorii mergînd la club, în atmosfera posacă și umedă a orașului noros, cu lulele în dinți, aruncă fumul „în nasul agenților de poliție“ :

„Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs,  
 Les platanes déchus s'effeuillant dans l'air noir,  
 L'omnibus, ouragan de ferraille et de boue,  
 Qui grince, mal assis entre ses quatre roues,  
 Et roule ses yeux verts et rouges lentement,  
 Les ouvriers allant au club, tout en fumant  
 Leur brûle-gueule au nez des agents de police.  
 Toits qui déguttent, murs suintants, pavé qui glisse,  
 Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égout,  
 Voilà ma route — avec le paradis au bout”. (XVI)

În *Romances sans paroles* (1874), accentul cade asupra stărilor sufletești abia perceptibile, adesea inexplicabile, de multe ori tenebroase. În astfel de cazuri, poetul încearcă să transmită fiorul stării de deprimare, greu de clarificat, prin sincronizarea ei cu un peisaj care nu are alt rost decât de a sugera spleen-ul îndurat :

„Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville.  
Quelle est cette languer  
Qui pénètre mon coeur ?”

(*Ariettes oubliées*, III)

„Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune” etc.

(*Ariettes oubliées*, VIII)

Se dă expresie și stărilor sufletești tulburi însoțind dragostea :

„O triste, triste était mon âme  
A cause, à cause d'une femme.

Je ne me suis pas consolé,  
Bien que mon coeur s'en soit allé,

Bien que mon coeur, bien que mon âme  
Eussent fui loin de cette femme” etc.

(*Ariettes oubliées*, VII).

Sînt evocate stările imprecise determinate de audierea muzicii, apare pianul, instrument care, alături de viori, este preferat de simbolizști (*Ariettes oubliées*, V) și peisajele palide, simboluri ale vieții decolorate :

„Combien, ô voyager, ce paysage blême  
Te mira blême toi-même,  
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées  
Tes espérances noyées”.

(*Ariettes oubliées*, IX)

Pe măsură ce Verlaine tinde să exprime stări sufletești mai greu de formulat, el recurge tot mai mult la mijloacele de evocare proprii altor arte. Ne-am referit la accentul pus pe muzică încă în *Poèmes Saturniens*. Folosirea procedeelor picturii este în *Romances sans paroles* mai simbolistă decât în *Fêtes galantes*, unde elemente descriptive caracteristice romanțismului pastelist și mai ales parnasianismului sînt precumpănitoare. Pune-

rea accentului pe colorit în deplină „corespondență” cu stările psihologice, în detrimentul desenului, în poezie e un mod simbolist :

„Les roses étaient toutes rouges,  
Et les lierres étaient tout noirs.

Chère, pour peu que tu te bouges,  
Renaissent tous mes désespoirs.

Le ciel était trop bleu, trop tendre,  
La mer trop verte et l'air trop doux”.

(*Spleen*)

Este de notat că adîncirea stărilor psihologice merge la Verlaine mîna-n mîna cu creșterea necesității prezentării vieții moderne, la timpul dat, care în parte le explică. Apar casele de întîlnire și circiumile ca simboluri ale paradiselor artificiale degradate, gările germinînd nostalgia plecărilor (*Walcourt*) ca trenurile :

„Le train glisse sans un murmure,  
Chaque wagon est un salon  
Où l'on cause bas et d'où l'on  
Aime à loisir cette nature  
Faites à souhait pour Fénélon”

(*Malines*)

Bîlciurile sînt o expresie a monotoniei citadine, a bucuriilor populare sărace și un simbol al vieții mecanice îndepărtînd de natură :

„Tournez, tournez, bons chevaux de bois,  
Tournez cent tours, tournez mille tours,  
Tournez souvent et tournez toujours,  
Tournez, tournez au son des hautbois”, etc.

(*Bruxelles, Chevaux de bois*)

În *Romances sans paroles* orașul devine mai deprimant. Asupra atitudinii simboलिștiilor față de urbanitate trebuie să facem o precizare. Simboलिștiții au asistat la creșterea rapidă a orașelor. Acestea sînt în genere privite ca un rău necesar, manifestîndu-se spaima de zidurile înalte, închi-zînd orizontul, frica de aglomerațiile umane generînd promiscuitatea și insalubritatea, teamă de industrializare. Spaima de urbi este însă generată mai ales de spiritul filistin care se dezvoltă în ele. Pentru sfîrșitul secolului al XIX-lea toate aceste atitudini sînt explicabile. Măsurile edilitare erau mult întîrziate față de sporul dezordonat al centrelor aglomerate. Paralel cu introducerea mai masivă a mașinilor în industrie, spiritul mic-burghez tîdea la o viață din ce în ce mai mecanică. Punînd alături două constatări care au, de altfel, explicații cu totul diferite, neputînd preconiza viitoarea dezvoltare a orașelor, majoritatea poeților simboलिști, printre care

și Verlaine, erau înspăimântați de creșterea industrializării burgheze care, să recunoaștem, îi duce pe muncitori la eforturi supraumane :

„Sites brutaux  
Oh ! votre haleine,  
Sueur humaine,  
Cris des métaux !”

(*Charleroi*)

Dezvoltarea spiritului mic-burghez cu distracțiile derizorii și de prost gust nu e cruțată de Verlaine :

„C'est le chien de Jean de Nivelles  
Qui mord sous l'oeil même du guet  
Le chat de la mère Michel ;  
François-le-bas-bleus s'en égaie” etc.

(*Ariettes oubliées*, VI)

În *Romances sans paroles*, o temă urbană nouă este aceea a periferiei. Foburgul pentru simbolisti este o margine a psihologiei închistate burgheze a orașelor, dar și o mărturie a mizeriei, un act de acuzare a inegalității sociale :

„O la rivière dans la rue !  
Fantastiquement apparue  
Derrière un mur haut de cinq pieds,  
Elle roule sans un murmure  
Son onde opaque et pourtant pure.  
Par les fauburges pacifiés”.

(*Streets*, II)

Criza mistică a lui Verlaine exprimată în *Sagesse* (1881) scoate pentru un timp pe Verlaine din sfera poeziei simboliste. Volumele de poeme de mai târziu, *Jadis et naguère* (1884), *Amour* (1888), *Parallèlement* (1889) și altele, reluând modalitățile poetice pe care le folosise, nu aduc nimic nou, afară poate de o creștere a elementelor de un grotesc melancolic în prezentarea paiațelor (*Le clown*, *Le pitre*), simboluri ale amărăciunii ascunse sub fard. Apare, în *Pantoum négligé*, imaginea fusului a cărui depănare, evocând monotonia și cursul vieții, va fi reluată de alți poeți simbolisti.

Viziunea orașului simbolist capătă contururi mai precise în cântarea obsesiei orașului palid de provincie (*Kaléidoscope*), în evocarea imaginii lucranei ca unic ochi spre cer (*Un pouacre*), sau a peisajului citadin dezolant (*L'aube à l'envers*). Monotonia vetustă a caselor Londrei îl înfioară pe poet :

„Londres fume et crie. O quelle ville de la Bible !  
Le gaz flambe et nage et les enseignes sont vermeilles.  
Et les maisons dans leur ratatinement terrible  
Épouvantent comme un sénat de petites vieilles”.

(*Sonnet boiteux*)

Un element nou este înfățișarea interioarelor care avea să-i tenteze pe unii simbolişti de mai târziu :

„Les meubles vieux, d'étoffe éclatante flétrie,  
Le lit entr'aperçu vague comme un regret,  
Tout aurait l'attitude et l'âge secret,  
Et l'esprit se perdrait en quelque allégorie“.

Poate ca o replică la creșterea sentimentului de sufocare citadină, în *Jadis et naguère* amintirea evului mediu apare mai evidentă. Poetul nu se mărginește numai la evocarea acestei epoci cu mulți declasați, dar și la o mai extinsă folosire a euritmiei poeziei medievale care în Franța se identifică de fapt cu folclorul.

Sentimentul izolării poetilor, a situației lor precare în lumea capitalistă, găsește puternice vibrații prin compararea lor cu învinșii în războaie :

„Nous allons, au hasard du soir et du chemin,  
Comme les meurtriers et comme les infâmes,  
Vocufs, orphelins, sans toit, ni fils, ni lendemain,  
Aux lucurs des forêtes familières en flammes !“  
(*Les Uaincus*)

Mallarmé face adesea uz de imagini considerate simboluri. Duce cultul baudelairian al artei pînă la ultimele limite. E în căutarea „corespondențelor“, reconstituite cerebral, nu pe plan senzitiv ca la Verlaine. E obsedat de necunoscut, a cărui existență încearcă s-o sugereze prin muzicale versuri hermetice. Din punct de vedere tematic, Mallarmé nu aduce nimic nou :

„La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs  
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs  
Vaporeuses, tiraient des mourantes violes  
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles“ etc.  
(*Apparition*)

Rimbaud, fără să iasă din universul simbolist, percepînd mai mult prin senzații anarhice decît prin imagini logice, în versurile lui are totuși cite o evocare de proletar învrăjbit împotriva orînduirii nedrepte (*Le forgeron*) sau a săracilor implorînd la biserică zadarnic divinitatea să-i scape de mizerie (*Les pauvres à l'église*).

După ce toate aspectele simboliste apărură la Baudelaire, Verlaine, Rimbaud și Mallarmé, către 1880 s-au născut o serie de cenacluri cu nume ciudate cum sînt : *les Hydropathes*, *les Hirsutes*, *Nous autres*, *les Jemensou-tistes*, *les Zutistes*, *Le chat noir* etc. (P. Martino, *op. cit.*), care încercau să fixeze linile unei poetici noi. „Manifestul simbolist destul de confuz avea să fie redactat de Jean Moréas și publicat în „Figaro“ abia la 18 septembrie 1886 :

„Dușmană a învățămîntului, a declamației, a falsei sensibilități, a descrierii obiective, poezia simbolistă caută să îmbrace Ideea într-o formă sensibilă care totuși nu va fi un scop în sine, dar care, servind la expri-

marea Ideii, îi va fi supusă. Ideea, la rîndul ei, nu trebuie să fie văzută lipsită de rochiile somptuoase ale analogiilor exterioare; deoarece caracterul esențial al artei simbolice consistă în a nu merge niciodată pînă la conceperea Ideii în sine. Astfel, în această artă, tablourile naturii, acțiunile umane, toate fenomenele concrete nu se vor manifesta direct; acestea sînt simple aparențe sensibile destinate să reprezinte afinitățile lor estereice cu Ideile primordiale" (vezi P. Martino, *op. cit.*, p. 151). Aproape concomitent apare fracțiunea „simbolică și armonistă” denumită apoi *instrumentalistă* a lui René Ghil; ceva mai tîrziu (1891) tot Moréas avea să fondeze „Școala romană”, în timp ce fracțiunile simboliste se înmulțeau și numărul periodicelor efemere sporea.

Nu importă istoricul luptelor dintre fracțiunile simboliste. Este de remarcat că după apariția primului manifest al lui Moréas, nu a mai debutat nici un mare poet simbolist care să-l egaleze pe Baudelaire sau Verlaine. Printre foarte mulți poeți lipsiți de valoare și destui cu oarecare merite artistice, dacă nu poetice, s-au impus totuși cîteva nume printre care amintim de Jean Moréas, Henri de Régnier, Albert Samain, Jules Laforgue, Emil Verhaeren, Gustave Kahn, Maeterlink.

La poezii ultimelor două decenii ale secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru, din Franța, se poate observa un proces de diversificare prin reducerea orizontului numai la unul sau cîteva aspecte ale tematicii simboliste, cum ar fi acela al parcurilor și florilor, al plictisului provincial, al exprimării zidurilor copleșitoare ale metropolei, a imaginilor grotești, a presimțirilor funeste, a fugii de monotonie etc. Un studiu amănunțit ar putea să grupeze poezii și după procedee poetice, bunăoară flamanzii René Ghil, Gregoire de Roy și Verhaeren au o doză de materializare a imaginilor mai evidentă decît la poezii din alte regiuni. Astfel de cercetări, în ultimă instanță, nu ar face decît să confirme izvoarele baudelairene mai des prin poezia verlainiană decît cea a lui Mallarmé, a unei familii de poeți între care totuși gradul de înrudire este diferit.

Deși căutîndu-și justificări idealiste, simbolismul a avut o misiune importantă în evoluția literaturii franceze în special prin precursorii săi. Într-un timp cînd poezia tindea prin parnasieni la exotism și reprezentări ale legendarului, Baudelaire și, ceva mai tîrziu Verlaine și Rimbaud au readus viața contemporană franceză. Dar aceasta s-a limitat numai la propriile aspirații și dureri ale poezilor respectivi și a mediului din care făceau parte. Fugind de realitatea socială, Baudelaire și Verlaine au căzut în pesimism după ce elanurile lor de „salvare publică” (spre a folosi titlul ziarului editat de poetul *Florilor răului* în 1848) au fost înfrînte.

Curentul simbolist e contradictoriu. Concepția idealistă care stă la bază nu a împietat asupra materialității imaginilor. Ideea corespondențelor a împins involuntar pe majoritatea poezilor simbolști la evocarea realității. Spre aceeași realitate i-a dus și substituirea exprimării directe a stărilor sufletești prin cîte un tablou al vieții contemporane care explică stările psihice. De aici eclecticismul creației simboliste în care poezii sau numai versuri degajate de realitate se îmbină cu altele cu puternice fibre realiste. Relevarea realistă a unor aspecte citadine din timpul dat și tendința de condamnare a mentalității burgheze sînt comune majorității sim-

boliștilor. Faptul se poate urmări atît la poeții francezi considerați ca aparținînd curentului ca și la cei români. Prin asta se explică și de ce unii simboलिști au trecut cu mare ușurință la realism.

Un merit remarcabil al simboलिștilor a constat în diferențierea netă dintre proza rimată și poezie, în efortul de a ajunge la o artă cît mai sugestivă, prin căutarea de noi euritmii și folosirea cît mai multilaterală a diferitelor modalități poetice, ajungîndu-se pînă la interferența cu alte arte. Caracteristică simbolismului francez este frecvența mînuire a prozodiei și chiar a stilisticii populare în mai mare grad decît au uzat de ea romanticii (la români a fost un fenomen invers).

Marx a demonstrat că burghezia a transformat valorile artistice în mărfuri și că respectiva clasă era de fapt refractară dezvoltării artelor. Acest adevăr a fost viu simțit de către simboलिști care erau printre primii poeți profesioniști care își vindeau creațiile la un preț derizoriu. Artă în genere depreciată de burghezia epocii a fost supraapreciată de simboलिști, în parte tot din spirit neconformist față de mentalitatea clasei dominante. Acest cult al artei pentru epoca respectivă a avut o importanță considerabilă. Simboलिștii au contribuit ca literatura, în pofida mentalității burgheze, să se mențină la un nivel estetic înalt. Există un paradox al simboलिștilor. Ei condamnă iraționalul lumii burgheze dar nu pe cale rațională ci în mod senzorial și afectiv. Cu toate acestea rolul istoric al simbolismului nu poate fi neglijat.

Franța a fost prima țară din lume unde a apărut curentul de care ne-am ocupat. Atunci cînd condițiile specifice ale apariției simbolismului concretizate în existența unei pături de declasați preocupați de artă și literatură s-au înregistrat în alte țări, simbolismul s-a extins. Poeții români aparținînd acestei epocii critice pentru lumea artelor, au avut de profitat de experiența simboलिștilor francezi.

## LE SYMBOLISME FRANÇAIS

### RÉSUMÉ

En prenant comme point de départ l'idée exprimée par certains critiques et historiographes littéraires, que ce courant s'oppose au positivisme et au naturalisme, on arrive à la constatation que les premières tendances symbolistes apparaissent chez des révoltés déçus au point de vue politique, tels Baudelaire et Verlaine, écrivains dont les vers témoignent de leur haine contre l'esprit médiocre bourgeois.

Le terme de «décadents», préféré par Thibaudet pour les symbolistes est impropre. Jules Laforgue, qui l'a préconisé, ne diffère pas des autres symbolistes.

On souligne le fait que ce courant procède du romantisme ; il est aussi question de son goût pour les formes de la poésie médiévale (qu'il a d'ailleurs réhabilitées), de ses rapports avec Spencer, Hartman, Edgar

Poë, Dostoievski. Par la suite on s'efforce de clarifier le caractère wagnérien des symbolistes, l'idée des correspondances, des symboles d'un monde qui demeure obscur (en aboutissant à Novalis), la corrélation avec Watteau, le culte de la beauté de la musicalité, du spleen symboliste, l'idée de poète maudit, l'effort de sonder le sous-conscient, de répudier les préjugés, de chercher «les paradis artificiels», etc.

Les caractères généraux du symbolisme sont exemplifiés par des vers appartenant à des poètes dont l'œuvre est antérieure à l'apparition des manifestes symbolistes, tels Baudelaire et Verlaine.

Les dimensions de l'article ne permettent point d'examiner de plus près les fractions du courant, ni l'œuvre de certains poètes monocordes chez lesquels on retrouve certains accents symbolistes existant chez les poètes analysés.

Le symbolisme est un courant contradictoire. Ce courant a le mérite d'avoir insisté sur la vie contemporaine, sur la vie citadine; il a aussi fréquemment employé la stylistique et la prosodie populaire; il a établi une différence nette entre la prose rimée et la poésie, etc. Quoique les symbolistes n'aient point condamné l'irrationnel par voie rationnelle, mais par des arguments d'ordre affectif, leur rôle historique ne saurait être négligé.

Les poètes roumains appartenant à cette époque critique pour le monde des arts ont mis à profit l'expérience des symbolistes français.

## ФРАНЦУЗСКИЙ СИМВОЛИЗМ

### РЕЗЮМЕ

Исходя из идеи, выраженной некоторыми критиками и литературоведами, что символизм представлял собой оппозицию по отношению к позитивизму и натурализму, автор устанавливает появление первых элементов символизма у поэтов, разочаровавшихся в буржуазной политике и возмущавшихся ею, как например Бодлер и Верлен, в стихах которых просвечивает ненависть против буржуазного мещанского духа.

Название «декаденты», которому отдавал предпочтение Тибде говоря о символистах, не является подходящим наименованием. Жюль Лафорг, провозгласивший и восхвалявший его, ничем не отличался от других символистов.

Автор указывает на происхождение символизма из романтизма, на его стремление ввести в оборот формы средневековой поэзии, его связи с творчеством Спенсера, Гартмана, Эдгара По, Достоевского. Далее исследуются вагнеровское влияние на символистов, их идеи, касающиеся символов, обозначающих скрытый мир, не поддающийся познанию, их связи с творчеством Ватто, превозношение культа прекрасного, музыки, провозглашение идеи проклятия, лежащего на



поэте, их попытки проникнуть в подсознательное, поиски «искусственного рая» и т.д. С целью проиллюстрировать характерные черты символизма приводятся стихи различных поэтов, творивших в период еще до открытого провозглашения символизма, главным образом стихи Бодлера и Верлена.

Размеры журнальной статьи не позволили автору дать подробное описание подразделений данного течения, а также творчества монокордических поэтов, в произведениях которых появляются элементы символизма.

Символизм представляет собой противоречивое явление. В основе своей будучи идеалистическим течением, он нередко воспроизводил и факты реальной действительности. Одной из его положительных черт являлось пристальное внимание и к современной жизни, особенно жизни больших городов, нередкое использование народной стилистики и стихосложения, проведение четкого разграничения между рифмованной прозой и поэзией и т.д. Хотя символисты не осуждали иррационализм, путем разума нельзя отрицать их определенной роли в развитии и истории литературы.

Что касается румынских поэтов, принадлежавших этой критической для мира искусства эпохе, они воспользовались опытом французских символистов.



# PROZODII ROMÂNEȘTI

DE

VLADIMIR STREINU

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1. Lipsa unei prozodii clasice. 2. Enache Văcărescu. 3. Ioan Alexe.
4. Iordache Golescu. 5. Timotei Cipariu. 6. Ion Heliade Rădulescu.
7. G. I. Ionescu-Gion. 8. Th. D. Speranția. 9. N. I. Apostolescu.
10. Sugestii verslibriste.

1. În comparație cu alte literaturi, studiile de versificație română sînt puține. Lucrul nu e surprinzător. Poezia noastră cultă de o valoare certă apare abia în secolul trecut. Cum interesul pentru schematica versului e semnul conștiinței versificației, în practica poetică presupune un exercițiu anterior. Firea limbilor, condiționînd din adînc ritmul și tehnica lui, s-a încredințat totdeauna mai întîi poezilor sub forme intuitive și numai cu oarecare întîrziere, rațional și sistematic, metricienilor. Aceștia, cei mai mulți dintre puținii care există, se referă de aceea la tipuri de versificație străine, extrase din literaturi care, avînd o istorie bogată, puteau fi cunoscute. Versificația noastră nu avusese timp să se constituie în suma de creații și exemple trebuitoare. Lipsa fundamentul. Ei se întemeiază așadar pe alte literaturi, care îi fac să întrebuițeze terminologii străine și să aplice poeziei române unele norme și scheme sau constrîngătoare sau prea largi, în orice caz improprii. Și chiar de s-ar considera literatura ca suficientă să-și impună prozodia și nomenclatura particulară, studiul clasic nu putea totuși să se aștepte. Scrierea, și îndeosebi pronunția, aceasta esențială în știința și arta versificării, neunificate încă, mențineau limba într-un proces continuu, prea mișcător ca să se așeze pe curgerea lui vreun grup valabil de norme. În această situație metricienii au intervenit cu exemplul literaturilor ieșite din limbi definitiv fixate sau oricum mai ferme decît a noastră. Cîțiva sînt dar siliți să întrebuițeze tipare și terminologia greco-latină, iar alții să recurgă la tratatele de specialitate franco-italiene. Este adevărat, pe de altă parte, că marii scriitori scurtează perioada de insta-

bilitate lingvistică ; după cum este adevărat că la noi Eminescu a avut această putere în mare măsură. Dar s-a întâmplat un nou fapt. La scurt timp după ce versificația română devine sistematizabilă prin opera lui Eminescu, aproape concomitent, poezii încep să imite versul liber francez. Ei abandonează reguli cărora în majoritate nu li se supuseseră. Versificația propriu-zis clasică nu are la noi nici un înțeles. Abia dacă se poate vorbi de un meșteșug oarecum tradițional. Și dacă n-am avut mai întâi o poezie suficientă, bine încheată metriceste, și nici apoi un criteriu ortografic și ortoepic unanim admis, care să fi făcut posibilă cercetarea și fixarea prozodiei, o ultimă împrejurare, la ivirea prilejului cel mai potrivit, ne-a îndepărtat cu totul de asemenea studii ; în cuprinsul aceluiași secol, imitarea versului liber amână din nou nu numai studiul, ce nu putea fi întreprins până la Eminescu, dar amână pentru o perioadă indeterminabilă însuși interesul de o asemenea chestiune.

2. Cu toate acestea, încercările n-au dispărut. Limitându-ne la câte s-au tipărit, dumnealui Ianache Văcărescul<sup>1</sup>, (*Observații sau băgări de seamă...*, 1787), luând în seamă alfabetul cirilic și unele similitudini ale acestui alfabet provizoriu cu cel grecesc, stabilește cantitatea anumitor sunete și dă câteva scheme de „picioare” grecești ; dar în același timp observă și inexistența măsurilor cantitative în românește, fără să arate accentualismul limbii, de care însă va ține socoteală bună în compunerile proprii. La sistemul mixt, îl duce ideea că limbile celelalte neo-latine nu și-au organizat versificația după tipicul grecesc, fiindcă sînt sărace în vocale, în „slove glasnice” cum spune el ; în timp ce „noi suntem îndestulați și de multe slove glasnice și diftongi”, care pot să se strîngă în „chipuri de stihuri cu număr de picioare”. Bineînțeles, regulile Văcărescului sînt arbitrare, pornind în mare parte din „evlavia cea după datorie ce are limba noastră” față de greci și latini. Noroc însă că eroarea care îl face să vorbească chiar de silabe lungi prin poziție în limba română, de silabe obișnuite și de valoarea cantitativă a diftongilor, nu îi falsifică instinctul de poet. Mica lui operă e versificată accentual cu o corectitudine mai apreciabilă decît a multor poeți de mai tîrziu. E posibil ca instinctul să-i fi fost ajutat și de ritmurile populare care nu-i displăceau. Dar oricum, primul nostru prozodist se împiedica de alfabetul cirilic și de datoria de a fi neolatin chiar în teoria versificației, ca să fi putut da mai mult decît începutul acestor studii la noi.

3. Cu aproape treizeci de ani mai tîrziu, teologul transilvănean Ioan Alexe, care își ortografia numele Joannis Alexi<sup>2</sup>, (*Gramatica-Daco-Romana...*, 1826), compunîndu-și opera în latinește, se simte obligat și la câteva pagini finale, cărora le zice *De Prosodia*. Sînt pagini de ortoepie curată ; cum se pronunță cuvintele românești, din câte silabe se compun

<sup>1</sup> *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orinduilor gramaticii românești adunate și alcătuite de dumnealui Ianache Văcărescul cel de acum dikeofylax a Bisericii cei mari și mare vistier a Prințipatului Valachici*, 1787.

<sup>2</sup> *Gramatica Daco-Romana sive Valachica latinitate donata aucta in hunc ordinem redacta, opera et studio Joannis Alexi, clerici almae Dioceseos G.R.C. Magno-Uradinensis in caesareo regio convictu Uienensi alusini theologi absoluti*, 1826.

și alte scurte observări (el le zice „regulae”) de aceeași natură încheie micul capitol de la *Appendix*-ul gramaticii. Dar punctul de plecare, deși nedus mai departe, era cel bun. Dacă așa-numitele de el „regulae in elevatione Toni observandae” ar fi fost extinse la versificație, e probabil că am fi avut în Ioan Alexe pe cel dintâi prozodist accentual de la noi. Mărginindu-se la atât, e numai unul din numeroșii gramaticieni.

4. Aceeași lipsă de importanță, din punctul de vedere al versificației, se leagă și de numele Vornicului Iordache Golescu<sup>3</sup>, *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești*, 1840). În partea rezervată poeziei, vornicul găsește o pagină în care să dea ceva lămuriri despre rimă, măsură și cezură. Chestiunea ritmului sau accentului, teoretic, nici nu i se pune. Cu toate exemplele aduse, exemple ritmice, cum nici nu s-ar fi putut altfel, el este de aceea sub nivelul de interes al lui Alexe.

5. Mai cuprinzător este Timotei Cipariu (*Elemente de Poetică, Metrică și Versificațiune*, 1860). Poetica lui juxtapune cele trei moduri fundamentale de versificație: prozodia cantitativă greco-latină, prozodia arabă cantitativă cu „cadență finală” adică rimă, și prozodia modernă bazată pe accent. Asemilind accentul limbilor neolatine cu cantitatea celor antice, autorul afirmă că versificația modernă s-a constituit din dublul împrumut al „picioarelor” de la cei vechi și al „cadenței finale” de la arabi. Dar distinge categoric între „metrul prozodic”-cantitativ și „metrul tonic”-accentuativ. Acesta din urmă „se fundează pe tonul sau accentul cuvintelor. Iar tonul e acea înălțare a vreunei silabe, cu care ea în pronunțare se ridică pe deasupra altor silabe în scara muzicală a vorbirii”. După lămuriri în privința „silabei tonice” și a „scaunului tonului”, capitolul versificației propriu-zise aduce, la paragraful strofei, o notă despre *ditirambi*, prea scurtă ca să intereseze versul liber, și continuă cu versificația prozodică și tonică, amîndouă folosind aceleași scheme — „picioarele”. După latinist, deși el stăruie cum și cât se cuvine asupra deosebirii dintre cantitate și accent, între aptitudinea metrelui prozodic și a celui tonic de a se organiza pe aceleași tipare nu e nici o diferență. El crede cu tărie că versul accentual poate fi descompus în vechile picioare și, procedînd în consecință, le aplică atât unde se poate cât și unde nu se poate. Pentru aceasta exemplele vin din opera versificatorilor moderni (Cârlova, Alexandrescu, Eliade, Alecsandri, Bolintineanu și alții, între care se află și Cipariu însuși), dar pentru schemele mai complicate, vin din traducătorii *Psaltirii*, Corbea și Dosoftei, din acesta preferîndu-se versurile de tip polonez, care mai nu oferă vreo percepție ritmică, după cum vin de asemenea chiar din unele începuturi biblice în proză. Și dacă versul trohaic zis „dimetru brachicatalectic, de 6 silabe, de 1 membru mare, terminat în silaba neintonată, cu tonul primar în penultima cuvîntului ce terminază versul” poate fi ilustrat cu fragmente din *Miorița*, dacă „trimetrii hipercatalectici, de 13 silabe, în doi membri mari neegali (de 6 și 7, sau de 8 și 5 silabe)”

<sup>3</sup> *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești de D. Vornicul Iordache Golescu, fiul răposatului Banului Radul Golescu*, 1840.

au nevoie să fie exemplificați de unele versuri aritmice din Dosoftei, anumite picioare compuse ca „tetrametrul brachi-, cata-, și acatalectic, de 14, 15 și 16 silabe, în doi membri mari neegali (de 8 și 6, de 8 și 7 și de câte 8 silabe)“ rămân fără putință de exemplificare. Ni se explică, evident, că astfel de versuri nu se găsesc la noi și că autorului, ca să compună anume i s-a părut „de prisos“, dar probabil că nu și imposibil. În sfârșit, mai pe scurt, cu Timotei Cipariu ne aflăm încă la Enache Văcărescu, dacă nu prin stăruința de a grupa versul românesc în tot felul de subunități antice, chiar dincolo de el; dar în același timp cercetarea prozodică devine cu totul independentă de Gramatică.

6. Chestiunea versificației noastre moderne, desprinsă astfel de gramatică numai formal, deoarece de fapt ea rămâne în funcție de instabilitatea limbii, atrage atenția „polihistorului“ I. Heliade-Rădulescu (*Curs întreg de poezie generale*, vol. I, 1868). Deși ni se vorbește din nou, când poate nu ne-am mai fi așteptat, de silabe lungi și silabe scurte, prin care trebuie să înțelegem silabele accentuate și silabele atone, deși se recomandă unele măsuri improprii pentru versul românesc de proveniență italiană (endecasilabul) și sîntem îndemnați să adoptăm pentru rime denumiri tot italiene (*plane, tronchi și sdruciole*), tratatul lui Heliade nu este mai puțin cea dintîi cercetare a versificației române moderne: măsurii, cezei și rimei, li se rezervă capitole distincte și amănunțite. Pe alocuri, din cauza provizoratului limbii, metricianul este azi și amuzant. Rejet-ului („enjambement“) îi spune „crăcănitură“; deosebindu-l în felurile cunoscute, de la vers la vers și de la emistih la emistih, îl îngăduie numai ca excepție, fiindcă „asemenea grații crăcănate nu se văd decît foarte rar“. Rimele sînt toate asonante; cele ce se zic „sărace“ ca „apropiat — format“, „boier — cavaler“, „sunt — ciut“, „iau — lau“ etc. (cu prezența unui diftong sau triftong) sînt „rime suferite“; cele cu consoana finală asonantă ca „sânt — avînd“, „cuvînt — vrînd“, „franc — rang“, etc., sînt „rime disgrățiate“; iar asonanțele propriu-zise ca „urs — fus“, „ars — pas“, „lut — dud“, „fruct — rupt“ etc., sînt „rime defectuoase sau mai bine păcătoase de tot“. Dar studiul lui Heliade ne interesează, după cum se va vedea îndată, îndeosebi din punctul de vedere al versului liber. Pînă atunci, să menționăm pe ultimii prozodiști.

7. Următorul este G. I. Ionescu-Gion (*Manual de Poetică română*, 1888). Originalitatea lui Gion constă în cuprinderea ca materie metrică a „prozei poetice“ și a „poemelor în proză“. Din exemplele aduse (Fenelon, Florian, Chateaubriand, *Cîntarea Cîntărilor-Biblia de la 1688*, Bălcescu-Russo, C. A. Rosetti, Odobescu și Ispirescu) se vede limpede că autorul nu face deosebire între „proza poetică“ și „poemul în proză“; ele au „bogăția cuvîntărei, imaginile vii și colorate, *elocința și energia verbului* (subl. aut. n. r.), cadența, armonia, ritmul muzical al frasei, — calități care toate împreună sînt și alcătuiesc frumusețile esențiale în poezie“. Fără să ajungă pînă la ideea libertății melodice a poemului în proză, din care versul liber devine posibil, el este încă la echilibrul ciceronian al prozei

poetice. Cît privește versificația, se cere coincidența accentului ritmic cu accentul tonic și se disting accentele tonice secundare ; după cum e vorba un moment și de versuri libere, dar într-o formă („versuri nerimate, libere sau albe“ — exemple din Heliade), care dovedește, dacă nu confuzie imputabilă, în orice caz nediferențiere.

8. Un fel de prozodist ar putea fi considerat de asemenea Th. D. Speranția (*Versificațiunea română și originea ei*, 1906), cu toate că chestiunea esențială nu și-o pune decît lateral. Ceea ce îl preocupă este originea versificației noastre. Întemeindu-se pe cercetările lui Edelstand du Meril (*Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, 1843 și *Poésies populaires latines du Moyen-Age*, 1847), care arătase că „în cele dintâi timpuri ale limbii latine cantitatea prozodică nu exista“, el formulează o ipoteză analogică : după cum „limba română vine din limba latină populară... versificațiunea română trebuie să vină din versificațiunea latină populară“. Cîteva versuri latinești, bazate pe accent, dintr-un citat din Suetoniu și restul e fără importanță (reia de la Heliade denumirea italienească *sdruciole* pentru rimele de trei silabe : „florile — ninsorile“).

9. În sfîrșit, ultimul nostru metrician, în stare indiscutabilă să scrie studii prozodice așteptat, este N. I. Apostolescu (*L'Ancienne Versification Roumaine*, 1909). Acesta urmărise problema ritmului în românește, mai stăruitor și mai coordonat, atît în lucrarea menționată cît și în altele (*Studii*, 1904 și *L'Influence des Romantiques Français sur la Poésie Roumaine*, 1909). Dar lucrul său cade în plină epocă de practică verslibristă și e probabil că această schimbare îi va fi sustras atenția de la chestiuni prozodice, care în fapt nu mai interesau pe nimeni. De aceea se va fi oprit de asemenea, numai din necesitate academică (lucrarea fiind o completare a tezei principale de doctorat) la „vechea versificație“. Dar primul capitol e rezervat totuși versificației moderne. Cu Apostolescu, ne aflăm departe de orice încercare de a silnici versul românesc cu tipare antice sau neolatine. El diferențiază metrica română prin absența totală a cantității silabice, nu numai de cea greco-latină, dar chiar de cea franceză, care nu admite rime ca „Ame — femme“ sau „fête — parfaite“ tocmai din cauza reminiscentei cantitative în pronunție. Luînd în seamă pe de altă parte că semi-tonurile limbii noastre *i* și *u* finale („înșirați“, „dealuri“ sau „teiu“, „vechii“), care nu se socotesc în versificație, nu au în nici un fel rolul lui *e mut* din franțuzește, el poate spune că „în limba română și prin urmare în versurile românești, nu există vre-o chestiune de ordin *prozodic*“. Concluzia cea mai însemnată a capitolului privește ritmul : este valoarea caracteristică prin regularitate a versurilor românești. Rolul grupei de silabe din jurul accentului tonic și al repetării ei în mod regulat este atît de hotărîtor, încît *măsura* (numărul silabelor) devine secundară, versurile putînd fi studiate numai *ritmic* (accentual), nu și *metric*. Cu orientarea lui exactă în materia respectivă și cu posibilitățile comparatistice, pe care le dovedește, Apostolescu era pregătit și prin studii personale și prin stadiul poeziei să ne dea prozodia clasică a versificației române.

10. Pentru un motiv sau altul, de la N. I. Apostolescu am obținut însă cât am obținut, în orice caz, mai mult decât de la toți ceilalți. Și aceasta nu numai în ceea ce a afirmat cu privire la versificația tradițională, dar și în privința *ritmului* specific al limbii, pe care îl semnalează în proză de la Cantemir (vezi *Studii*), iar în versuri îl consideră ca premisa versului nostru liber. Este adevărat că facem doar o presupunere, atribuindu-i ultima idee, dar atribuția poate fi sprijinită cu două-trei fragmente de frază. Astfel: „în românește, singura chestiune care trebuie să preocupe pe versificator, este *forma* piciorului (ritmic n. r.), cu excluderea chiar a *măsurii*“. Desconsiderarea numărului de silabe este chiar unul din elementele versului liber, pe care, într-un parentez, îl și socotește ca „foarte posibil în limba română, mulțumită ritmului ei“. În *L'Influence des Romantiques...*, pornind de lângă aceleași idei, ajunge mai departe chiar decât s-ar fi convenit. Căci a crede că fabulele lui Alexandrescu, fiindcă întrebunțează măsurile cele mai felurite, „sunt din acest punct de vedere modele de versuri libere cum sunt ale lui La Fontaine“, înseamnă a depăși cu mult adevărul. Fabulistul român, metriceste, e un imitator fără nici o preocupare de expresie ritmică (Cf. *Infra*, cap. special). Oricum însă, Apostolescu rămîne cel mai orientat prozodist român, avînd pe deasupra meritul de a fi aproximat, fie și incidental, pe o singură latură, teoria versului liber. Un interes similar, dintre înaintașii săi, prezintă de asemenea Heliade. E posibil ca el să fi sugerat atît teoria cît și, cuiva de la noi, chiar practica noului vers. Explicînd „versificația biblică“, Heliade arată versetul ca „natural și improvizat“, conținînd un „delir sacru“; alături de „vehemența expresiunii“, forma psaltică nu e condusă de „nici o regulă alta decât fiecare verset să imite natura și să încheie o cugetare întreagă într'o prosă cadențată, naturală și susținută“; iar în loc de rimă e prevăzut cu acea întocmire, căreia îi zice „îndoita dicțiune“, adică paralelismul membrelor: „Precum *rima* în timpii moderni este o repetiție de același son pentru auzul omului, asemenea *îndoita dictio* este o repetiție de aceeași idee cu alte sonuri sau vorbe. Îndoita dictio este o rimă nu pentru uz, ci pentru inteligență“. Explicarea „dithyrambilor“ era mai proprie să sugereze noul vers: „Meritul dithyrambilor este ca fiecare vers,

<sup>4</sup> Un capitol al aceleiași lucrări expune cuprinsul a două vechi prozodii românești manuscrise. E vorba de *Gramatica lui Macarie*. 1785?, mss. 102 Acad. Rom., a cărei a treia parte „a artei poeziei care face versuri“ identifică versificația greco-latină cu cea română, și *Adnotații scoase din Prosodia Limbii Românești*, mss. 463, pe a cărui sursă la 15-a se citește: „Extras de N. Pauletti, 1839. Martie, din *Prosodia* de G. Seulescu, profesor la Iași, publicată în 1830“. Prozodia lui Seulescu nu se mai găsește, dar din extrasele lui Pauletti reiese că versul românesc „se întemeiază pe armonia tonului și nu suferă picioarele care se constituie numai din silabe lungi ca spondeul“. Totuși, pentru Apostolescu, Seulescu este „primul teoretician al versificației române moderne“. Dar preocupări prozodice mai putem afla și la alții, înaintea Ieromonahului Macarie, cum este Dimitrie Eustatevici, profesorul brașovean cu a sa *Gramatică rumânească*, mss. 588 din 1757. Pentru tot ce privește epoca veche, vd. de asemenea *Primele manifestări de teorie literară în cultura română* de D. Popovici, în „Studii literare“, 1943, vol. II.



avându-și măsura sa să cuprindă sensul întreg și după cuvintele sensului să fie mai lung sau mai scurt". Pentru ilustrare, sîntem trimiși la *Adevărul* lui Văcărescu, la strofa I din *Cutremur* de el însuși, precum și la cîntul I din *Fingal*, tot de el. Exemplele cam dezorientează. Heliade pare a fi înțeles prin ditiramb orice vers care, cu mijloace onomatopoeice, exprimă ritmic mișcarea. Strofa sa la care ne trimite, este următoarea :

„Uet, urllet s'aude ! colcăe, sare pămîntul  
Tremură, sgudue, saltă, colcăe, crapă, plesnește.  
Sgudue iar, răstoarnă ; trosnet, țipăt s'aude,  
Spontaneu lumea se'nchină. — Domnul trece'n mînie”.

Dar cîntul I din *Fingal*, la care de asemenea am mers, își trage fragmentul indicat dintr-un înțeles probabil mult mai larg al ditirambului, de îndată ce, după „descrierea câmpului de bătae” unde n-am prea găsit exemplul, se dezvoltă sub această formă neașteptată :

„Am bravat tempestele  
Tempestele lui Gormal bravat-am,  
Și-afundătura valurilor.  
Am înfruntat vijăliile,  
Spiritele uraganelor,  
Geniul fulgerelor  
Și să fug d'un belator ?  
Nu, vic Fingal, Fingal însuș vic.

Hei ! colo ! în sus fiii Loclinului

La luptă bravii mei belatori.  
Muri de oțel stați în pregiuru-mi.  
Cingătoare de oțel giur în pregiur  
Piepturile voastre !  
Stați neclintiți în pregiurul ducelui vostru,  
Ca stâncele noastre când bravă tempeste  
Și manta lor de selbe  
Opun la furia vânturilor”.

Versurile acestea, fiind precedate și urmate de altele de cîte 14 silabe, versuri întrerupte la numai și numai 7, adică oprite cîteodată la forma de emistih, au desigur un caracter experimental. Fie dar că au vrut să se înfățișeze ca „ditiramb”, ceea ce n-ar concorda cu înțelesul dat de Heliade acestei forme, fie orice altceva, ele sînt mai mult ale prozodistului decît ale poetului. Și de aceea le-am și reprodus aici. Dimpreună cu lămuririle despre verset și ditiramb, dimpreună cu cele cîteva cuvinte, sumare dar

suficiente din Apostolescu, aceste măsuri inegale sînt singurele sugestii verslibriste, teoretice și practice, pe care le conțin prozodiile românești<sup>5</sup>.

## PROSODIES ROUMAINES

### RÉSUMÉ

En comparant la littérature roumaine aux littératures étrangères, on constate que les études roumaines de théorie de la versification sont bien peu nombreuses et tard venues. L'absence d'intérêt pour la prosodie est explicable chez nous, vu que les vers roumains n'apparaissent qu'au XIX<sup>e</sup>

<sup>5</sup> Înțelesul dat ditirambului de Heliade se întunecă și mai mult prin *Adevărul* de I. Văcărescu. Această scriere „moralnică” și „politicească”, apărută anonim în 1842, în format de epistolă, e o compunere aritmică, o proză pe alocuri fără nici o semnificație metrică, dispusă tipograficește neobișnuit, în felul versurilor. Spre încredințare, partea cu care începe :

„Zadarnică urcare  
Nu este la acela  
Ce vremea prețuind  
Voeste s'o câștige.  
Cercarea sa  
Și cu întârziere  
Oricînd o va aduce  
Spre folos,  
Neîncercaților,  
Pătimași  
Oameni de toată treapta :  
Chiar celor ce nu'ntrac  
Pre vită cu'nțelesul.  
Și treptele sunt multe  
Și ale vitei ;  
Până în cea spurcată  
Nebună, neînțeleasă.  
Nempăcătoare,  
Ce s'entărătă  
De bine ca de rău  
De hrană ca de cursă.  
Nu credeți că voesc  
Pe cineva să supăr.  
Eu cuget am de înger !  
Și îngeri se vor simte  
Cînd vindecarea vor afla  
Acei atinși de mine ;  
Veseli s'or învăța  
Pornind din pas în pas  
Pe urma mea.  
Inel de lanț e omul,  
Părtaș soțietății  
Inelele sînt de-aur  
De aramă,  
De lut, de lemn,  
De paiu.  
Din astca toate

Sînt multe  
În multe părțile  
Amestecat spoite,  
Prefăcute ;  
Cât nu le cunoști firea  
Atât e viclenită !  
Un om ce înțelege  
Spre bine sau spre rău  
Încurcă sau descurcă  
Lanțul a unui neam.  
Fericit neamul  
Ce-și caută  
Pre omul să-l descurce  
Răsplătit e omul  
Ascultat :  
Cînd bun a dat  
Povață.  
Eu mă simt vrednic  
Ca să-mi port Neamul  
Spre bine.  
Căci mintea și smintirea  
Cunosc de câte Neamuri  
Lăcuesc Lumea  
De la zidirea ei.  
Cinstesc și prețuesc  
Cu închinare  
Pre Ziditorul ;  
Cunosc d'aproape  
Sfânta voința sa.  
Cunosc pre om  
Zidit de dînsul  
După asemănarea-i.  
Găsesc în mine  
Puternică, ființa  
Ce-a dat omului  
D'a fi întocmai  
Dumnezeu !

Moralnic lucrător  
D'al meu folos în parte  
Folosind obștea  
Voesc să descurce lanțul  
Ce tot s'a încurcat.  
Lovirea o să vie  
De mine-atunci făcută  
Cînd bolnavii vor simte  
Nevoia lor.  
Și leacul va fi unul  
Ca fulgerul ceresc :  
Zdrobind Minciuna  
Voi sta în Adevăr,  
Ca'n soarele Luminei.  
Unire voi aduce  
La multele inele  
Și aur și argint  
Aramă, fie și lut,  
Și lemn și paiu  
Vor fi  
De prețul strălucirii !  
Lanțul atunci al nostru  
Descurcat  
Inel va fi d'inele  
Simbol de vecinicie,  
Din toată partea cap,  
Cap lin va fi și coada  
Vrăjmașii în zadar  
Se vor munci să-l rupă.  
Nici să-l desnoade  
Nu vor mai putea,  
Pe înșii se vor scoate  
Și capete n-or fi !  
Ci'n veci  
Tarățe coade”.

siècle et, par conséquent, sa conscience, d'où sortira la théorie, ne pouvait être survenue que très tard. Il existe néanmoins des prosodies, ou du moins des éléments de théorie de la versification, contemporains au processus de constitution du vers roumain. Les auteurs de ces premières études de versification ne pouvant s'étayer d'exemples en langue nationale, se réfèrent à des types prosodiques étrangers, en se fondant ainsi sur d'autres littératures qui les obligent d'utiliser des terminologies étrangères. D'autre part, ils ont recouru à des littératures et à des langues littéraires déjà constituées, parce que l'orthographe et surtout la prononciation de la langue roumaine étaient non unifiées à l'époque.

Tous ces métriciens prennent ainsi leurs exemples aux littératures appartenant à des langues définitivement fixées, les uns se voyant obligés d'employer la terminologie et les modèles gréco-latins, d'autres faisant appel aux traités franco-italiens de spécialité.

Ce n'est qu'après la création de l'œuvre poétique d'Eminescu qu'apparaissent dans l'histoire de la poésie roumaine les conditions objectives favorables à la parution des études prosodiques.

Mais à ce moment l'influence du symbolisme français, et surtout l'innovation assez stridente du vers libre, détourne, pour une certaine période, l'intérêt des chercheurs pour la versification classique. C'est pour cette raison que la plus remarquable étude de versification roumaine appartenant à N. I. Apostolescu n'apparaîtra qu'au début du siècle suivant. L'œuvre d'Apostolescu présente un intérêt remarquable, non seulement par ses études concernant le vers traditionnel, mais aussi parce qu'il est le premier parmi les auteurs de prosodies qui, parlant du vers libre roumain ait signalé sa présence dans les poésies de Grigore Alexandrescu, en lui trouvant ses origines dans la prose rythmée de Cantemir. En poursuivant son analyse, l'auteur précise qu'un exemple plus réel de notre versification moderne serait fournie par les expériences prosodiques de Ion Heliade Rădulescu, initiées d'après les modèles italiens. Ce sont là les seuls suggestions à propos du vers libre que l'on puisse détacher des études des auteurs roumains de prosodies, la plupart d'entre eux n'étant que de simples grammairiens.

## РУМЫНСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

### РЕЗЮМЕ

По сравнению с другими странами исследования по стихосложению в Румынии немногочисленны и возникли сравнительно поздно. Отсутствие интереса к версификации здесь естественно. Румынский стих окончательно оформляется лишь в XIX веке, так что его осознание, из которого рождается теория, не может не быть поздним. Однако существуют все же исследования по стихосложению или, по крайней мере, элементы теории стихосложения, появившиеся в начальный период возникновения румынского стиха. Авторы этих первых исследований,

лишенные возможности привести примеры на родном языке, ссылаются на иностранные виды просодии и опираются, таким образом, на другие литературы, что заставляет их использовать и иностранную терминологию. С другой стороны, они прибегают к установившимся, сложившимся литературам и языкам и потому, что румынское правописание и, в особенности, произношение еще не унифицированы. Поэтому теоретики той эпохи приводят примеры из литератур, созданных на окончательно сложившихся языках, причем некоторые из них вынуждены использовать греко-латинскую терминологию, другие прибегают к помощи франко-итальянских трактатов. Лишь после завершения поэтического творчества Эминеску в истории румынской поэзии складываются объективные условия для появления исследований по стихосложению. Однако, именно в это время влияние французского символизма и, в особенности, нашумевшего свободного стиха («верлибр») на некоторое время отвлекло интерес исследователей от классической версификации. Наиболее значительный труд по румынскому стихосложению принадлежит, поэтому, такому исследователю как М. И. Апостолеску и относится к началу нашего века. Работа Апостолеску интересна не только тем, что в ней говорится о традиционном стихе; он первый из теоретиков обнаруживает свободный стих еще у Григоре Александреску, а его предшественником считает Дмитрия Кантемира с его рифмованной прозой. Настоящее исследование устанавливает, однако, что более несомненной предпосылкой румынского современного стихосложения являются стихотворные опыты Элиаде Рэдулеску, следовавшего итальянской моде. Таковы те немногочисленные замечания о свободном стихе, которые можно найти у румынских исследователей стихосложения, большинство из которых являлись простыми грамматистами.

# INTRODUCERE ÎN FOLCLORISTICA POLONĂ (I)

DE

I. C. CHIȚIMIA

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

## I. NOTĂ PRELIMINARĂ

În cercetările polone „folklorystyka” este considerată ca o subdiviziune a etnologiei, avînd ca obiect sectorul culturii populare spirituale, confundîndu-se cu știința folclorului care se ocupă „mai cu seamă de creația populară literară”. Pe noi ne interesează în mod deosebit tocmai acest din urmă compartiment.

Folcloristica polonă însă nu s-a identificat cu conceptul acesta de la începutul cercetărilor folclorice. Din contră, în condițiile de viață ale poporului polon, intrat sub stăpîniri străine, accentul preocupărilor a căzut mai degrabă pe cultura lui socială și materială, iar tendința aceasta a creat o direcție care s-a menținut și întărit pînă în vremuri moderne. Chiar cînd, pe urmele prețurii romantice a literaturii populare, s-a pornit la adunarea cîntecului popular polon, îndată cercetătorii și culegătorii au trecut la asaltarea complexului culturii populare, care numai în întregul ei putea să definească poporul polon și să justifice aspirațiile lui la o viață independentă. Însăși școala științifică polonă a apucat pe drumul acesta. Nu singur cîntecul, muzica, dansul popular, interesau, ci tot atît de mult, dacă nu mai mult, coliba unde locuia țăranul, uneltele de muncă, costumul, hrana săteanului, sănătatea și cultura, ba chiar tipul lui antropologic. Astfel, preocupările folclorice au luat progresiv o mare extindere și s-au apropiat de ceea ce este astăzi știința antropologiei și etnologiei<sup>1</sup>.

În fond, materialul de literatură populară și ideile emise despre aceasta sînt integrate complexului de cultură populară și nu pot fi desprinse și înțelese decît ținînd seama de acest complex, în liniile lui esențiale.

<sup>1</sup> Vezi lucrările celui de-al „VII-lea Congres internațional de științe antropologice și etnologice”, Moscova, 9—10 august 1964, în Програма научных и официальных заседаний, Moscova, 1964, 189 p.

Dar înainte de a exista preocupări folclorice, s-au notat incidental, de către vechi oameni de cultură poloni, diferite și bogate relatări de conținut folcloric, între care multe însemnări referitoare la creația populară literară. Nu s-ar putea trece peste ele într-o lucrare care vrea să dea o imagine sintetică a istoriei folcloristicii polone.

N-am realiza însă prea mult dacă am rămânea la o strictă desfășurare a istoriei folcloristicii polone. Se vor vedea ideile, preocupările, direcțiile științifice, dar nu se va vedea limpede literatura, care ne interesează în mod special. De aceea, va trebui să ne oprim, unde este cazul, asupra unor ilustrări de texte, fie că e vorba de poezie, fie că e vorba de proză populară sau de alte categorii folclorice.

Deși cercetările polone în domeniul etnologiei și folclorului sînt foarte avansate, totuși o istorie a folcloristicii n-a fost realizată pînă acum. Specialiștii au semnalat însă lipsa și necesitatea ei<sup>2</sup>.

## II. DIN ISTORIA FOLCLORISTICII POLONE

**Vechi urme folclorice polone.** Literatura folclorică precedă pe cea cultă la fiecare popor în parte. Chiar în epocile cînd n-au existat preocupări special folclorice, elementele de folclor au fost involuntar captate de literatura scrisă și au rămas sub formă de urme, putînd fi astăzi luate în considerație. Vom menționa, în ce privește Polonia, urmele care au caracter literar sau legături cu domeniul literaturii populare.

În cea dintîi cronică polonă, scrisă în anii 1112—1113<sup>3</sup> de un anonim și cunoscută astăzi sub numele de *Kronika lui Gallus Anonymus*<sup>4</sup>, sînt înscrise și cele mai vechi legende populare. Între ele este de amintit în primul rînd *legenda lui Popiel mîncat de guzgani*, cu corespondență în *legenda românească a lui Papură-Uodă mîncat de guzgani*, culeasă întîia oară, pe la începutul sec. al XIX-lea, de Tadeu Hasdeu și păstrată în manuscris<sup>5</sup>.

Popiel, unul dintre cnejii legendari poloni, și-a otrăvit, din îndemnul soției de origine germană, unchiul după tată, ca să rămînă singur stăpîn peste țară. Din stîrvurile aruncate însă ale nefericiților a ieșit o spuzenie de guzgani, care s-au năpustit asupra lui Popiel să-l mănînce. Ca să scape de ei, cneazul polon a părăsit cetatea de scaun și și-a mutat curtea într-un ostrov. Șobolanii, în mulțime grozavă, au trecut după el înot și au început să-l atace din nou. Atunci slujitorii l-au părăsit pe cneaz, lăsîndu-l pradă șobolanimii care l-a devorat<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Julian Krzyżanowski, în „Lud”, 42, 1955, p. 34, consideră ca absolut necesară întocmirea unei istorii a folcloristicii polone și în momentul de față un colectiv efectuează, sub îndrumarea sa, o atare lucrare în cadrul Institutului de cercetări literare (Instytut Badań Literackich) al Academiei Polone de Științe, urmînd să fie publicată.

<sup>3</sup> Roman Pilat, *Historia literatury polskiej*, Cracovia, 1926, I, p. 119.

<sup>4</sup> Reproducere fotografică a unui manuscris din sec. al XIV-lea, cu o introducere de J. Krzyżanowski: *Galla Anonima kronika*, Varșovia, 1948, 27 p. + LXIX pl. Un ultim studiu: M. Plezia, *Kronika Galla na tle historiografii XII wieku*, Cracovia, 1947, 214 p. Vezi și I. C. Chițimia, *Inceputurile literaturii polone*, în „Preocupări literare”, II, 1937, p. 298.

<sup>5</sup> I. C. Chițimia, în *Introducere la B. P. Hasdeu, Ion Uodă cel Cumplit*, Craiova, 1942, p. XXXII.

<sup>6</sup> Gall Anonim, *Kronika polska*, trad. de Roman Grodecki, Cracovia, 1923, p. 68.

Legenda are o largă circulație. Un episcop german, Haton, este, de asemenea, mâncat de șobolani<sup>7</sup>. La noi s-au cules alte variante pe seama lui Ciubăr Vodă mâncat de șoareci<sup>8</sup>, studiate de M. Gaster, care ia în considerație și legenda polonă<sup>9</sup>. Există apoi variante daneze, engleze, franceze, elvețiene etc.<sup>10</sup>. Interesează faptul că înregistrarea în cronică lui Gallus Anonymus este una dintre cele mai vechi, iar tema a fost reluată în „secolul luminilor” de renumitul scriitor polon Ignacy Krasicki în epeepa sa eroi-comică de deosebită valoare, *Myszeidos*, apărută la Varșovia, în 1775<sup>11</sup>.

Cronica lui Gallus conține și alte legende, între care una de circulație largă, referitoare la același Popiel și la mitul dinastiei Piaștilor poloni.

Popiel avea doi copii și „pregătise după obicei păgîn un mare festin pentru celebrarea *luării din păr*”<sup>12</sup>, la care a invitat pe foarte mulți din demnitarii și prietenii săi. Doi îngeri în haine de țară au sosit acolo și cneazul „nu numai că nu i-a așezat la masă, dar i-a și gonit în chip necomenos”. Atunci au ieșit ei la marginea orașului și-au dat de coliba unui plugar sărac al cneazului (în alte variante rotar), cu numele Piast, care pregătea și el *luarea din păr* pentru copilul său. Piast cu soția sa Rzepka i-au primit cu voie bună în găzduire pe drumetși, i-au ospătat și le-au dat de băut berea pregătită anume pentru masa *luării din păr*. Ca-n minunea de la Cana Galileii, vasele s-au umplut la loc și mîncarea s-a înmulțit. Chemat a fost la masă și cneazul cu oamenii lui, să se ospăteze. Străinii (în fond sfinții) i-au luat ei înșiși copilului din păr, i-au pus numele Ziemowit, devenind, mai târziu „din mila lui Dumnezeu” și pentru „omenia” părinților, domn peste țară și începător de lungă dinastie polonă<sup>13</sup>.

Legenda este veche și cunoscută încă în *Viața Sf. Gherman*; acesta, în veacul al V-lea, propovăduind evanghelia în Britania, n-a fost primit la curtea regelui, în schimb a găsit o găzduire la un păstor. Păstorul a tăiat vițelul ca să-l ospăteze. Sf. Gherman a adunat oasele animalului și l-a înviat, iar pe păstor l-a făcut rege<sup>14</sup>. Motivul ospitalității oamenilor săraci și al urmărilor bune se regăsește în numeroase povești și basme populare din Europa, între care și românești.

Cronica lui Gallus Anonymus conține încă alte legende, dar nu e cazul să ne oprim asupra tuturor. Îi urmează în vechea literatură polonă *Chronica Polonorum*<sup>15</sup> a episcopului de Cracovia Wincenty Kadłubek (circa 1160—1223), operă cu caracter moralizator, destinată pentru comentarii istorice în școlile vremii.

<sup>7</sup> Vezi și Grim, *Deutsche Sagen*, nr. 245.

<sup>8</sup> C. Stamati, *Povestea povestelor*, în „Albina românească”, 1843, 13 mai și separat: Iași, 1843; reproducere în „Muza românească”, I, 1868, p. 72, și urm.

<sup>9</sup> M. Gaster, *Ciubăr Vodă mâncat de guzani*, în „Revista de istorie, arheologie și filologie”, II, 1883, p. 185—191.

<sup>10</sup> F. Liebrecht, *Zur Volkskunde*, Heilbronn, 1879, p. 3.

<sup>11</sup> Ignacy Krasicki, *Myszeidos piésni X*, ediție critică de W. Bruchnalski, Liov, 1922.

<sup>12</sup> Ceremonialul „luării din păr” a fost frecvent și la poporul român pînă în vremuri moderne. La un an de la naștere, se organiza seara o masă, în cinstea copilului. Nașul tăia o șuviță din părul copilului și numai de aci înainte putea să fie tuns.

<sup>13</sup> Gall Anonim, *op. cit.*, p. 67 și urm.

<sup>14</sup> Cf. Wł. Smoleński, *Dzieje narodu polskiego*, Cracovia, 1921, p. 21.

<sup>15</sup> W. Kadłubek, *Chronica Polonorum*, ed. Al. Przeździecki, Cracovia, 1862 (după un ms. din sec. al XIII-lea păstrat la Viena). Întîia ediție la Dobromil, 1612.

În această scriere, autorul a introdus legende małopolone (din regiunea Cracovia) despre Krakus, Wanda, din nou Popiel etc.

Krakus, de la care s-ar trage numele orașului Cracovia, era un viteaz înțelept, care întorcându-se odată din război le-ar fi spus conaționalilor săi că „ceea ce este trupul fără suflet, sfeșnicul fără luminare și lumea fără soare, aceea este statul fără rege”. Primind puterea, a domnit cu înțelepciune și dreptate. Pe proprii lui fii i-a trimis să ucidă balaurul din grota măgurii (*wawel, wqwel*, de unde numele castelului Wawel de la Cracovia). Copiii lui Krakus au reușit să omoare monstrul, dar apoi s-au luat la ceartă și cel mic a ucis pe cel mare. Poporul l-a gonit pe ucigaș, iar după moartea bătrînului Krakus a chemat la tron pe unica lui fiică, Wanda, femeie vitează și înțeleaptă, care s-a luptat cu nemții și i-a învins, căpetenia acestora omorîndu-se de ciudă.

În cronică lui Kadłubek sînt cuprinse multe alte legende cu caracter istoric intern. Cum este cea despre omorîrea episcopului de Cracovia Stanisław Szczepanowski de către Bolesław cel Îndrăzneț (1058—1080), care l-a făcut pe episcop mici bucățele, pentru că trecuse în tabăra adversă. Patru vulturi, veniți din patru părți ale lumii, au străjuit, la locul de chin, rămășițele celui ucis și-au alungat păsările de pradă, care veneau să se înfrupte din trupul risipit. Într-o noapte duhovnicii au venit să adune la un loc resturile trupului. Noaptea s-a luminat ca ziua și aceștia au găsit trupul lui Szczepanowski întreg, „fără nici cea mai mică urmă de violență”. L-au luat și l-au așezat în biserica Sf. Mihail. În schimb regele polon, urît de popor pentru nelegiurea lui, a fost gonit și și-a sfîrșit viața în pribegie.

Faptele sînt în esența lor reale, dar pe baza lor a lucrat copios imaginația populară, hrănită în vremea respectivă cu texte religioase și apocrife.

Astfel, pe lîngă legende de circulație europeană, scrierile vechi polone conțin și legende care au luat naștere în comunitatea poporului polon, în legătură cu trecutul lui istoric.

Legende sînt multe, în cronici, dar una dintre cele mai frumoase, ieșită ca dintr-o fantezie romantică, se găsește în cronică zisă *Kronika wielkopolska*<sup>10</sup>, atribuită de unii învățați poloni lui Janko Czarnkowski (născut în prima jumătate a sec. al XIV-lea, mort în 1387). Această cronică, cuprinzînd istoria poporului polon din vremuri legendare pînă la 1271, a inserat un număr de interesante legende, între care se remarcă povestea despre *Walcerz Udały și Helgunda*.

„În vremea veche păgînă domnea la Wislica (localitate pe rîul Nida, 60 km nord-vest de Cracovia) Wislaw cel Frumos (*Wyslaw decorus*), care se trăgea din Popiel, iar la Tyniec (lîngă Cracovia) domnea Walcerz Udały (*Walterus robustus, qui in polonico vocabatur udały Walter*)”. Acest Walcerz luase de soție pe fiica regelui frac, Helgunda, pe care o cunoscuse la casa tatălui ei, deși aceasta iubea pe un prinț neamț. Dar Walcerz, care se găsea la curtea regelui, i-a furat, cu un cîntec vrăjitoresc, inima și au fugit împreună. Urmărit de neamț, Walcerz a trecut cu iubita Rinul înot, dar tot a fost ajuns de adversar. A dat lupta cu el și l-a răpus. „După călăto-

<sup>10</sup> Cf. I. C. Chițimia, *Inceputurile literaturii polone*, p. 299. Au fost scoase, începînd din 1730 (*Scriptores rerum Silesicarum*, II), mai multe ediții. Accesibilă ediția dată de August Bielowski în *Monumenta Poloniae historica*, II. Liov, 1872, p. 467—598.



ria cu noroc, ajungînd la palat, s-a căsătorit cu domnița și s-a odihnit un timp, vindecîndu-și rănilor. Nu peste multă vreme însă a pornit război împotriva lui Wisław cel Frumos, l-a luat prizonier și l-a închis în temnița palatului din Tyniec, lângă Cracovia. A plecat iar la război și nu s-a mai întors doi ani. Între timp Helgunda, din îndemnul unei confidente, a dat drumul din temnița lui Wisław și, îndrăgostită de el, au fugit împreună la Wislica. La întoarcere, Walcerz, aflînd totul, s-a năpustit asupra Wislicy. Wisław era la vîntoare, iar Helgunda i-a ieșit înainte lui Walcerz, i-a căzut în genunchi și l-a încredințat că a fost luată cu sila. Apoi l-a rugat să se ascundă că-i va da în mîină pe Wisław. Walcerz a crezut, dar a căzut în cursă și s-a pomenit înhățat și legat cu lanțuri chiar de pereții camerei în care Wisław se iubea cu fosta lui soție. Wisław avea însă o soră urîță de mama focului, încît nimeni nu se uita la ea. Urîta pămîntului s-a îndrăgostit de Walcerz Viteazul și i-a promis eliberarea din lanțuri, dacă se căsătorește cu ea. Walcerz a acceptat. Nebuna i-a dat drumul și i-a pus în mîină chiar paloșul furat în taină fratelui. De acest paloș au pierit și Wisław și necredincioasa Helgunda. Cronicarul adaugă că a văzut la Wislica mormîntul Helgunde și chipul ei tăiat în piatră.

În realitate e vorba de o legendă cu origini folclorice, prelucrată în epica medievală. Într-adevăr, motivul se găsește în cîntecul călugărului de St. Gallen, Ekkehart (circa 910—973): *Waltherius manu fortis*, în care avem de-a face cu o aventură a lui Walther de Aquitania, similară cu partea întîia a legendei de mai sus. Reminiscențe se găsesc și în *Niebelungenlied* „într-o scenă din XXVIII Aventiure”, în care „Walther von Spâne” (Walter de Spania) fură de la curtea lui Etzel pe iubita acestuia „Hiltegunde” și fuge cu ea<sup>17</sup>.

Astfel motivul medieval a căpătat cu vremea și o circulație orală în pături culte, îmbrăcînd în Polonia o haină nouă, prin adaosul mai cu seamă al ultimei părți, întîlnită de fapt și ea în cîntece ucrainene<sup>18</sup>. Tema a fost repovestită de cronicarii poloni din sec. al XVI-lea (M. Bielski, J. Bielski), apoi în sec. al XVIII-lea și al XIX-lea s-au încercat diferite înnoiri în drame și romane, dar de-abia Ștefan Żeromski (1864—1925) a realizat o operă de artă în romanul *Powieść o Udalym Walgierzu*, apărut la Varșovia în 1906.

Trebuie să convenim că o bună parte din elementele folclorice ale legendelor sînt reveniri la matcă din prelucrări medievale. Circulația motivelor prin carte se vede nu numai în legende istorice, ci și în simple povestiri, ca de pildă în *Povestea înțeleptului* din cronică lui Kadłubek :

<sup>17</sup> Cf. R. Rischka, *Verhältniss der polnischen Sage von Walgierz: Udalny zu der deutschen Sagen von Walter von Aquitanien*, Brody, 1880; Jan Karłowicz, *Podanie o Walterze z Tynca*, în „Atennum”, IV, 1891, p. 214—234; Wł. Nehring, *Powieść kronikarza polskiego o Walterze i Helgundzie*, în „Atennum”, III, 1883, p. 349—377; O. Knoop, *Die deutschen Waltersage und die polnische Sage von Walter und Helgunde*, Poznań, 1887; St. Zakrzewski, *Zrótka podań tyniecko-wislickich*, în „Kwartalnik historyczny”, 28, 1914, p. 351—486. Zakrzewski consideră că nu există nici o legătură între poemul german și legenda polonă și găsește asemănări cu lengende din Burgundia și Italia. Păreră sa însă nu e de loc convingătoare; *Das Niebelungenlied*, ed. IX, Karl Bartsch, Leipzig, 1931, p. 296.

<sup>18</sup> Cf. Ig. Chrzanowski, *Historia literatury niepodległej Polski*, ed. a X-a, Cracovia, 1930, p. 10.

„Un înțelept aflînd că i s-a născut un fiu a zis :

— Frumos dar și bună miluire din partea naturii. Poruncesc însă ca fiul meu să nu sugă vreodată alt lapte afară de lapte din țîța celei mai sălbatice jivine.

L-au întreat cei de față :

— Așadar poate să căutăm o lupoaică ?

— Nici vorbă, a răspuns el.

— Atunci poate o leoaică ?

— Nu.

— O tigroaică ?

— Ferească Dumnezeu.

— Zmeoaică ?

— Pentru nimic în lume.

— Atunci care animal este cel mai sălbatic ?

A zis el :

— Același care este și cel mai blînd : femeia“.

Caracterul facetios al unor cărți anecdotice medievale e evident imprimat în această parabolă, dar sursa ei inițială este, negreșit, folclorică.

Vechile sorieri polone continuă în veacurile următoare cu inserarea de legende, povești și anecdote populare, cum fac, de exemplu, N. Rej (1505—1569) în scrierea sa *Żywot czlowieka poczciwego* sau cum procedează Lukasz Górnicki (1527—1603) în opera sa *Dworzanin polski*, imitată și prelucrată de fapt după *Il cortegiano* al lui Baldasare Castiglione. Interesantă e anecdota țăranilor care plecînd la tîrg, înnoptează în pădure și de frica lupilor hotărăsc să se urce cu toții într-un copac înalt. Fac scară, se urcă și răstoarnă scara ca să nu mai poată urca cineva la ei. A doua zi fac scară vie, cel mai puternic ținîndu-se de o creangă, altul de picioarele lui, al treilea de picioarele celui de al doilea și tot așa ca să ajungă la pămînt. Pînă a nu se termina scara însă cel de sus a cerut să se grăbească operația căci „de-abia se mai ține de creangă“. Unul din cei care atîrnau l-a sfătuit să scuipe în palme și să se țină bine. Cel de sus, ascultîndu-i sfatul, s-a desprins de creangă și s-au prăbușit cu toții claie peste grămadă, care cu mîini care cu picioare rupte, încît numai doi sau trei s-au mai întors acasă<sup>19</sup>.

E un anumit tip de snoavă, pusă în Polonia, țară cu tradiții intelectuale nobiliare, pe seama „prostiei“ țăranilor. Anecdota circula totuși folcloric.

Dar scrierile vechi polone inserează nu numai proză, ci și *versuri* populare sau adeseori menționează existența lor în popor.

Astfel într-o cazanie din sec. al XV-lea, în limba latină, care dă în legătură cu căsătoria sfatul ca bărbatul să aleagă nevasta nu pentru frumusețea trecătoare, ci pentru bunele și trainicele deprinderi, predicatorul

<sup>19</sup> L. Górnicki, *Dworzanin polski*, ediția R. Pollak, Wrocław, 1954, p. 218—220, ediția St. Łempicki, Varșovia, 1926, p. 142—143. La locul respectiv în originalul italian al lui Castiglione este o altă anecdotă, pe care Górnicki o înlocuiește cu cea de mai sus.

anonim citează în acest sens înțelepciunea „cîntecului popular” (cantilena vulgaris), dînd un fragment :

„Nie wybiraj, junochu, oczyma,  
Ale sluchaj cichyma uszyna . . .  
Przeradzi cię, junochu, kowanie,  
A jeno liczka wychowanie ;  
Każdąć panna po liczku rumiana,  
Ale patrzaj, być była domowa . . .”<sup>20</sup>

(Nu alege, flăcăule, cu ochii,  
Ci-n tăcere cu urechile ascultă . . .  
Te-nșcală, dragul meu, inelul,  
Și înfățișarea feții te înșcală ;  
Orice fată are fața fraged colorată,  
Dar vezi să fie femeie de casă . . .)

Acest cîntec constituie cea mai veche înregistrare de poezie populară polonă. Citatul, păstrat într-o cazanie, presupune un cîntec mai lung din cele referitoare la ceremonialul nunții, în care folclorul polon este foarte bogat. Fragmentului citat i s-a găsit chiar o variantă veche, iar versul de 10 silabe (4+6) nu e folosit de vechea versificație cultă polonă, ci este folosit numai în poezia populară. Învățatul etnolog polon K. Moszyński consideră că tipul acesta de vers popular este prin excelență slav, el întîlnindu-se și la alte popoare slave. În consecință, se pare că poezia populară pleacă în genere, la slavi, de la o veche matcă comună<sup>21</sup>.

Renumitul cronicar polon Jan Długosz (1415—1480) notează în cronică sa *Annales seu cronicae Regni Poloniae* că bătălia de la Zawichost din 1205, dată de Leszek Biały cu succes împotriva invadatorului, a fost introdusă de popor în cîntece populare pe care „și pînă astăzi le auzim cîntate cu drag în manifestările poporului”, precizează cronicarul. Era probabil un cîntec epic, care n-a rezistat timpului.

Același Długosz notează mai interesant că regele polon Przemysław II (1295—1296) și-a omorît cu sălbăticie soția, pe Ludgarda („Lukierda”), iar drama aceasta a intrat în cîntecul popular „compus de oamenii de la sate în limba polonă”. Cronicarul dă în rezumat conținutul cîntecului (a scris cronică în latinește și n-a înțeles să reproducă versurile polone), spunînd :

„Cîntecul popular, încă și în vremurile noastre cîntat, spune cum cnejina Lukierda presimțind că bărbatul vrea s-o ucidă, l-a rugat cu lacrimi în ochi și a încercat să-l înduplece ca femeii și nevestii lui să nu-i ia viața, ci gîndindu-se la Dumnezeu, la cinstea curții și a căminului, să-i dea voie să se întoarcă la casa părintească, și numai în cămașă. Bucuros ar suporta soarta cea mai de ocară numai s-o lase în viață”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> A. Brückner, *Neue Quellen zur Geschichte der polnischen Sprache und Literatur*, în „Archiv für slavische Philologie”, XIV (1892), p. 505. Stef. Vrtel-Wierczyński, *Sredniowieczna poezja polska świecka*, Cracovia, 1923, p. 59.

<sup>21</sup> K. Moszyński, *Kultura ludowa słowian*, Cracovia 1939, t. II, p. 1358.

<sup>22</sup> Jan Długosz, *Opera omnia*, t. II, Cracovia, 1867, p. 455 și 466.

Przemyslaw — continuă Długosz — a socotit că omorul nu va fi dovedit, fiindcă puține persoane aveau să știe de el. Dar rușinoasa lui faptă s-a aflat și a intrat în cîntecul, care „a răzbătut pînă în zilele noastre și se repetă mereu“.

Din relatarea cronicarului polon reiese limpede caracterul popular al cîntecului, avînd circulație orală în lumea satelor și fiind zis în limba polonă într-o vreme cînd era în floare limba latină în scrisul oamenilor culti. Poetul polon Fr. Karpiński (1741—1825) a realizat în stil popular, pe baza acestui motiv, una din cele mai frumoase creații ale sale: *Duma Lukierdy*.

Długosz, scriindu-și cronica în latinește, nu putea reproduce decît în rezumat cîntecele populare în limba polonă, dar nici cronicarii, care și-au scris operele în limba polonă, nu s-au gîndit să reproducă, acolo unde era cazul, din aceste cîntece. Totuși Joachim Bielski (1540—1599) în *Kronika polska*, apărută la Cracovia în 1597, vorbind de urmărirea și combaterea obiceiurilor păgîne de către Mieszko I (960—992), în vremea creștinării polonilor, relatează că el își mai amintește de un obicei păgîn celebrat „la sate, la duminica albă, în post, cînd se arunca în apă o momie, numită Marzana, făcută dintr-un snop de cînepă sau din paie și îmbrăcată ome-nește. Tot satul mergea cu ea la baltă și, dezbrăcînd-o, o aruncau în apă, cîntînd cu jale :

„Śmierć się wije po płotu,  
Szukajęcy kłopotu etc.“

(Moartea dibuie pe gard  
Căutînd încuicloarea...) <sup>23</sup>

Cronicarul polon nu dă mai mult decît începutul cîntecului polon, dar relatarea dovedește existența în secolul al XVI-lea a unui ceremonial apropiat de „caloianul“ românesc, însoțit de cîntece populare.

Nicolae Rej (1505—1569), socotit „părintele literaturii polone, reproduce, într-una din operele sale în proză, versuri satirice populare la adresa domnilor, care duc viață parazitară, benchetuiesc și se distrează sub privirile amarnice ale slujitorilor <sup>24</sup>.

Matei Strykowski (circa 1547—după 1582) a avut pasiunea „cîntece-lor bătrînești“ (staroświeckie pieśni) și de unele dintre ele amintește cu ilustrare de fragmente în opera sa *Kronika polska i litewska*, apărută la Königsberg în 1582. M. Strykowski a călătorit prin țările românești și a notat între altele un cîntec despre Ștefan cel Mare. Faptul acesta a fost semnalat întîia oară de B. P. Hasdeu în opera sa *Ion Uodă cel cumplit* <sup>25</sup>. Între altele, în *Kronika polska* a lui Strykowski, cu prilejul unei solii polone

<sup>23</sup> Joachim Bielski, *Kronika polska*, Cracovia, 1597, p. 37.

<sup>24</sup> N. Rej, *Zwierciadło*, ed. Jan Czubek și Jan Łoś, Cracovia, 1914, p. 315.

<sup>25</sup> B. P. Hasdeu, *Ion Uodă cel Cumplit*, ed. I. C. Chițimia, Craiova, 1942, p. 69.

trimisă la Adrianopole în 1415, „de care turcul s-a speriat”, se precizează că aci e cazul să noteze vechiul *Cîntec bătrînesc despre turci*:

„Byli naszymi Turkon groźni kiedys  
A cóż potym, kiedy to już nie dziś...”<sup>26</sup>

(Fost-au ai noștri pentru turci spăimintători cîndva,  
Dar la ce bun azi, cînd nu mai sînt așa...)

Versul de 10 silabe este tipic popular, iar începutul de cîntec este încă o reminiscență din vechile cîntece polone, pierdute cu vremea complet. De asemenea, se amintește de cîntecul *Lado, lado*<sup>27</sup> consemnat și de D. Cantemir la români.

În sec. al XVI-lea, Erazm Otwinowski (mort 1610), într-o operă a sa versificată în grai popular, reproduce unele versuri populare<sup>28</sup>, Mențiuni de cîntece populare continuă și în secolele următoare, pînă în momentul cînd interesul pentru folclor devine o preocupare conștientă. Despre unele dintre ele va mai veni vorba la locul potrivit. Aici am amintit pe cele mai vechi, cu caracter istoric sau ceremonios, care în majoritate s-au stins luîndu-le locul altele. Astfel se poate conchide că literatura folclorică este în continuare prîmenire și înnoire, multe producții mai ales din cele vechi rămînînd pe drum. Au pierit în special acelea cărora le-a dispărut suportul istoric și social: îndepărtarea tot mai mare de evenimentele la care se refereau, ieșirea din uz a unor obiceiuri etc. În schimb, sînt ceremonii care s-au păstrat pînă în vremurile noastre și de unele dintre ele sînt legate anumite cîntece.

În rîndul acestor ceremonii de caracter *etnografic*, putem aminti pe cele desfășurate la Rusale (Zielone świąta), notate în vechime de Jan Długosz, cu tot cortegiul lor de ofrande, jocuri și probabil *cîntece*, despre care însă cronicarul polon nu spune nimic. Ceremonialul acesta, descris pe scurt și de un scriitor religios anonim din prima jumătate a secolului al XV-lea<sup>29</sup> s-a perpetuat în unele regiuni polone pînă în secolul al XX-lea. E interesant, fiindcă un ceremonial cu multe puncte de contact s-a celebrat și la noi sau la alte popoare în legătură cu Rusalele, pînă în vremurile cele mai recente. Długosz însuși pomeneste și de ceremonialul *Marzanei*, despre care am vorbit mai sus, în legătură cu notarea unui cîntec popular de către J. Bielski<sup>30</sup>. Acest ceremonial, căpătînd un lustru religios creștin, a continuat să se desfășoare în veacurile următoare, fiind descris pentru sec. al XVIII-lea de Jędrzej Kitowicz (1728—1804)<sup>31</sup>, iar pentru sec. al XIX-lea de Ambrozy Grabowski (1782—1868)<sup>32</sup>. În primul caz, ceremonialul avea loc miercuri din săptămîna mare, în al doilea caz vinerea mare. Era vorba

<sup>26</sup> M. Strykowski, *Kronika polska*, ed. Malinowski, Varșovia, 1846, t. II, p. 153.

<sup>27</sup> *Ibidem*, I, p. 137.

<sup>28</sup> Cf. St. Czernik, *Pieć wieków doli chłopskiej*, Varșovia, 1953, p. 325.

<sup>29</sup> Cf. A. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, t. I, Varșovia, 1902, p. 49.

<sup>30</sup> Vezi mai sus, p. 90.

<sup>31</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, ed. R. Pollak, Wrocław, 1951, p. 555.

<sup>32</sup> A. Grabowski, *Ojczyście spominki*, Cracovia, 1845.

de o momie din zdrențe, umplută cu paie, pe care în vremuri vechi, la dumineca albă, sătenii o duceau într-o prăjină la baltă și o aruncau în apă. În secolul al XVIII-lea o aruncau din turnul bisericii jos și apoi o luau la bătaie, tîrînd-o cu o sfoară pe drum, ajungînd cu ea tot la baltă. *Caloianul* românesc, sub diferite forme, are corespondențe cu acest obicei.

De o mare strălucire s-a bucurat în Polonia *Sobótka*, sărbătoare populară care se celebra la 24 iunie și corespunde cu *Sinzienele* românești, adică sărbătorirea calendaristică a Sf. Ion Botezătorul. Marele poet polon Jan Kochanowski (1530—1584), aparținînd Renașterii polone, a atras întîia oară atenția asupra vechii străluciri a acestui ceremonial, însoțit de jocuri și cîntece, într-un poem celebru intitulat *Pieśń świętojańska o Sobótce* (Cîntecul de Sf. Ion despre Sobótka)<sup>33</sup>, în care folosește și descrie în parte elementele ceremonialului. Cu toată prigoana bisericii, acest ceremonial s-a menținut cu frumoase cîntece pînă în sec. al XIX-lea (înregistrări la O. Kolberg)<sup>34</sup>, pentru vremuri vechi păgîne, fiind magistral reconstituit de Józef Ignacy Kraszewski (1812—1887) în opera sa *Stara baśń*. Interesant e faptul că în poemul acesta a lui Kochanowski se păstrează reminiscențe din cîntecele de seceriș (corespunzătoare „cununii” la români) și aceasta dovedește că în descrierea *Drăgaicii* la D. Cantemir este vorba tot de elemente din ceremonialul secerișului<sup>35</sup>. Vom reveni asupra cîntecelor acestui ceremonial.

Literatura veche polonă conține date nu numai în legătură cu ceremonialele sărbătorilor de peste an și cu cîntecele lor, dar și în legătură cu ceremonialul de familie, mai ales de nuntă și înmormîntare.

Ceremonialul de nuntă a fost în mare măsură tolerat de biserică și s-a păstrat cu un bogat cortegiu de practici și cîntece pînă în vremurile din urmă. Pentru trecut, există interesante descrieri de nuntă în familii nobile, totuși cu elemente folclorice evidente, ca spălarea mîinilor la începutul și sfîrșitul mesei, jocurile care urmează după masă, retragerea mirelui și miresei etc.<sup>36</sup>. Elemente de folclor se găsesc în idila lui Sz. Szymonowicz (1558—1629) *Kolacze* din opera sa *Sielanki*, apărută în 1614<sup>37</sup>. În această idilă, talentatul poet polon notează și ceremonia despletirii cozilor miresii, care se practică și în desfășurarea nunții românești :

„Panno czas już rozpuścić warkocze rozwite...”<sup>38</sup>  
(Mireasă e vremea să-ți desfacem cozile-mpletite...)

<sup>33</sup> Jan Kochanowski, *Dzieła polskie*, ediția Jan Lorentowicz, Varșovia, 1919, p. 74—96 și ed. Julian Krzyżanowski, Varșovia, 1955, t. I, 349—366.

<sup>34</sup> Pentru secolul al XVIII-lea Sobótka este descrisă de J. Kitowicz, *op. cit.*, p. 559—560.

<sup>35</sup> I. C. Chițimia, *Vechi elemente folclorice de ceremonial agrar*, comunicare, SCLF, II, 1953, p. 248.

<sup>36</sup> Cf. Wł. Szyszkowski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XV i XVI w.*, în „Lud”, XX, 1914—1918, p. 194, și urm.

<sup>37</sup> Sz. Szymonowicz, *Sielanki*, ed. a II-a de Jan Łoś, Cracovia, 1921, p. 70—77.

<sup>38</sup> Sz. Szymonowicz, *op. cit.*, p. 72.

De notat că nu lipsește din descriere *colacul* (kolacz), prezent la vechile nunți din Transilvania sub numele de „pupăză”<sup>39</sup>. *Kolacze* conține și credința în cântecul de bun augur al coțofanei „așezată pe gard”, credință existentă și la români (cântecul coțofanei anunța pe vremuri o veste bună).

Cîntecele populare de nuntă s-au păstrat și în primele culegeri de versuri anonime culte, tipărite (*Pieśni i tańce 1614* și *Kiermasz wieśniacki, 1618*), cu urme pînă în folclorul polon actual<sup>40</sup>.

De asemenea, pentru secolul al XVI-lea este amănunțit descrisă nunta lui Sigismund August cu Elisabeta, în ceremonialul căreia se observă vechi obiceiuri populare. Descrierea se datorește unui umanist de origine spaniolă, P. Ruiz de Moros, cu studii în Italia, venit și stabilit în Polonia pînă la moarte (1543)<sup>41</sup>.

Ceremonia pețirii și a logodnei au fost înregistrate în parte de N. Rej, alături de elemente de nuntă, în *Wizerunk*<sup>42</sup> și M. Bielski în *Komedia Justyna i Konstanczej*, Cracovia, 1557<sup>43</sup>.

Fastul popular al nunții polone de altădată explică menținerea lui pînă în vremuri recente, fiecare act fiind însoțit de numeroase cîntece.

Ceremonialul înmormîntării și cultul morților de tip folcloric au o veche și largă desfășurare în Polonia. Cronicarul W. Kadlubek notează existența bocitului și foarte probabil a bocetelor: la moartea legendarului Popiel „fecioarele își smulgeau părul, femeile își flagelau fața, iar bătrînele își rupeau hainele” (*lacerunt crinem virgines, matronae vultum, habitum annosae*). Sebastian Klonowic (1545—1602) pomenește de bocitoare profesionale în sec. al XVI-lea pe teritoriul ucrainean<sup>44</sup>. Vechiul obicei continuă aci prin bocitoare pînă în secolele al XIX-lea și al XX-lea<sup>45</sup>. Un asemenea vechi bocet polon a fost înregistrat în secolul al XV-lea, într-un cîntec medieval: *Skarga umierającego*. Bocetul adăugat la acest vechi cîntec sună astfel:

„Dusza z ciała wyleciała  
Na zielonej łące stała...”<sup>46</sup>

(Suflet din oase-a ieșit  
Și-n luncă s-a pripășit...)

<sup>39</sup> I. C. Chițimia, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, II, 1953, p. 75.

<sup>40</sup> G. Korbut, *Literatura polska*, I, Varșovia, 1929, p. 461—462, Jan St. Bystroń, *Kultura ludowa*, ed. II, Varșovia, 1947, p. 252.

<sup>41</sup> Petrus Royzius Maureus, *De apparatu nuptiarum Sigismundi Secundi Augusti Poloniae regis*, Cracovia, 1543.

<sup>42</sup> N. Rej, *Pisma wierszem*, ediția J. Krzyżanowski, Wrocław, 1954, p. 213 și urm.

<sup>43</sup> Apud Wł. Szyszkowski, *op. cit.*, p. 196.

<sup>44</sup> S. F. Klonowic, *Roxolania*, Cracovia, 1584, p. 76.

<sup>45</sup> „Lud”, II, p. 212.

<sup>46</sup> Ștefan Wrteł-Wierczyński, *op. cit.*, p. 93.

El a fost cules și în sec. al XIX-lea pe teren, în diferite variante, ca bunăoară :

„Wyleciała dusza z ciała  
Nie wiedziała gdzie paść miala...”<sup>47</sup>

sau

„Wysła, wysła dusza z ciała  
Nie wiedziała kaj paść miala...”<sup>48</sup>

(Sufletul din corp zburase  
Nu găsea loc să se lase)

O descriere de înmormântare cu amănunte a dat în cronică sa Janko Czarnkowski, cu prilejul morții lui Cazimir cel Mare, întâmplată în 1370. Obiectele și animalele dragi mortului se ofereau preoților care celebrău serviciul religios<sup>49</sup>. În vechime însă se pare că ele erau urcate pe rug împreună cu soția celui răpostat și mistuite de foc, așa cum descrie faptele Józef Ig. Kraszewski, în *Stara baśń*. De altfel, pînă în sec. al XVIII-lea, în unele colțuri de pămînt, calul era ucis și îngropat cu stăpînul său, în credința că el e animalul credincios și rapid, care va găsi drumul drept și va conduce repede pe stăpînul său spre rai<sup>50</sup>. În orice caz, calul a rămas prezent în convoiul mortuar, chiar dacă mai tîrziu s-a renunțat la obiceiul crud al uciderii lui. Interesant de notat este obiceiul vechi de a se pune mortului mîncare în groapă : pîine și sare lîngă sicriu, ceea ce s-a practicat multă vreme în popor. Se oficia pomana de 40 de zile. De asemenea, în groapă se aruncau bani<sup>51</sup>.

Nu lipsește în vechime cultul „moșilor” (dziady). Un predicator anonim din sec. al XV-lea combate obiceiul de a se aștepta morții în ziua de Joi Mari și a li se lăsa în vase resturi de mîncare ca să se hrănească,<sup>52</sup> obicei existent și la români. Altul, Mihałz Janowca, din același veac, atrage atenția enoriașilor săi să nu mai aprindă focuri Miercurea Mare în cinstea morților, crezînd că aceștia vin și se încălzesc la ele : „*Ne cremant focos, grumathky, ardetes in commemorationem animarum suorum cariorum... item dicunt quod animae ad illum ignem veniat et se illic calefaciant...*”<sup>53</sup>.

Se știe că asemenea focuri se aprindeau și încă se mai aprind pe teritoriul românesc la „Joi Mari” în credința că morții vin și se încălzesc la ele<sup>54</sup>.

<sup>47</sup> Ks. Wl. Siarkowski, *Materiały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc*, în ZWAK, IV, 1880, p. 91.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>49</sup> Janko Czarnkowski, în *Monumenta Poloniae historica*, II, 1872, p. 6 și urm.

<sup>50</sup> Negelein, *Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult*, în „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde”, XI, 1901, p. 406—420 și XII, 1902, p. 14—25, 377—390.

<sup>51</sup> Wł. Szyszkowski, *op. cit.*, p. 205 și 206.

<sup>52</sup> Al. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, t. I, Varșovia, 1902, p. 45 și urm.

<sup>53</sup> Cf. Jan St. Bystrón, *Kultura ludowa*, ed. II, Varșovia, 1947, p. 164.

<sup>54</sup> Cf. I. C. Chițimia, în „Revue d'histoire littéraire”, I, 1956, p. 123.



Astfel textele vechi polone conțin prețioase date referitoare la ceremoniile de familie și la existența unei literaturi populare legate de asemenea ceremonii.

În privința *teatrului popular* există, la fel, vechi relatări despre spectacole populare desfășurate în special în timpul sărbătorilor de iarnă, când țărănimea era mai liberă. Se mergea cu „lupul“, așa cum notează Rej, care se declară împotriva obiceiului,<sup>55</sup> sau cum spune Szymonowicz, care imaginează ingenios epitafori pentru animale, iar între ele epitaful lupului: „țăraniii se distrează cu pielea lui prin sate și frumos li-i triumful, fiindcă ucisul nu mușcă“<sup>56</sup>. În obiceiul colindatului de iarnă tinerii de țară se transformau nu numai în lup, ci și în alte animale: iapă, urs, capră<sup>57</sup>. Un text din secolul al XV-lea conține interzicerea acestui obicei, care a fost violent combătut, ca și altele, în evul mediu și mai târziu :

*Item monemus vos firmissime, ut non ambuletis per equam po kobylicy, sz kobylicza, et si de aliis parochiis ad vos veniunt, nolite eis quartenses dare et hoc sub anathemate iubemus*<sup>58</sup>.

Obiceiul colindatului cu „ursul“ și „capra“ sau cu alte animale este de origine veche păgână și s-a răspândit aproape la toate popoarele sub diferite forme, în Polonia păstrându-se pînă în timpurile noastre. În secolul al XVIII-lea o grupă de băieți mergeau din casă în casă cu „ursul“, care făcea multe comedii și obțineau bani și băutură de la poporul „lacom de asemenea spectacole“, cum precizează Kitowicz<sup>59</sup>. Apoi în secolul al XIX-lea obiceiul a fost înregistrat pe teren de mai multe ori de marele folclorist polon Oskar Kolberg<sup>60</sup>. Dar cel mai popular spectacol au devenit cu vremea *Herody* (Irozii). La început spectacol de scenă religioasă (cultă)<sup>61</sup>, din secolul al XVIII-lea a devenit spectacol popular de masă<sup>62</sup>. Apărut prin sec. al XIII-lea, în sec. al XV-lea spectacolul acesta popular a pierdut din intensitate, fiind combătut de reformați ca manifestare laică, dar în sec. al XVII-lea a căpătat din nou o mare răspîndire, continuînd în secolele următoare. Reprezentația se desfășura pe text literar, de aceea ne interesează de aproape. Acțiunea spectacolului este aproape aceeași ca în *Uicleimul* românesc: Irod află că s-a născut un nou împărat. Cei trei magi care merg să i se închine noului împărat, îi dezleagă semnele de viitor. În ultimă instanță, moartea îl zmulge pe Irod din viață, sau se omoară și diavolul se bucură.

Se pare că spectacolul *Irozilor* a pătruns pe teritoriul românesc, din Apus, nu numai prin intermediul nemților din Transilvania, dar și prin

<sup>55</sup> N. Rej, *op. cit.*, p. 222—223.

<sup>56</sup> Sz. Szymonowicz, *op. cit.*, p. 123.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>58</sup> Al. Brückner, *Ältere polnische Texte in „Archiv für slawische Philologie“*, X, 1887, p. 385. Jan St. Bystron, *Kultura ludowa*, ed. a II-a, Varșovia, 1947, p. 152.

<sup>59</sup> J. Kitowicz, *op. cit.*, p. 511.

<sup>60</sup> O. Kolberg, „Lud“, t. IX, p. 123, 130, 134 etc. t. X, p. 169, 190, 192 etc.

<sup>61</sup> L. Lepszy, *Lud wesolków w dawnej Polsce*, Cracovia, 1891, p. 27.

<sup>62</sup> Pentru sec. al XVIII-lea vezi J. Kitowicz, *op. cit.*, p. 59—63.

legăturile noastre folclorice și culturale cu Polonia. La această concluzie duc și alte relații de dramă populară, ca *malanga*, *capra* etc.

*Paremiologia* polonă de asemenea s-a bucurat de atenție în vechime și multe proverbe au fost inserate în diferite scrieri, ca de pildă în opera lui Biernat de Lublin, *Ezop*, Cracovia, 1522, în care sînt înscrise circa 200 proverbe sau în opera lui Górnicki, *Dworzanin polski*, în care se găsește între altele proverbul : „jaki pan, taki kram“, ad literam „cum e stăpînul și prăvălia“, dar cu sensul subtil al corespondențelor universale de tipul „cum e turcul și pistolul“ sau „Tel maître tel valet“.

În 1618, Salomon Rysiński a publicat chiar o culegere de proverbe polone : *Proverbiorum Polonicorum centuria*..., republicată de mai multe ori la scurte intervale și anume în anii 1625, 1629, 1634, fapt care dovedește cît de căutată și gustată a fost aceasta în vremea respectivă. Multe dintre aceste proverbe s-au păstrat mult timp în folclorul polon ca bunăoară : „*Namaż ty cholpa maslem, przedsię on dziegoiem śmierdzi*“, adică, „Poți să-l ungi pe țăran și cu unt, el tot a catran miroase“, ceea ce arăta disprețul clasei stăpînitore față de țărănime.

Grzegorz Knapski, care a lăsat în sec. al XVII-lea interesante lucrări de lexicografie polonă, notează în opera sa *Adagia polonica* (Cracovia, 1632) idiotisme și zicători populare polone cum ar fi : „*bieży jak szewc z butami na jarmak*“ (aleargă ca cismarul cu ghetele la tîrg), ceea ce sugerează ca punct de plecare o întîmplare reală, situație identică și în zicale românești de tipul „îți dau o palmă de-auzi cîinii-n Giurgiu“.

Pe lîngă relatări care conțin elemente literare, se găsesc în scrierile vechi polone și știri bogate despre *credințe și superstiții*, adesea ele însele generatoare de literatură la multe popoare.

Un duhovnic anonim din secolul al XV-lea combate într-o lungă cazanie superstițiile poporului polon, dar cu prilejul acesta le descrie și putem astăzi lua cunoștința de ele. Din numărul lor mare vom aminti pe cele mai interesante. De Anul Nou se adunau nuiele verzi și cu ele se înconjură casa și tot ce aparținea de ea, apoi în primăvară cu nuielele respective se mînau vitele ieșite întîia oară la cîmp. Obiceiul acesta al mînării vitelor la cîmp cu nuiele verzi a existat în vechime și la români, cu prilejul *vergelatului*, din care a rămas însă numai ceremonia de iarnă cu bețele verzi, și cîntecul cu vechi reminiscențe, folcloric deci descifrabile :

„Poartă Toma cîrmele,  
Luncile  
Cu juncile ;  
Poartă Toma vacile,  
Vacile îs bune foarte,  
Toma poate să le poarte  
Prin toate cîmpiile,  
Poartă Toma oile [...]“<sup>63</sup>

<sup>63</sup> S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, t. I, București, 1898, p. 54.

De-abia acum ne explicăm sensul cântecului românesc, care se zicea mecanic în vremuri mai noi în practica profeției vergelatului de Anul Nou, fără legătură directă cu mînatul vitelor.

De asemenea, se înconjurau casa și vitele cu lumînări aprinse pentru a fi ferite de rele, spune anonimul predicator. La noi se făcea lucrul acesta cu cirpe aprinse la 40 de Mucenici, pentru a feri casa, pe ai casei și vitele de vrăjitorii și de șerpi <sup>64</sup>.

Predicatorul anonim notează, între altele, că joia în general nu era bine, în credințele vechi ale poporului, să te speli pe cap, iar vinerea „nu era bine să dai foc din casă”, la fel ca în credințele poporului român <sup>65</sup>. Dacă îi țiuia cuiva urechea stîngă, era semn că cineva îi vorbește de rău, dacă din contră îi țiuia urechea dreaptă, era vorbit de bine. Pomeniște de sărbătorirea Rusalelor în forma lor slavă (*Zielone Swiatki*) și precizează că de Sînzienele polone (Sobótki) se purtau cununi de pelin, care aveau puterea să îndepărteze durerea de cap.

O atenție deosebită o dă predicatorul descîntecelor și vrăjilor. Vorbește de „deochi”, de topirea plumbului, pentru a descoperi în forma lui pe cel care a deochiat. Forma aceasta de plumb i se atîrna apoi copilului de gît. La descîntece, practicate de babe, se spuneau formule, în mare măsură criptice. Se foloseau și formulele scrise, pentru dureri de ochi sau de dinți („brînca” românească). Amuletelor li se atribuia puteri tainice.

Autorul vechi polon nu trece cu vederea nici obiceiurile și mai ales superstițiile în legătură cu nunta (băutul din mîna dreaptă, urcarea în pat cu piciorul drept) și în legătură cu înmormîntarea (mijloace de a cvita ca mortul să se facă strigoii).

Amintește, de asemenea, de existența obiceiului numit „dyngowanie” sau „dyngus” <sup>66</sup>, pe care îl descrie pe larg, în sec. al XVIII-lea, Kitowicz, fiind vorba de udarea cu apă, a doua zi de Paști, a femeilor de către bărbați și a bărbaților de către femei, cu scene comice, dar și cu urmări neplăcute <sup>67</sup>. Acest obicei, larg răspîndit, a existat și la români și este descris de Gheorgachi în *Condica* sa din 1762 <sup>68</sup>.

Michał z Janowca notează spectacolele de Anul Nou cu tinerii travestiți în diferite animale („cai, cerbi, țapi”) cu boturile lor caracteristice, mergînd „dansînd și cîntînd”.

În privința *vechii mitologii* polone, un izvor folcloric de valoare îl constituie relatarea amănunțită a misionarului catolic Hieronim z Pragi (Joannes Silvanus), comunicată lui Enea Silvio Piccolomini și introdusă de acesta în opera sa *Asiae Europaeque descriptio* <sup>69</sup>.

<sup>64</sup> S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, t. II, București, 1899, p. 170.

<sup>65</sup> La țară, oamenii luau unul de la altul cărbuni aprinși pentru a face focul. Vinerea însă nu se da foc din vatră cuiva.

<sup>66</sup> Al. Brückner, *Literatura religijna w Polsce sredwiowiecznej*, p. 47.

<sup>67</sup> J. Kitowicz, *op. cit.*, p. 557—559.

<sup>68</sup> Dan Simonescu, *Literatura românească de ceremonial*, București, 1939, p. 295. Unele amănunte la I. C. Chițimia, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, IV, 1955, p. 155.

<sup>69</sup> Pii P(ontificis) M(aximi) *Asiae Europaeque elegantissima descriptio*, f. 1, 1531, 499 p.

Între anii 1394—1413 acest misionar a stat în Polonia și a avut prilejul să întâlnească în părțile lituaniene obiceiuri profund păgâne. Astfel un trib se închina soarelui și avea în mare cinste religioasă un „ciocan de fier uriaș”. Întrebați preoții locali pentru care motiv cinsteau ciocanul, a aflat că o vreme soarele, ca în basme, nu se mai văzuse, fiind închis de un uriaș împărat într-o cetate grozav de bine întărită. Mai târziu „zodiile cerului” înseși au ajutat soarelui să scape. Cu ajutorul unui ciocan uriaș ele au spart cetatea și i-au dat drumul să lumineze iar oamenilor. De atunci localnicii cinsteau ciocanul uriaș.

Alt trib se închinau unei păduri seculare. Hieronim din Praga propovăduindu-le noua credință, a încercat să-i îndepărteze de vechile obiceiuri. Au intrat împreună cu securea în pădure, doborând bătrînii copaci. Dar cînd au ajuns în mijloc la stejarul-locuință a zeilor, toți s-au oprit și nici unul n-a avut curajul să-l lovească cu toporul. Apoi unul mai îndrăzneț și-a luat inima în dinți, a pus mîna pe secure și a lovit puternic în copac. În același timp însă a căzut jos aproape mort. Mulțimea a început să acuze pe misionar că din cauza lui zeii s-au răzbunat pe cel căzut. Misionarul le-a răspuns că nu e decît iluzie diavolească : cel căzut jos nu e mort, iar înăuntrul stejarului nu există nici un zeu. I-a convins deci pe cei de față să doboare și stejarul sfînt. Pe urmă întreaga pădure a fost pusă la pămînt. Cînd însă Hieronim a încercat să doboare și alte păduri, mulțimea de femei în vaiete și bocete s-a prezentat celebrului cneaz Witold, spunîndu-i că locuința sfîntă, la care veneau să se închine, de unde le venea ploaia și vremea bună, a fost distrusă și nu știu unde să-și mai găsească zeii, iar acum Hieronim vrea să-i gonească de tot, tăind și alte păduri. L-au implorat pe Witold să nu dea voie să se dărîme pădurea și obiceiurile strămoșilor. Femeilor le-au urmat bărbații. Aceștia au declarat că mai de grabă vor părăsi locurile strămoșești, decît să se atingă cu necinste de credința străbună. Witold, văzînd pornirea poporului, a revocat scrisorile, prin care recomanda poporului să asculte de Hieronim, și a cerut acestuia să plece din țară, ceea ce misionarul a și făcut <sup>70</sup>.

Între stihii în mare cinste era, la vechii poloni, vîntul sub toate formele lui : vifor, ciclon, furtună, hală etc. Cronicarul Matei Miechowita arată în *Cronica Polonorum*, că polonii adorau vîntul sub forma „vîrtejului”, pe care îl numeau „Pogwizd” :

*Adorabant spiraculum, sive flatum tenuis aurae, per spicas frugum et folia arborum sibilantem, atque transientem, vocantes numen eius Pogwizd*<sup>71</sup>.

M. Kromer se referă mai târziu la relatarea lui Miechowita, intervenind cu o nouă interpretare :

„Pochvist quam Miechowiensis auram, nos intemperiem interpretamur (indeque Pochuisel a Masoviis adhuc coeli intemperies dicitur), Polonis dii fuere”<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Al. Brückner, *Literatura religijna w Polsce*, t. I, p. 28 și urm.

<sup>71</sup> M. Miechowita, *Chronica Polonorum*, Cracovia, 1521, p. 23.

<sup>72</sup> M. Kromer, *De origine et rebus gestis Polonorum*, Basel, 1555, p. 45.

În credința poporului vîntul era forța diavolului însuși. În Ucraina era numit „dansul dracului“ (dyablim tańcem)<sup>73</sup> și credința aceasta s-a perpetuat pînă tîrziu în sec. al XIX-lea la poporul polon<sup>74</sup> ca și la diferite alte popoare. Însuși Melanchton în *Initia doctrinae physicae* acorda vîntului puteri demonice<sup>75</sup>. Vicent de Beauvais, în *Speculum historiale*, insera legenda după care un episcop ar fi făcut în cîteva ore, călare pe drac (vînt), călătoria de la Besançon la Roma și înapoi.

Vechii poloni adorau soarele, luna nouă și cerul, cu toate că erau „dăscăliți“ să se închine numai lui Dumnezeu, socotit creatorul astrelor: *Audiant simplices qui ad novilunium genua flectunt et orant, quod in errorem aut incidunt aut de facili incidere possunt...*<sup>76</sup>.

Din aceste vremi vechi s-au păstrat invocațiile culese în timpurile moderne :

„Witaj, księżycu,  
Niebieski dziedzicu,  
Tobie gwiazdy i koruna  
A nam zdrowie i fortuna”.

(Mă-nchin, lună, ție,  
Stăpînă cerească.  
A tale-s stelele, coroana,  
A noastră sănătatea și norocul),

ceea ce corespunde naivului joc românesc de copii în altă formă :

„Lună nouă,  
Lună nouă,  
Dă, Doamne,  
Să plouă...”

Există multe alte figuri și credințe mitologice, nu toate însă au avut urmări literare.

Credința în *vrăji și vrăjitoare* a luat în evul mediu și mai tîrziu o asemenea dezvoltare încît lupta crudă împotriva lor în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea a căpătat un aspect înfiorător, după cum vom vedea mai tîrziu. Vrăjitoarele puteau „să facă pe scrisă“, să îndrăgostească pe bărbați de femei, să-i lege pentru a intra în disgrația amantelor și a relua bunele relații cu soțiile, să ia laptele de la vaci, mana grîului, puteau chiar să ucidă prin vrăji ființe omenești sau animale.

Părțile de sud-est ale Poloniei erau pline de vrăjitoare, care făceau — se spunea — să cadă ploi din cer, furtuni și grindină peste lanuri de

<sup>73</sup> Ł. Golebiowski, *Lud polski*, Liow, 1884, t. I, p. 159.

<sup>74</sup> O. Kolberg, *Poznańskie*, VII (1882), p. 184. Vezi și M. Rybowski, *Diabeł w wierzeniach ludu polskiego*, „Lud“, XII, p. 212—232.

<sup>75</sup> Philip Melancthon, *Initia doctrinae physicae*, Wittenberg, 1570. Roskoff, *Geschichte des Teufels*, Leipzig, 1869, t. II, p. 381.

<sup>76</sup> Jan St. Bystron, *op. cit.*, p. 166.

grâu, sau mulgeau lapte din cîneapă împletită în formă de sfircuri<sup>77</sup>. Unul din scriitorii poloni ai secolului al XVI-lea le atribuie țigăncilor, pe care le socotește originare din Tracia, puterea de a lua laptele vacilor și oilor străine, de a ghici în palmă, a prevedea intemperiiile naturii și întimplările sau pagubele viitoare<sup>78</sup>. Un alt scriitor polon, Szymon Szymonowicz (1558—1629), relatează literar despre diferite vrăji cu urmări nefaste: distrugerea semănăturilor, luarea laptelui și provocarea de pagube în vite, năpustirea bolilor, uscarea vegetației, stricarea legăturilor dintre soți sau dintre prieteni<sup>79</sup>.

În anul 1501 un meseriaș acuză pe bucătăreasa canonicului Ząbiński, că prin descîntece și vrăji a băgat zizanie între el și soție, care i-a fugit<sup>80</sup>. În 1528, un cismar, Tomasz Bąk, acuză pe Iadwiga Szalona Piotrowa că din cauza vrăjilor el „nu poate să întrețină relații de bărbat” cu soția, adică vrăjitoarea „l-a legat”. Și-aducea aminte că la căsătorie aceasta i-a udat pragul și i-a pus în apropiere o ulcică cu farmece<sup>81</sup>.

Vrăjitoarele și vracii își câștigaseră o mare reputație și erau consultați sau angajați pe lîngă curțile marilor nobili. Deveniseră de temut și stăpîniilor lor se umileau pe lîngă ei, ascultîndu-i ca niște slugi. Însuși regele Sigismund August (1529—1572), ultimul iagelon, a avut de furcă cu vrăjile. Fiind bolnav, s-a dus în compania unor demnitari să se caute la o vrăjitoare, Korycka. Aceasta i-a dat să bea apă dintr-o căldare, apoi rămînînd numai cu el în pivnița unde își făcea meseria, l-a spălat, a mers și a aruncat apa în Vistula, dar între timp a reușit să-i zmulgă un fir de ață din pantaloni, pe care a ascuns-o și a făcut din rege — se spune — un neom, ajungînd să treacă, în ultimii ani de viață, „din vrăjitoare în vrăjitoare”<sup>82</sup>. De altfel, însăși căsătoria acestuia cu barbara Radziwiłłówna, făcută împotriva obiceiului și legilor țării, se credea că s-ar datora vrăjilor puse la cale de mama Radziwiłłownei. Monarhia fusese, în fond, și în trecutul îndepărtat ținta diferitelor farmece. Jan Długosz notează că regele Cazimir cel Drept (1177—1194), după unele relatări, ar fi murit dintr-o băutură pe care o femeie i-o dăduse ca să se îndrăgostească de ea<sup>83</sup>. În stadiul respectiv de cultură, colportarea unor asemenea superstiții și zvonuri este un lucru perfect natural.

La afîtea nevoi, calamități și vrăjitorii, poporul trebuia să găsească antidoturi de diferite tipuri. A folosit deci practici și în sensul acesta.

Ca albinele să roiască repede trebuia să li se ungă urdinișul la Sf. Filip și Iacob cu lapte de oaie. Dacă primăvara mor puii de găină, să li se pună în apă cimbrășor<sup>84</sup>. Pînă în secolul al XVIII-lea, șoarecii și guzganii puteau fi îndepărtați cu următoarea formulă scrisă pe ușile dependințelor

<sup>77</sup> Wł. Szyszkowski, *op. cit.*, p. 136.

<sup>78</sup> Seb. Klonowic, *Worek Judaszów*, ed. Turowski, Raków, 1600, p. 60. Vezi încă „Wisła”, XVII, p. 146 și urm.

<sup>79</sup> Sz. Szymonowicz, *Flagellum livoris*, Cracovia, 1588, p. D IIv-III r.

<sup>80</sup> *Monumenta mediæ ævi historica*, XVIII, p. 277.

<sup>81</sup> *Ibidem*, XVI, p. 853.

<sup>82</sup> Św. Orzelski, *Bezkrólewia Książ ósmioro...*, Petersburg, 1856, t. I, p. 73 și urm. Opera conține istoria poporului polon în anii de interregnum: 1572—1576; scrisă de un contemporan cu referințe la ultimii ani ai lui Sigismund August.

<sup>83</sup> Jan Długosz, *op. cit.*, t. XI, p. 138.

<sup>84</sup> Teodor Zawacki, *Memoriale Oeconomicum*, Cracovia, 1616.

la Sf. Dionisie (9 octombrie): „Hodie festum S. Dyonisii, fugite mures et glires”<sup>85</sup>. Vrăjitoarele nu mai puteau să ia laptele vacilor, dacă acestora li se da să mănince în timpul mulsului diferite buruieni sfințite: leuștean, clopoței (căldărușe), ceapa ciorii, baraboi, măghiran de câmp etc. De asemenea, era bine să li se lege în coarne asemenea buruieni sfințite. Cu același efect era considerată practica de a unge ugerul vacii cu lapte covăsit, dându-i-se să și mănince din el. Obiceiul acesta a existat și a rămas în chip mecanic pînă tîrziu și la români: femeile, după ce mulgeau vaca, luau spumă de lapte cu degetul și făceau cu ea cruce pe ugerul vacii, dar nu-și mai dădeau bine seama pentru ce.

În Polonia se credea în trecut în *wilkotaki*, adică în transformarea omului în lup<sup>86</sup>, ceea ce se aseamănă cu *pricoliciul* din credințele poporului român. Multe basme la ucraineni, români și slavii de sud au tocmai o asemenea temă.

Există o serie de obiceiuri și practici, care n-au directă legătură cu literatura, dar care sînt interesante, ca elemente de cultură folclorică cu mare răspîndire. Astfel, se practica la poloni, din vremuri vechi, urarea „cu ovăz” de Sf. Szczepan (Ștefan), așa cum există la români urarea „cu grîu” de Anul Nou.

Cînd se ieșea primăvara, întîia oară, cu plugul la arat, se împodobeau coarnele boilor cu crengi verzi, ceea ce corespunde „odorîtului” la români cu împodobirea jugului sau a coarnelor, după terminarea aratului. Funcțiunea practicii era aceeași, indiferent dacă ea avea loc la începutul sau la sfîrșitul aratului.

Se poate spune că elementele de folclor polon, prezentate pînă aci, constituie un fond vechi, moștenire seculară, indiferent dacă ele se mai găsesc sau nu la alte popoare. Pe de altă parte, prin ele, teritoriul polon este un nod orografic, cu linii de legătură în iradiație: nord-sud și vest-est. Caracteristica aceasta se va menține mereu în substrat, dar în epoca modernă, tot mai mult, fondul folcloric va suferi modificări, fie prin acțiunea de distrugere, exercitată de oficialitatea religioasă, manifestată de foarte timpuriu, fie mai ales prin imixtiunea formelor de cultură superioară.

**Cultura folclorică polonă în sec. al XVIII-lea.** Secolul al XVIII-lea constituie un moment de răscruce pentru cultura folclorică polonă. Pînă aci oricîte schimbări s-au efectuat în sînul culturii populare, ele au fost superficiale, fondul rămînînd în esență același. Eventualele elemente culte, venite prin intermediul curților boierești de țară, s-au înecat în masa folclorului și s-au cristalizat ca atare. Din secolul al XVIII-lea înainte însă, condițiile de viață socială se schimbă într-un ritm mult mai rapid, posibilitățile economice ale țărănimii cresc, contactul cu formele de cultură superioară pe diferite căi e tot mai viu, combaterea unor manifestări folclorice înapoiate, ca superstițiile și vrăjitoria, devine tot mai

<sup>85</sup> B. Chmielowski, *Nowe Ateny*, Liow, 1745.

<sup>86</sup> Știri în *Peregrynacja dziadowska* (1612, 1614), cf. J. Ig. Kraszewski, *Pomniki do historii obyczajów w Polsce*, Varșovia, 1843, p. 65. Vezi și S. Klonowic, *Victoria deorum*, Raków, cca 1595.

dură și fundamentul culturii populare pare că nu mai rezistă, ca și sistemul orînduirii feudale, care se zdruncină tot mai serios. Secolul al XVIII-lea putea fi un punct de plecare spre schimbări radicale și rapide, dacă chiar la începutul secolului următor nu s-ar fi ivit în Polonia o nouă atitudine față de cultura poporului și față de formele ei diverse.

În primul rînd, trebuie menționat că în Polonia biserica și slujitorii ei au acționat încontinuu împotriva formelor de cultură folclorică. De altfel, cele mai vechi urme folclorice se găsesc relatate tocmai în întîmpinările vechile predicatorilor. Cu toată persuasiunea religioasă de a renunța la vechile rituri, poporul a continuat să cinstească obiceiurile moștenite, uneori spre exasperarea capilor de biserică, mai ales în regiunile cu o puternică tradiție păgînă, ca cele de nord-est ale Poloniei.

În aceste părți episcopul Melchior Giedroyć, de pildă, se plînge în 1587 că în episcopatul său majoritatea populației n-a intrat nici măcar o singură dată în biserică. Continuă să aducă ofrandă trăznetelor, se închină la șerpi (pe care îi cresc în casă), la stejari, la păduri<sup>87</sup>. Are loc o întoarcere la idolatrie, după cum relatează *Annuae litterae Societatis Jesu* sub anul 1614. Un călugăr din ordinul paulinilor atrage atenția, în secolul al XVII-lea, asupra unui șir de practici și obiceiuri pe care le consideră grave, recomandînd împotriva făptuitorilor (a celor „qui tenent fatum, augurium, somia, dies aegyptiacos, vel vadunt ad phytonissas etc.) măsuri tari<sup>88</sup>.

În secolul al XVIII-lea se fac culegeri de asemenea „păcate“ pentru ca oamenii să-și dea seama de ele și să nu le uite la spovedanie. Se vorbește de invocarea ploii și grindinii în scopuri destructive, de folosirea apei sfințite sau a altor obiecte de biserică în practici superstițioase, de „legăturile“ cu diavolul în același scop etc.<sup>89</sup>. Este o dovadă că asemenea practici cunoșteau o dezvoltare destul de mare.

Dar măsurile de „îndreptare“, cînd aspre cînd blînde, luate în general împotriva vechilor credințe păgîne, n-au dus la rezultatele dorite.

O luptă încă din cele mai îndîrjite s-a dus împotriva vrăjilor și a vrăjitoarelor, în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, luînd aspectul unor reprimări reprobabile. Încă din secolul al XV-lea începe anatemizarea celor care foloseau lucruri sfinte în practicile vrăjitoarești. *Excommunicamus et anathematisamus omnes sortilegos, qui per invocationem demonum vel res sacras sortilegia exercent...*, precizează statutul lui Mikolaj Traba din 1420.

Papa Inocențiu al VIII-lea (1484—1492), chiar în anul înscăunării, 1484, a emis bula *Summis desiderantes affectibus*, prin care atrage atenția în general asupra vrăjitoriei și legăturilor sexuale pe care vrăjitoarele le au cu diavolul, pentru a fi ajutate în întreprinderile lor vrăjitoarești. Papa trece asemenea fapte sub jurisdicția instanțelor religioase. Imaginația a început să lucreze, și nu după mult timp, în 1489, Heinrich Institoris și Jakob Sprenger au scos de sub tipar, în Germania, celebra carte

<sup>87</sup> Cf. Jan St. Bystron, *op. cit.*, p. 130.

<sup>88</sup> Gregorius Teretius, *Confessio et instructio idiotae sive modus excipiendi confessiones sacramentalis rusticorum puerorum in errore inveteratorum...*, ed. a II-a, Cracovia, 1686.

<sup>89</sup> *Zbiór generalny wszystkich grzechów*, 1776; cf. J. St. Bystron, *op. cit.*, p. 134.



*Malleus maleficarum*, care s-a răspândit în întreaga Europă, în nenumărate ediții și în diferite limbi, întărind credința în puterea farmecelor și a vrăjitoarelor. Se afirma deschis: *Haeresis est maxima opera maleficarum non credere*. Cartea s-a tradus și în polonă peste un secol și ceva, în 1614, de Ząbkowic: *Młot na czarownice*. Nu e de mirare deci că în evul mediu a luat naștere o puternică psihoză a invocării și contactului cu înfierbântatul și nelegiuitul Satana; de aci procese „monstruoase” împotriva practicantilor<sup>90</sup>.

Lucrurile s-au petrecut aidoma în Polonia. Femei din popor și femei din nobilime practică sau apelează la vrăjitorie pentru a se răzbuna, pentru a omorî pe adversari, pentru a gusta senzații tari etc. Procesele împotriva unor asemenea fapte, adesea de halucinație, încep încă din secolul al XV-lea și al XVI-lea<sup>91</sup> și continuă în secolul al XVII-lea<sup>92</sup> și secolul al XVIII-lea<sup>93</sup>. Sentințele sînt de cele mai multe ori foarte aspre. Se dau pedepse cu moartea prin decapitare sau prin ardere pe rug. Înainte de executarea pedepsei capitale aveau loc torturi îngrozitoare, uneori acuzata nerecunoscînd faptele care i se puneau în seamă zadarnic<sup>94</sup>, alteori relatînd, sub sugestionare, fapte care înfioară și astăzi, fiind vorba: de întrecerea dintre „cucoane” ca să se întîlnească cu dracul pe muntele Łysa Góra, de omorîrea unei adversare prin vrăjă, apariția dracului tinerel cu numele de Iwan și sprijinul dat vrăjitoarei la săparea groapei în care avea să se lase îngropată de vie ca o dovadă a devotamentului față de el, dovadă la care diavolul renunță și-și slujește totuși cu sîrg partenera. Aceasta sfîrșește dramatic: *Ad extremum rogo ex lignis per animadversorem compacto, viva imposita, combusta sicque e vivis sublata*<sup>95</sup>.

Intr-unul din aceste procese, care s-au desfășurat la Lublin, și anume în cel din 1732, apare ca acuzată și o vrăjitoare moldoveancă, Justyna Michalicha, de la Soroca („z Soroki Wołoszka”), care împreună cu alte vrăjitoare lucra cu vrăji în favoarea familiei de nobili Mytkowie împotriva familiei Pogorscy, fiind cumpărată de cei dintîi. Mărturisește între altele că i s-a promis de către boierul Mytko „o iapă pe ales din herghelie”, dacă „pierde” pe adversarul său<sup>96</sup>. Aceasta era cultura vremii și la ea aderează și nobilii, oricît se străduia biserica să îndepărteze credința în vrăji și superstiții.

Cu toată asprimea pedepselor, vrăjitoria nu poate fi desființată. Din contră, izbucnește de fiecare dată ca un incendiu, mai puternic, cuprinzînd

<sup>90</sup> Cf. Iosef Hansen, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und die Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn, 1901; N. G. Soldan-Heppe, *Geschichte der Hexenprozesse*, (1843), ediție nouă Max Bauer, 2 vol., München, 1911. Bibliografia completă dată de E. Hoffmann-Krayer, în *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, t. III, Berlin și Leipzig, 1930—1931, p. 1827—1919.

<sup>91</sup> Karol Koranyj, *Czary i gusła przed sądami kościelnymi w Polsce w XV i w pierwszej połowie XVI wieku*, Liov, 1928., (Extras din „Lud”, XXVI).

<sup>92</sup> K. Sochaniewicz, *Przyczynek do czarów na Żmudzi w XVII wieku*, în „Lud”, 21 (1922), p. 125—135.

<sup>93</sup> M. Zakrzewska, *Procesy o czary w Lublinie w XVII i XVIII w*, în *Prace i materiały etnograficzne*, t. VI, Lublin, 1947, p. 217—301. Bohdan Baranowski, *Procesy czarownic w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Łódź, 1952, p. 181.

<sup>94</sup> M. Zakrzewska, *op. cit.*, p. 272—273.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 276.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 298.

în vîlvătăile ei tot mai multe ființe. De aceea, nu e de mirare că în secolul al XVIII-lea biserica însăși este înfricoșată și găsește de cuviință să oprească nelegiurile pedepselor. Episcopul de Poznań, Czartoryski, dă în 1739 o dispoziție prin care infirmă competența tribunalelor din dieceza sa de a judeca asemenea fapte și le amenință, în caz contrar, cu anatemă. În 1745, regele August III de Saxa interzice, pe întreg teritoriul Poloniei, atât tribunalelor urbane cît și celor sătești, să se ocupe de judecarea vrăjitoriilor, sub amenințarea chiar a pedepsei cu moartea<sup>97</sup>. Dar torturile și pedeapsa cu moartea, în cazul vrăjitoriei, sînt stinse de-abia în 1776, printr-o lege a seimului<sup>98</sup>. „Luminile” secolului al XVIII-lea încep să-și facă progresiv efectul.

Pînă în secolul al XVIII-lea, populația satelor trăise în mare măsură izolată de civilizație și cultură. Țăranul era „ad glebae scriptus”. Statutul de la Piotrków din 1496 stabilea precis că numai unul din fiii țăranului putea să părăsească satul pentru învățătură sau meșteșug. Pe fugari îi căuta și-i aducea înapoi. Pentru a împiedica fuga s-au instituit pedepse și s-au trasat anumite drumuri comerciale, din secolul al XV-lea și pînă în secolul al XVIII-lea, pentru a feri pe țărani de momeala orașelor. Era și un control al afacerilor negustorești și al impozitelor către stat: *Item prohibemus omnibus mercatoribus, ne cum rebus et mercimoniis suis audeant per novas vias et loca transire [...], sed antiquas stratas observent...*, spune un decret din 1447 și instrucția aceasta se repetă la anumite intervale pînă în 1710.

Cînd unii țărani, prin destoinicia și inteligența lor sau datorită împrejurărilor istorice intrau în rîndul micii nobilimi, șleahța, lezată în rosturile ei de castă, sărea ca arșă și reacționa violent, iar *Liber chororum* (Cartea țăranilor), alcătuită prin 1624, este elocventă din acest punct de vedere<sup>99</sup>. Astfel, se depuneau toate diligențele ca țărănimea să rămînă izolată de civilizație și de viața de curte. Asemenea măsuri au avut eficacitate, pînă în secolul al XVIII-lea.

Totuși elementele de cultură urbană și civilizație n-au putut fi oprite să pătrundă progresiv în viața satului și ele se întîlesc în secolul al XVIII-lea. M. Bielski povestește, în cronica sa, obiceiul de a se înscrie copiii la școală cu un anumit ceremonial în ziua Sf. Grigorie, la 12 martie, Sf. Grigorie fiind cel care ar fi scos pe copii din robie și i-ar fi dat la școală<sup>100</sup>. E o legendă populară. Multă vreme s-a crezut că obiceiul era general european. În ultima vreme însă, R. Ganszyniec a dovedit că e tipic german, și din Germania a pătruns la cehi și apoi la poloni<sup>101</sup>. În secolul al XVII-lea se fac descrieri detaliate ale ceremonialului și se culeg versu-

<sup>97</sup> J. St. Bystron, *op. cit.*, p. 172—173.

<sup>98</sup> *Uolumina legum*, VIII, p. 546—547.

<sup>99</sup> *Liber chororum*, circa 1624, copie în Biblioteca Ossolineum, Wrocław. Cf. Jan St. Bystron, *op. cit.*, p. 56 și urm.: nobilii cu origine țărănească sînt denunțați.

<sup>100</sup> M. Bielski, *Kronika wszytkiego świata*, ed. a II-a, Cracovia, 1554, p. 149.

<sup>101</sup> R. Ganszyniec, *Gregorianki*, în „Pamiętnik Literacki”, 45, 1954, nr. 1—2, p. 385—426.

rile populare care se spuneau cu acest prilej<sup>102</sup> și care s-au păstrat pînă în vremuri recente :

„Azi e ziua Sf. Grigore,  
Patronul nostru [...]“

se repetau versurile onomatopice :

„Greg, greg, gregoly  
Daicie dzieci do szkoly [...]“<sup>103</sup>  
(Dați copiii la școală).

De asemenea, pomul de Crăciun nu s-a ivit în Polonia decît în secolul al XVIII-lea, pătrunzînd tot din Germania. Aceeași origine o are obiceiul numit *comber* (pronunțat : țomber) descris întîia oară de Kitowicz în secolul al XVIII-lea. Negustoresle de la Cracovia obișnuiau ca joi, în săptămîna albă, să petreacă cu mîncare, băutură și lăutari, să iasă în stradă și să danseze, trăgînd la dans pe toți bărbații pe care îi întîlneau în stradă<sup>104</sup>. Jan. St. Bystron arată că obiceiul e de origină germană și se numea *Zampern*, *Zempenn* sau *Zimbertag*<sup>105</sup>. De la oraș petrecerea aceasta a trecut și la populația sătească, la început în regiunile de vest ale Poloniei, apoi și în cele centrale.

În vechime, nobilimea de conac în Polonia dispunea de aceeași cultură ca și masele populare sătești : folclorul. Progresiv însă această nobilime a luat contact cu forme de cultură superioare, cu romane populare scrise ca *Alexandria*, *Esopia*, *Zowizdrzal* (Eulenspiegel) și prin nobilimea cu legături la țară multe elemente livrești au intrat în folclorul satelor. De pildă, *Gesta Romanorum* care au luat naștere în Anglia, traduse în polonă și tipărite în 1543, au lansat în folclor legenda regelui Lear (conser-vată în cîntece populare epice)<sup>106</sup>, legenda Sf. Grigore, povestea comorilor îngropate etc. O influență a cărții însă s-a accentuat din momentul cînd masele populare au ajuns să ia contact direct cu cartea. În 1773, papa Clemens al XIV-lea (1769—1774) a desființat ordinul iezuiților și o dată cu el s-a desființat și tipul școlilor iezuite. Conducerea învățămîntului a trecut din mîinile bisericii în mîinile statului. A luat naștere astfel în 1773 Komisja Edukacji Narodowej, compusă din bărbați luminați ca Hugo Kollataj, Adam Czartoryski, Jgnacy Potocki, Andrzej Zamoyski, marele pedagog G. Piramowicz etc., care au dat învățaturii altă înfățișare. În locul limbii latine de pînă aci au introdus în școală limba națională polonă, noi obiecte de studiu, au înființat școli pentru luminarea maselor populare<sup>107</sup>.

<sup>102</sup> J. Konopka a cules asemenea versuri din manuscrisele secolului al XVII-lea și le-a publicat în *Pieśni ludu krakowskiego*, Cracovia, 1840, p. 141—143.

<sup>103</sup> J. St. Bystron, *Kultura ludowa*, p. 349.

<sup>104</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów*, p. 552.

<sup>105</sup> J. St. Bystron, *op. cit.*, p. 312.

<sup>106</sup> Cf. I. C. Chițimia, *Poezia populară narativă. Balada*, în „Studi și cercetări de istorie literară și folclor”, VI, 1957, p. 621.

<sup>107</sup> Comisia aceasta constituie, de fapt, întîiul minister al învățămîntului, în Europa.

Kopernik, ereticul de altă dată în ochii iezuiților, e sărbătorit și cinstit înția oară în incinta Academiei în limba poporului, prin cuvîntarea lui Jan Śniadecki (1781). Sîntem într-adevăr în „veacul luminilor“. Vălul de neștiință începe să se destrame și pentru oamenii de cultură folclorică. Cuceririle democratice sînt din ce în ce mai importante, seimul de patru ani (1788—1792) atinge ținte noi cu „drepturile orașelor“, cu constituția celebră din 3 mai 1791. Cad pentru moment baricadele feudalilor, năvălește lumina, oamenii se trezesc în mare măsură.

Sfîrșitul secolului pare o catapultă pentru înaintări rapide în spațiul folcloric și pentru schimbări fundamentale în formele de cultură, între care și în cultura folclorică. Condiții noi însă istorice și poziții noi în problemele de cultură populară schimbă fața lucrurilor de abia cu începutul secolului următor.

**Preocupări și cercetări folclorice propriu-zise.** Secolul al XVIII-lea a trezit un viu interes pentru țărănime, total disprețuită pînă aci de clasele exploatoare. Sub influența ideologiei umanitariste a iluminiștilor, se încearcă îmbunătățirea condițiilor de viață ale țărănimii, o oarecare apropiere a curții boierești de satele în dependență. Măsurile de ridicare a satului sînt însă confuze și utopice. Unii văd îndreptarea stării înapoiate și mizere a țărănimii prin „civilizarea și culturalizarea“ țaranului, prin crearea unor condiții optime de viață materială, alții din contra proclamă cu Jean-Jacques Rousseau „întoarcerea la natură“ și la primitivism. Sînt, de fapt, simple experimentări și țaranul servește de cobai. Într-una din lecțiile sale la Paris, Adam Mickiewicz arată cum contele Chreptowicz, om călătorit și luminat, a încercat să introducă o nouă stare de lucruri într-un sat de 150 de gospodării de pe moșia sa. A dispus să fie dărîmate colibele și să se ridice case-tip igienice, separate, fiecare cu grădină. Le-a dat țaranilor vite de muncă, unelte, tot ce aveau nevoie, obligîndu-i doar la două zile de clacă de „fiecare fum“. Țăranii s-au arătat totuși nemulțumiți de această reformă care le stricase vechile rosturi, cu obiceiuri și practici caracteristice de viață<sup>108</sup>. Scoaterea bruscă din bîrlug n-a dus la rezultate pozitive, fără o schimbare în prealabil în felul de a gîndi și a înțelege civilizația oamenilor.

Dimpotrivă, în contrast cu Chreptowicz, pastorul Wiażewicz, adeptul lui Rousseau, a cumpărat o întindere de pădure sălbatică și a înfundat în ea un număr de familii ca să cunoască primitivismul și fericirea vieții în natură<sup>109</sup>. Nebunul pastor a plecat chiar la Geneva să-l vadă pe Rousseau și să-l invite în Polonia ca să-i arate isprava. Pastorul însă ducea o viață de plăceri și nici prin gînd nu i-a trecut să se întoarcă personal la natură și la primitivism.

Astfel, sfîrșitul secolului al XVIII-lea cunoaște tot felul de experiențe utopice, săvîrșite pe pielea țaranului. Nu e de mirare atunci că țaranul n-a căpătat încredere în stăpîni, nici cînd aceștia lucrau cu bună credință. Țăranii vedeau în „domn“ pe dracul gol, ațînîndu-le calea. În 1808, prof. Schultes de la Universitatea din Cracovia, adunînd materiale botanice în

<sup>108</sup> Adam Mickiewicz, *Dziela*, Varșovia, 1955, t. X, p. 258.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 259.

pădurile din munții Babia Góra, s-a rătăcit și n-a mai putut găsi drumul bun, nici n-a mai avut cine să-l îndrumeze, pentru că țărani văzîndu-l în munți în haine „nemțești” credeau că-i diavolul, își făceau cruce și-o luau la fugă. Aceasta este atmosfera de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea : coliziune între lumea rațiunii și tradiția seculară cu tot cortegiul ei de obiceiuri și tare sociale.

În asemenea împrejurări, iluminiștii poloni în frunte cu Hugo Kollataj, asaltează bastioanele feudalismului, pentru ca dărîmîndu-le să toarne un fundament nou vieții economice, sociale și culturale. Succesele seimului, care a deliberat 4 ani (1788—1792) sînt remarcabile, dar ele înfricoșează pe magnai și feudali. Aceștia preferă stăpînirea străină decît să se vadă înlăturați de la conducere. Astfel, în 1795, Rusia, Prusia și Austria „le fac plăcerea” să lichideze statul polon, din al cărui teritoriu puterile respective smulseseră cu lăcomie bucăți întregi încă din 1772 și 1793. Lovitura din 1795 a fost una din cele mai grele pe care le-a cunoscut poporul polon. La ce servise trecutul glorios, cu momente care atinseseră culmile înalte ale umanității prin Kopernik, Jan Kochanowski și alții, dacă totul se năruise catastrofal ?

A urmat un examen al conștiințelor. Dispăruse statul polon și independența poporului polon, dar nu dispăruse poporul însuși. Tăria lui erau masele populare, sărace lipite pămîntului, dar legate pe vecie de vatra strămoșească. Ele au rămas locului. N-au emigrat. Spre ele și spre cultura lor folclorică se îndreaptă acum conștient ochii marilor progresiști. Pînă aci folclorul fusese notat incidental și fragmentar, în tendința combaterii elementelor superstițioase sau în tendința ilustrării curiozităților culturii populare. De data aceasta se începe cu prețuirea culturii și literaturii populare și cu tendința adunării și valorificării materialelor folclorice.

Plecînd de la realități politice dramatice, întîile preocupări folclorice nu se opresc, ca mai tîrziu cele ale romanticilor, numai la poezia populară și la valoarea ei artistică, ci vizează întreaga cultură populară. Astfel, în 1802, **Hugo Kollataj** (1750—1812) schițează, într-o celebră scrioare către tipograful Jan Maj de la Cracovia, programul cercetărilor istoriografice și importanța *materialelor etnografice* în acest sens<sup>110</sup>. Kollataj arată că dacă cineva vrea să cunoască viața din trecut a maselor, atunci trebuie cercetat graiul poporului, costumele populare nu numai în ce privește croiala, dar și din punctul de vedere al culorii. De asemenea, interesează ceremonialul de nuntă, de naștere, de înmormîntare, sărbătorile și petrecerile mulțimilor cu prilejul loc, muzica, instrumentele muzicale, cîntecele păstorești, bocetele, cîntecele istorice și cele de leagăn, basmele și legendele istorice. Atrage atenția asupra credințelor și superstițiilor, asupra resturilor de credință păgînă. Nu trebuie neglijată nici construcția de case, mobila, uneltele, hrana. Recomandă să se studieze chiar înfățișarea fizionomică a tipului, apoi îndeletnicirile lui (păstorit, agricultură etc.) Kollataj a schițat astfel *întîia oară o metodă de cercetare etnografică*. (În același an, 1802, a apărut, de altfel, o descriere a ceremonialului de nuntă

<sup>110</sup> H. Kollataj, *Korespondencja listowna z T. Czackim*, ediția F. Kojśiewicz, t. I, Cracovia, 1844, p. 12—53 ; H. Kollataj, *Wybór pism naukowych*, ediția K. Opalek, Varșovia, 1953, p. 418 și urm.

sătesc din Silezia polonă<sup>111</sup>). În cultura folclorică autorul vede deci o importantă sursă de documentare pentru istoria socială și culturală a țării.

În anii următori, 1803 și 1805 **Jan Paweł Woronicz** (1757—1829), prezintă comunicări la cercul de studii Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie (care a patronat mișcarea științifică și culturală între 1800—1831), despre necesitatea de a se aduna și studia *cîntecele populare*, problema fiind de interes național<sup>112</sup>. De altfel, la același cerc, în 1804, se alege o comisie care să se ocupe cu adunarea materialului etnografic în Lituania<sup>113</sup>. Din acest moment, cercetările folclorice și etnografice pot fi considerate ca declanșate. Unii se ocupă de obiceiurile și viața populației de munte, alții cercetează folclorul rutean, altă grupă e preocupată de cultura populară a Lituaniei, unora le este la îndemînă regiunea Sileziei, altora regiunea Cracoviei **Jgnacy Lubicz Czerwiński** (1769—1834) publică în 1805 o lucrare despre obiceiuri și ceremoniale de familie la pețire, nuntă și naștere, practicate de populația ruteană<sup>114</sup>, iar în 1811 dă la Liov înția monografie etnografică polonă din regiunea Nistrului superior sub titlul: *Okolica zadniestraska*. **Michał Xawery Bohusz** (1746—1820), ocupîndu-se de începuturile poporului și limbii lituaniene, într-o comunicare citită la cercul de studii amintit mai înainte, Tow. Przyj. Nauk, în 1806, nu neglijează cultura folclorică și reproduce între altele cîntece populare lituaniene<sup>115</sup>, folosite ulterior de străini.

Dar interesul se trezește nu numai pentru folclorul polon, ci și pentru folclorul celorlalte popoare slave. Astfel **Al. Sapieha** (1770—1812) face călătorii și cercetări în țările sudslave, în anii 1802 și 1803, și publică apoi prima lucrare etnografică, din literatura polonă, despre aceste popoare<sup>116</sup>. Sapieha a călătorit în ținuturile locuite de croați, morlaci, bosniaci și între altele relatează despre obiceiurile, îmbrăcămintea și literatura lor populară. A cules cîntece și un italian care-l însoțea, înregistrînd chiar pe note melodiile lor. Piotr Chmielowski afirmă că în volumul II al lucrării, pe care n-a apucat să-l publice, Sapieha adunase cîntece despre Marko Kraljević al sîrbilor<sup>117</sup>. Dacă ar fi fost publicate, aceste cîntece ar fi devenit cunoscute înainte de cele date la lumină de Vuk Karadžić ceva mai tîrziu.

**Maria Czarnowska** se ocupă într-o lucrare de urmele vechii mitologii slave, păstrate în practicile poporului bielorus. Vorbește despre sărbătoarea populară din 24 iunie, Jan Kupalo, corespunzătoare „sînzieneilor” și „drăgaicii” românești, despre Radownica, cînd se petrece cu mîn-

<sup>111</sup> *Opis obrządków weselnych wieśniaków*, în „Nowy Pamiętnik Warszawski”, 1802.

<sup>112</sup> J. P. Woronicz, *Rozprawa o pieśniach narodowych*, în „Roczniki Tow. Przyjaciół Nauk”, II, 1803; același, *Rozprawa II* [...] (citată în 1805), *ibidem*, VI, 1810.

<sup>113</sup> Cf. Fr. Gawalek, *Ludoznawstwo polskie od czasów najdawniejszych do Brodzińskiego*, în „Sprawozd. Polsk. Akad. Um.”, XVIII, 1913, nr. 10, p. 7.

<sup>114</sup> Ig. Lubicz Czerwiński, *Swactwa, wesela i urodziny u ludu polskiego na Rusi Czerwonej*, în „Pamiętnik Warszawski”, 18, 1805, p. 365 și urm.

<sup>115</sup> M. X. Bohusz, *O początkach narodu i języka litwskiego*, în „Roczniki Tow. Przyj. Nauk”, VI, 1810, p. 150. și urm.

<sup>116</sup> Al. Sapieha, *Podróże w krajach sławiańskich odbywane w latach 1802 i 1803*. Wrocław, 1811.

<sup>117</sup> P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. III, Varșovia, 1899, p. 32.

care și băătură pe momintele celor răposați. Sint „moșii românești din unele regiuni, ca și cei prezentați de Mickiewicz în *Dziady*. Autoarea descrie de asemenea „rusalele“ locale, cu înfățișare de zîne<sup>118</sup>.

Pe lângă preocupările de etnografie și mitologie, se înscriu primele cercetări de muzică populară, efectuate de Józef Lipiński (1764—1828)<sup>119</sup> și de Józef Fr. Królikowski (1781—1839). Ultimul analizează frumusețea cîntecului popular și observă că există o strînsă legătură între melodie și vers. Reproduce mostre din *Krakowiacy* și unele cîntece populare în transcriere literară și în dialect<sup>120</sup>.

Nu se poate spune că preocupările folclorice polone propriu-zise nu se arată de la primii pași serios și temeinic începute. Totuși de-abia în cursul celui de-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea se ivește întiul mare folclorist polon, apostol al culturii populare: Zorian Dołęga Chodakowski. De acum înainte vom avea de-a face cu personalități folcloristice și cu preocupări speciale în domeniul folclorului.

**Zorian Dołęga Chodakowski** (1784—1825), pe numele lui adevărat Adam Czarnocki, este cel care a deschis drumul cercetărilor largi în domeniul culturii populare și a imprimat acestor cercetări un anumit caracter, care s-a păstrat pînă astăzi.

Născut în regiunea Nowogródek, Chodakowski a rămas la opt ani orfan de mamă, apoi de tată, a fost crescut de rude și a avut o copilărie tristă și grea. Puternic tulburat de drama împărțirii poporului polon în 1795, Zorian Chodakowski a început de tînar (încă de prin 1800—1802) să adune cîntece populare istorice, prin care încerca să deslușească faptele glorioase ale trecutului. Din capul locului trebuie observat că nu e preocupat de elementul folcloric literar, sub influența romantismului, ci de valoarea lui documentar-științifică, preocupare născută din condițiile noi de viață politică și socială a poporului polon, intrat sub ocupație.

Fire romantică, el a avut pasiunea învățaturii și a științei. După 1803 a practicat avocatura la Nowogródek și Minsk, în 1807 a ajuns administrator de moșie, în care situație își blestemă soarta de „supus“ la stăpîn. De aceea, se înscrie în rîndurile armatei principatului de Varșovia, creat de Napoleon. În 1808 e arestat și purtat prin închisorile de la Grodno, Petersburg și Novgorod, apoi drept pedeapsă e trimis în divizia generalului Glazenap, cu garnizoana la Omsk, în gubernia Tobolsk. Cîteva mii de kilometri a trebuit să-i facă pe jos, în șase luni de zile, împreună cu detașamentul. În 1811, divizia s-a apropiat de granițele Lituaniei și Chodakowski a dezertat, intrînd din nou în armata polonă. Înfrîngerea lui Napoleon însă, din 1812, i-a creat o situație grea și pînă în 1817 a trebuit să se ascundă mereu.

<sup>118</sup> Maria Czarnowska, *Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowane*, în „Dziennik Wileński”, VI, 1812, p. 346 și urm.

<sup>119</sup> J. Lipiński, *O poemacie sielskim*, în „Roczniki Tow. Przyj. Nauk.”, X, 1915.

<sup>120</sup> J. Fr. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach z muzyką i o dostosowaniu poezji do muzyki*, în „Pamiętnik Warszawski”, IX, 1817, p. 399 și urm.; Cf. P. W. Dropiowski *Pierwsze ślady zajęcia się twórczością ludową w literaturze polskiej XIX wieku (1800—1818)*, în *Sprawozdanie Wyższego Gimnazjum w Rzeszowie za rok 1900, Varșovia, 1900*, p. 41 și urm.

Tocmai în această perioadă de rătăcire prin Volinia, îmbrăcat în haine țărănești, cu traista în spate și toiagul în mână, a urzit Chadokowski planul unei vaste cercetări folclorice, începînd chiar să adune cîntece populare. Luînd cunoștință de preocupările sale, Adam Czartoryski i-a pus la dispoziție mijloace materiale și din ziua de 7 septembrie 1817 și pînă la 24 iunie 1818 a făcut cercetări în regiunea Cracoviei și apoi a Liovului<sup>121</sup>, rezultatele fiind consemnate în lucrarea de care i-a rămas legat numele: *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (Slavii înainte de creștinism) apărută în 1818. Lucrarea are importanță capitală, căci ridică întîia oară problema antichităților slave în general, păstrate în forme de cultură populară. Neprimind, în continuare, sprijinul la care se aștepta din țară, Chodakowski intră în legătură cu oamenii de știință ruși și în 1819 se îndreaptă spre Petersburg, pe drum cercetînd regiunile Mochilev, Vitebsk, Pskov și Polołk. A întocmit un plan uriaș de cercetări pe teren, trasînd drumurile și regiunile, care se desfășurau de la lacul Ladoga pînă la Marea de Azov și pînă în Urali și din Letonia și Lituania pînă jos la vărsarea Prutului și gurile Dunării, unde se găseau „bulgarii negri”. În toată această întindere imensă, anumite puncte geografice trebuiau să fie de bază. Obiectivele cercetărilor erau vestigiile arheologice, graiurile și deosebirile dintre ele, deosebirile de port și uneltele agricole, nume de stele, plante și animale, ceremoniile de caracter familial și social, superstiții, jocuri, cîntece populare, tot ce ar fi putut lumina trecutul slavilor. E clar că un asemenea proiect are caracterul cercetărilor etnologice, așa cum vor fi definite mai tîrziu și cum se vor dezvolta progresiv în știința polonă și în știința mondială.

Proiectul a fost susținut de autoritățile științifice rusești și țarul Alexandru I, care era și rege al Poloniei și în care mulți poloni vedeau atunci, ca și Chodakowski, pe izbăvitorul slavilor de sub stăpîniri străine, l-a semnat și aprobat în iulie 1820. În scurt timp, Zorian Chodakowski a pornit la drum și a continuat cercetările într-o primă fază, care a durat pînă la sfîrșitul anului 1821 și care a atins teritoriul nord-vest, din Finlanda pînă la Tver și Moscova. În drum i-au murit copilul și soția și la Moscova a ajuns singur, fiind bine primit ca membru al Academiei de științe din Petersburg. La Moscova s-a oprit să-și redacteze referatul asupra cercetărilor de pînă atunci, dar tocmai cînd nu se aștepta, guvernul rus i-a retras fondurile și Chodakowski s-a văzut nevoit să intre administrator al conacului moșiei unui nobil polon din gubernia Tver. După cîțiva ani, în 1825, s-a stins pe neașteptate, în vîrstă de 41 de ani.

Doborît de lipsuri materiale și de greutateți, Chodakowski n-a mai apucat să publice nimic în limba polonă, afară de lucrarea din 1818, amintită mai sus. În schimb, a publicat între timp în rusește (cunoștea bine limba) cîteva articole: despre perioada cea mai veche a istoriei rușilor și slavilor<sup>122</sup>, proiectul întocmit pentru cercetări<sup>123</sup>, o dare de seamă în legătură

<sup>121</sup> Cf. Adam Fischer, *Zorian Dolega Chodakowski*, în „Lud”, 36. 1939—1945, p. 93.

<sup>122</sup> Z. Dolega Chodakowski, în „Вестник Европы” 1819, p. 277—302, cf. Adam Fischer, *op. cit.*, p. 98.

<sup>123</sup> Z. Dolega Chodakowski, în „Сын отечества” 1820, nr. 33, 36, 38—41.



cu prima fază a cercetărilor<sup>124</sup>, două documente despre Świdrygiello și despre marele cneaz Witold al Lituaniei, încercînd să lămurească titlurile de „kniaz” și „ksiądz” (cneaz) în vechime<sup>125</sup> etc.

În manuscris însă au rămas cele mai valoroase materiale, extrem de numeroase și bogate, dintre care unele au fost folosite și publicate de învățații ruși și ucraineni, altele s-au păstrat în original, iar o parte s-au descoperit în copiile făcute de unii învățați slavi. Despre multe avem dovezi că au existat, dar cu vremea s-au pierdut și nu li s-a mai dat de urmă.

Materialele manuscrise au intrat întîi în mîna istoricului rus N. Polevoi, care nu s-a îngrijit de publicarea lor. Ulterior au ajuns în parte la istoricul N. Pogodin, care a publicat un număr restrîns de fragmente în revista sa *Русский исторический сборник*<sup>126</sup>. De la Pogodin au trecut la Biblioteca Publică de la Petersburg, unde puteau fi văzute între altele: un dicționar în patru volume despre nume de „grădiști” și de sate<sup>127</sup>, un caiet de cîntece ucrainene, un dicționar de vechi expresii polone, note din domeniul geografiei și mitologiei, harta cercetărilor întocmită amănunțit de Chodakowski<sup>128</sup>.

În afară de acestea, circa 200 de cîntece ucrainene au intrat în colecția cunoscută a lui M. Maksimovici, *Українська народная піески* apărută în 1834, după cum însuși autorul mărturisește în prefață, iar la sfîrșitul secolului al XIX-lea s-a descoperit un manuscris cu 1017 cîntece slave, dintre care 677 ucrainene, 187 polone, 128 bielorusse, 24 rusești și 1 ceh. S-a încercat publicarea acestei culegeri, apoi a intrat în fondul Bibliotecii Societății Științifice Șevcenko și ulterior a dispărut. În biblioteca lui Maksimovici s-a descoperit o copie.

Dintre materialele pierdute, sînt de amintit cele privitoare la mitologia slavă, harta vechilor triburi slave și un ierbar cu note despre plante și credințe populare în legătură cu ele<sup>129</sup>.

Toate aceste preocupări și lucrări arată amploarea cercetărilor și concepția despre antichitățile și cultura populară. Lucrarea, însă, care în primul rînd a avut un mare răsunset a fost cea din 1818: *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, republicată de mai multe ori după aceea<sup>130</sup>. Este una din publicațiile cele mai interesante ale momentului. În timp ce cei mai mulți entuziaști romantici teoretizau din bibliotecă și din cărți asupra culturii și literaturii populare, chiar asupra caracterului special al vechii culturii slave, poate sub influența lui Johann Gottfried Herder, care încă din

<sup>124</sup> Z. Dołęga Chodakowski, în „Северный архив”, 1822, partea a II-a, p. 314—318 și 465—471.

<sup>125</sup> Z. Dołęga Chodakowski, *ibidem*, 1824, nr. 11, p. 219—241.

<sup>126</sup> *Vezi* *Русский исторический сборник*, I, 1837, p. 1—50; I, 1837, vol. 3, p. 2—109; III, 1839, vol. 3, p. 131—200; VIII, 1844, p. 378.

<sup>127</sup> În copie fragmentară dicționarul se găsea și în Biblioteca Universității de la Varșovia ca și în Biblioteca Muzeului Ceh din Praga.

<sup>128</sup> Cf. Adam Fischer, *op. cit.*, p. 100.

<sup>129</sup> O copie a făcut J. P. Šafařík și se păstrează în Biblioteca Muzeului Ceh din Praga.

<sup>130</sup> Apărută întîia oară în „*Ćwiczenia naukowe*”, II, 1818, nr. pe iunie, p. 1—27 și separat; apoi în „*Pamiętnik Lwowski*”, IV, 1819. De asemenea, republicată în 1835 de W. Surowiecki la Cracovia (cu același titlu) și în 1898 la Liov de Fr. Rawita Gawroński în lucrarea sa monografică: *Z. D. Chodakowski*, Liov, 1898.

1777, în *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, închinase slavilor, din acest punct de vedere, un frumos pasaj<sup>131</sup>, singur Chodakowski se dedică în întregime acestei probleme și cercetărilor largi pe teren, trasînd programul și ilustrînd concepția sa în lucrarea amintită din 1818. Culturii străine apusene, latine sau creștine, îi opune Chodakowski bogăția vie și proaspătă a culturii populare, vechi slave, care se păstrează încă în tradiții, în cîntece, în ceremonii și care poate constitui baza culturii viitoare. De la teorie, Chodakowski a trecut la faptă și a dat întîiul mare exemplu de cercetare folclorică<sup>132</sup>, punînd bazele disciplinei etnografice, care va fi strălucit continuată pe un larg parcurs pînă la școala cehă a antichităților slave cu Lubor Niederle (*Slovanské starozitnosti*), t. I-X, 1902—1925 și pînă la ilustra școală etnologică polonă din vremurile moderne cu Jan Czekanowski și K. Moszyński. Activitatea lui coincide apoi cu aceea a lui K. Brodziński, care în același an 1818, în lucrarea *O klasycznosci i romantycznosci*, vede înnoirea creației literare prin întoarcerea la literatura și cultura populară. Ideile celor doi se unesc și se completează. Nu e deci de mirare că se vor ivi progresiv Mickiewicz și ceilalți mari romantici poloni cu toții îndrăgind creația populară, în spiritul teoriei lui Chodakowski și Brodziński.

Pionier nu numai al folcloristicii polone, ci și al celei ucrainene și ruse<sup>133</sup>, Zorian Dolega Chodakowski merita aici o prezentare mai largă, deoarece cercetările sale constituie punctul de plecare al folcloristicii polone din secolele al XIX-lea și al XX-lea.

Chodakowski a inițiat și aprofundat cercetările de cultură populară pe linia antichităților slave. E explicabil atunci că tocmai oamenii de pregătire istorico-arheologică au luat asupra lor continuarea cercetărilor etnografice. Între aceștia se numără în primul rînd istoricul Łukasz Gołębiowski (1773—1849), care a lucrat cu răbdare și, în anii 1830—1831, a publicat lucrări de sinteză deosebit de prețioase pentru stadiul de atunci al științei. E de amintit în primul rînd lucrarea care prezintă în general cultura și obiceiurile poporului polon: *Lud polski*<sup>134</sup>. Urmează apoi lucrările despre îmbrăcăminte<sup>135</sup>, despre case simple și curți boierești<sup>136</sup>, despre jocuri și petreceri în diferite straturi sociale<sup>137</sup>. Deși nu se ocupă strict numai de forme de cultură populară, Gołębiowski contribuie, în general, cu interesante relații etnografice.

<sup>131</sup> Această lucrare s-a tradus în 1838 în limba polonă, dar ea a fost cunoscută probabil în original de poloni mai din vreme.

<sup>132</sup> Imediat Ignacy Benedykt Rakowiecki (1783—1839) va publica *Prawda Ruska*, 2 vol., Varșovia, 1820—1822, precedînd-o de o prezentare de obiceiuri, practici, credințe mitologice a vechilor slavi. Apoi W. Surowiecki face observații critice la lucrarea lui Chodakowski (1819), dar singur apucă apoi același drum în *Sledzenie początku narodów słowiańskich*, Varșovia, 1824.

<sup>133</sup> Vezi W. Domanickýj, *Пионер украинской этнографии*, în „Зап. наук. Тов. ім Шевченка“ t. LXV, 1905, p. 1—50 (și bibliografia operelor); Francew, în „Slavia“, II, 1923, p. 400—401.

<sup>134</sup> Ł. Gołębiowski, *Lud. polski, jego zwyczaje i zabawy*, Varșovia, 1830.

<sup>135</sup> Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce*, Varșovia, 1830.

<sup>136</sup> Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory*, Varșovia, 1830.

<sup>137</sup> Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy*, Varșovia, 1831.

Lui Chodakowski și Gołębiowski le-a urmat, în cercetările folclorice **Kazimierz Władysław Wójcicki** (1807—1879). După exemplul lui Chodakowski, Wójcicki a început prin a colinda satele și a aduna materiale etnografice, tradiții și cîntece, începînd încă de prin anii 1826—1827 să publice unele din ele (proverbe, de pildă) în gazetele vremii: „Gazeta Korrespondencyjna” și „Dziennik Warszawski”. În 1830 a publicat la Varșovia chiar o colecție de proverbe: *Przysłowia narodowe*. La început a fost un culegător pasionat de materiale folclorice și etnografice și, la concursul instituit de cercul Tow. Przyaciół Nauk, a scris o lucrare, care n-a apucat să fie tipărită, dar pe care a folosit-o L. Gołębiowski în opera sa *Lud polski*<sup>138</sup>, amintită mai sus. În 1832 se îndreaptă către Pocuția (care a tentat prin folclorul său pe mulți cercetători), și rămîne aci pînă în 1834. E închis de regimul țarist, apoi scapă și în 1835 se întoarce la Varșovia.

Lui Wójcicki i-a trecut după o vreme pasiunea cercetărilor pe teren. Nu avea firea înflăcărată de romantic a lui Chodakowski. Căldura lui s-a stins repede și a fost luat de preocupări politice și sociale. A intrat în munca de birou și de bibliotecă, afundîndu-se în cercetări erudite de anti-chități slave<sup>139</sup>, ceea ce este totuși o dovadă a direcției lansate de Chodakowski. De folclor nu s-a lăsat, dar a prelucrat uneori și chiar a inventat acolo unde i se părea necesar. Folosind colecția de cîntece a lui Waclaw Zaleski, despre care vom vorbi imediat, Wójcicki a publicat în 1836 o colecție de cîntece zise ale bielohorvaților, ale mazurilor și rutenilor de pe Bug, adăugînd și cîntece sîrbești, cehe și slovace<sup>140</sup>. Tipărește apoi „vechi” legende din sec. al XV-lea — al XVII-lea<sup>141</sup>, „vechi” povești și tradiții populare ale poporului polon<sup>142</sup>, vorbe de clacă<sup>143</sup> etc. În 1845—1846 publică chiar o istorie a literaturii polone, în care se ocupă de literatura anilor 700—1 000 (reconstituire deci a vechii literaturi slave) și în care amestecă datele arheologice cu cele folclorice<sup>144</sup>.

Cu toată concepția în parte neștiințifică a lucrărilor sale, meritul lui K. W. Wójcicki constă în a fi întreținut viu interesul pentru cultura populară și în a fi adunat materiale azi utilizabile.

În vremea cînd cîntecul popular era slăvit în primul rînd de romanticii europeni, cînd înșiși creatorii romantici poloni Adam Mickiewicz, J. Słowacki, Seweryn Goszczyński, J. B. Zaleski<sup>145</sup> descoperă și valorifică poe-

<sup>138</sup> P. Chmielowski, *op. cit.*, V, p. 131.

<sup>139</sup> Cf. Jan St. Bystroń, *Dawni ludoznawcy polscy*, în „Ziemia”, XII, 1927, p. 170.

<sup>140</sup> K. W. Wójcicki,

<sup>141</sup> K. W. Wójcicki, *Starożytnie przypowieści*, Varșovia, 1836.

<sup>142</sup> K. W. Wójcicki, *Klechdy, starożytnie podania*, 2 tomuri, Varșovia, 1837.

<sup>143</sup> K. W. Wójcicki, *Stare gawędy*, 4 tomuri, Varșovia, 1840; vezi și același, *Zarysy domowe*, 4 tomuri, Varșovia, 1842.

<sup>144</sup> K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej*, 4 tomuri, Varșovia, 1845—1846. Ediția a II-a completată: Varșovia, 1859—1860.

<sup>145</sup> Vezi mai cu seamă lucrarea lui S. Goszczyński: *Dziennik podróży do Tatrów*, scrisă în 1832, publicată însă de-abia în 1853 la Petersburg, dar cu fragmente apărute încă în anii 1834—1835 în diferite periodice. Volumul de 300 p. conține între altele materiale de literatură populară (legende și cîntece). A inițiat cercetările la populația de munte din Podhale (cf. J. Krzyżanowski, *Folklor Podhala w literaturze*, în „Literatura ludowa”, I, 1957, p. 5, și urm.). Materialele sînt însă stilizate.

zia populară, nu se putea ca aceasta să nu intre în mod special în atenția literaților, pe lângă linia larg etnologică inițiată de Chodakowski.

Astfel **Wacław Zaleski** (1799—1849), mare pan, funcționar și chiar guvernator al Galiției în 1848, a fost cîștigat de frumusețea cîntecelor populare locale și, fără patosul și teoriile hazardate ale altora, a început să adune aceste cîntece cu text și muzică (fiind probabil ajutat și de alții<sup>140</sup>). Sub pseudonimul **Wacław z Oleska**, Zaleski a publicat în 1833 la Liov o colecție de cîntece polone și rutene din Galiția: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Prima parte a lucrării conține cîntece, a două melodii înregistrate pe note muzicale de Karol Lipiński. Această culegere precedată de o „introducere” a autorului (p. III-LIV) cu valoroase considerații teoretice asupra creației populare, este întîia colecție de cîntece tipărite, asemănătoare în parte cu colecția lui Aleksandri la noi, și ea a trezit un interes din ce în ce mai susținut pentru cîntecul popular în sine. Culegerea lui Wacław Zaleski a fost cunoscută și folosită de B. P. Hasdeu în *Istoria critică a românilor*<sup>147</sup>.

Nu se poate trece cu vederea aici activitatea lui **Żegota Pauli** (1814—1895), care după exemplul lui W. Zaleski a cules și publicat cîntece populare polone<sup>148</sup> și rutene<sup>149</sup>, iar în spiritul cercetărilor vremii a fost preocupat de antichități slave galițiene<sup>150</sup>. Negreșit, și alți oameni de carte au avut pasiunea folclorului, ca August Bielowski (1806—1876), sau Józef Borkowski (1809—1843) dar aici nu ne ocupăm decît de personalitățile cele mai marcante ale istoriei folcloristicii polone. Totuși vom aminti acele culegeri de cîntece, care s-au făcut sub impulsul momentului din vechi manuscrise sau pe teren, în diferite regiuni, efectuate fiind de J. Konopka, pentru regiunea Cracovia<sup>151</sup>, J. Lipiński în Wielkopolska (Polonia Mare)<sup>152</sup>, L. Zejszner în Podhale (regiunea subcarpatică apuseană)<sup>153</sup> sau la nord în regiunea vechii Prusii occidentale de către J. Łyskowski<sup>154</sup>. E o dovadă a interesului viu pentru cîntecul popular.

O poziție nouă ocupă **Wincenty Pol** (1807—1872), ca poet și antropogeograf. Poziția lui se aseamănă cu aceea a lui G. Vîlsan din folcloristica românească. W. Pol a iubit poporul, a luat parte la mișcările revoluționare, a călătorit mult prin țară, călătoriile i-au deschis gustul pentru studiul geografiei, iar studiile geografice, adîncite pe teren (în munții Tatra, Bezki etc.), l-au dus la prețuirea și înțelegerea vieții omului, strîns legată de natură, de condițiile ei și de mediul social. Este *primul antropogeograf polon* și, ca specialist, a dat o deosebită atenție triburilor vechi și felului

<sup>140</sup> P. Chmielowski, *op. cit.*, V, p. 69.

<sup>147</sup> Vezi I. C. Chițimia, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, I, 1952, p. 186.

<sup>148</sup> Żegota Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, Liov, 138.

<sup>149</sup> Żegota Pauli, *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*, 2 vol., Liov, 1839—1840.

<sup>150</sup> Żegota Pauli, *Starożytność galicyjskie*, Liov, 1838—1840.

<sup>151</sup> J. Konopka, *Pieśni ludu krakowskiego*, Cracovia, 1840. Între altele, cîntece din vechi manuscrise ale sec. al XVII-lea.

<sup>152</sup> J. Lipiński, *Pieśni ludu wielkopolskiego*, 1842.

<sup>153</sup> L. Zejszner, *Pieśni ludu Podhala*, 1845.

<sup>154</sup> J. Łyskowski, *Pieśni gminne i przysłowia ludu polskiego w Prusach Zachodnich*, 1854.

diferit de viață și cultură populară polonă, potrivit condițiilor naturii, circumscriind granițele acestor triburi și fixînd drumurile lor de deplasare<sup>155</sup>.

În 1830, W. Pol a devenit lector de limbă și literatură germană la Universitatea din Wilno. Intrat în mișcarea revoluționară a momentului, Pol a trecut cu unitățile de revoluționari în Prusia și, la Königsberg, a avut prilejul să-l cunoască pe profesorul de literatură Bohlen, care l-a sfătuit să traducă în nemțește cîntece populare polone. Acestui îndemn se datorește, se pare, broșura *Volkslieder der Polen gesammelt und übersetzt von W. P.*, apărută la Leipzig în 1833 și precedată de o introducere: „Etwas über polnische Volkslieder“. O lucrare despre datine și obiceiuri polone, scrisă prin 1852, ca și altele de altfel ale lui W. Pol au dispărut în vîltoarea vremii și sînt cunoscute doar din surse indirecte.

W. Pol nu este atît culegător, cît un gînditor și un inspirat din creația poporului, foarte aproape de ea și de stilul ei. În sensul acesta *Pieśni Janusza*, realizate în anii 1831—1833 și apărute la Paris în 1835 (deși datarea cărții e 1833), tablourile de mare artă literară din *Obrazy z życia i natury*<sup>156</sup>, scrise în 1835—1840 și tipărite la Wrocław în 1846 sau *Pieśń o ziemi naszej*, scrisă în 1835 și tipărită la Poznań în 1843, demonstrează la folcloristul W. Pol, atît pătrunderea stilului popular simplu și „sălbatec în expresie“ în creația poetică cultă, cît și dragostea nemăsurată pentru viața omului și pentru cultura lui, descrise inegalabil de plastic și în spirit totuși exact științific.

Jumătatea secolului al XIX-lea constituie pragul de trecere la contribuții științifice din ce în ce mai importante și la cristalizarea unor școli de cercetare în domeniul folcloristicii polone, în consonanță cu folcloristica europeană.

## INTRODUCTION À L'ÉTUDE DU FOLKLORE POLONAIS (I)

### RÉSUMÉ

Dans cette première partie, l'auteur examine les éléments de folklore littéraire polonais existants dans les anciens écrits polonais, ainsi que les premières préoccupations folkloriques proprement dites de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au moment où commencent les recherches effectuées dans un esprit critique. Il est très souvent question des correspondances folkloriques entre le folklore roumain et celui des autres peuples.

C'est ainsi que l'on met en évidence toute une série de légendes historiques figurant dans les chroniques, comme, *La légende de Popiel dévoré par les souris*, ayant des traits correspondants avec celle de Ciubăr Vodă dévoré par les rats (dans le folklore roumain) ou bien celle de *l'évêque*

<sup>155</sup> Jan St. Bystroń, *op. cit.*, p. 171—172.

<sup>156</sup> În ediția I titlul exact e de fapt: *Obrazy z życia i podróży* (Tablouri din viață și călătorie), cf. G. Korbut, *Literatura polska*, t. III, Varșovia, 1830, p. 117.

*Haton rongé par les rats* (dans le folklore allemand). *La légende de Walter le Brave* (Walcerz Udały et Helgunda) est tout aussi intéressante quant à sa diffusion et son caractère spécifique.

Les textes anciens contiennent également des éléments du cérémonial populaire à l'occasion des naissances, des mariages et des enterrements, des mentions de chants héroïques et de ballades, des chansons rituelles anciennes, des recueils de parémiologie, etc., spécifiques au folklore polonais, mais existant aussi dans la plupart des cas sous forme de variantes dans le folklore roumain (par exemple la *Marzana* polonaise et le *Caloian* roumain, la *Sobótka* polonaise et les *Sinziene* roumaines, ainsi que la coutume nommée *dyngus* et *udarea cu apă* (aspersion) chez les roumains.

Les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ont apporté en Pologne un puissant conflit entre les institutions d'Etat et la culture folklorique polonaise qui se présentaient sous forme de superstitions et de sorcelleries. Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, le folklore polonais commence à préoccuper les savants et les chercheurs de spécialité. Parmi ceux-ci *Hugo Kollataj* (1750—1812), *Zorian Dołęga Chodakowski* (1784—1828), *Waclaw Zaleski* (1799—1849) — le correspondant d'Aleksandri en polonais sous le rapport de la collection des chansons populaires — *Zegoła Pauli* (1814—1895), le poète *Wincenty Pol* (1807—1872) et d'autres encore, qui s'imposent par leur idées et leurs contributions. Les idées romantiques concernant l'appréciation de la création populaire ont eu une puissante influence, comme d'ailleurs dans tous les autres pays.

## ВВЕДЕНИЕ В ПОЛЬСКУЮ ФОЛЬКЛОРИСТИКУ (I)

### РЕЗЮМЕ

В настоящей первой части своей работы автор анализирует элементы польского фольклора, содержащиеся в произведениях древней польской литературы, а также говорит о появлении интереса к фольклору в первой половине XIX века, до начала его критического изучения. Во многих случаях проводятся параллели с фольклором румын и других народов.

Так, анализируется ряд исторических легенд, содержащихся в летописях, как, например, легенда о Попиле, съеденном мышами, перекликающаяся с легендой о Чубэр Воде, съеденном крысами в румынском фольклоре и с легендой об епископе Оттоне, съеденном крысами в немецком фольклоре. Интересна по своему содержанию и судьбе легенда о Вальтере храбром (Walcerz Udały i Helgunda).

Древние тексты включают в себе также элементы обрядов рождения, свадьбы, похорон, упоминают и приводят героические песни и баллады, обрядовые песни, собрания пословиц и т.д., характерные для польского фольклора, но в вариантах, встречающихся и в румынском фольклоре (например, польская *Marzana* и румынский *Caloianul*,

польская Sobótka и румынские Sînzienele, обычай, называемый *dyngus* и *обрызгивание водой* у румын и т.д.).

XVII и XVIII века характеризуются в Польше резким столкновением между государственными учреждениями и польским фольклором, считавшимся суевериями и колдовством. С началом XIX века польский фольклор привлекает к себе внимание ученых и исследователей-фольклористов, среди которых наиболее интересные идеи и наблюдения принадлежат Гуго Коллонтаю (1750—1812 гг.), Зориану Доленге Ходаковскому (1784—1825 гг.), собирателю народных песен Вацлаву Залескому (1799—1849 гг.), польскому Александри, Жеготе Паули (1814—1895 г.), поэту Виценту Полю (1807—1872 г.) и др. На изучение фольклора в Польше, как и в других странах, сильное влияние оказали идеи и настроения романтиков.





## CONSIDERAȚII DESPRE IMAGINEA ARTISTICĂ

DE

STAN VELEA

În ultima vreme, în paginile revistelor de specialitate din țară și străinătate se desfășoară o interesantă și complexă discuție despre problemele realismului. Cu aparența unui colocviu internațional, dezbaterile se consumă liniștit, fără izbucniri pasionale, majoritatea autorilor abordând diversele aspecte ale chestiunii cu dorința lăudabilă de a le trata în profunzime, contribuind efectiv la elucidarea lor. Departe de a căpăta un caracter desuet prin platitudinea stereotipă a intervențiilor, discuția atrage tot mai mulți participanți, aparținând tuturor ramurilor de artă. Judecarea problemei devine astfel multilaterală, îndreptățind nădejtile într-un sfârșit rodnic. În continuarea dezbaterilor, considerăm că drept punct de plecare, folosit uneori, dar cu prea multă grabă, poate servi celula constitutivă fundamentală a artei: imaginea artistică, a cărei considerare, sub raporturile multiple pe care le implică, ar putea să conducă la unele concluzii definitorii de ordin mai general, pledând pentru realitatea artei.

Ceea ce deosebește arta de celelalte despărțituri ale conștiinței sociale, în același timp apropiind-o și legînd-o de ele prin alte laturi, este, cum se știe, în primul rînd obiectul căruia i se aplică, apoi mijloacele prin care îl reflectă. Dacă, în ceea ce privește obiectul lor, istoria ori etica își plachează cercetările doar asupra unora dintre aspectele realității, mai mult sau mai puțin limitate spațial însă acut distincte prin natura lor, arta operează pe tot cuprinsul ei. Obiectul creației artistice îl constituie „realitatea în care este prezent, direct sau indirect, omul”<sup>1</sup>. Cu alte cuvinte, „întreaga realitate”, cum susținea Cernișevski, sau, și mai înaintea lui, Bacon: „L'art, c'est l'homme ajouté à la nature”. Întregul ansamblu al realității, natură — societate, este exprimat în artă prin intermediul impresionabilității omului, considerat în perspectiva determinării lui istorice.

Personalitatea de sine stătătoare a artei în relație cu alte domenii ale conștiinței se realizează și prin specificitatea modului de cuprindere a realului, care se deosebește categoric de mijloacele întrebunțate de etică ori știință, de exemplu, atît prin rațiunile care i-au dat naștere, cît și prin particularitățile morfologice. Morala

<sup>1</sup> *Curs de materialism dialectic și istoric*, București, 1961, vol. II (*Materialism istoric*), p. 319, ș.a.

„oglindește și reglementează relațiile dintre oameni cu ajutorul categoriilor etice”<sup>2</sup>, știința reflectă raporturile și laturile lumii sub forma abstractă a noțiunilor logice, arta, în schimb, transfigurează existența socială prin mijlocirea *imaginii artistice*, concrete și senzoriale. Categoria imaginii constituie în estetică punctul de plecare pentru deplina înțelegere a esenței și finalității artei. În ea îmbinându-se armonice și contradictoriu toate elementele care fac posibilă consumarea procesului de creație și, în consecință, apariția capodoperei. Inșuirile caracteristice ale imaginii artistice se constituie ca necesități în genere obligatorii pentru artistul de geniu, indiferent dacă el se îngrijește în mod expres sau doar intuitiv de perenitatea creației sale.

Înainte de a întreprinde analiza la obiect a conținutului și morfologiei imaginii artistice, se impune stabilirea accepției noțiunii ca atare, date fiind sensurile multiple care se pot acorda, și practic se acordă, acestei vocabule. În latinește, *imago*, *imīs* însemna: chip (Ovidiu: *Posita imagine tauri* = Lepădînd chipul de taur), arătare, vis (Tibul: *Nocturnae imagines* = Chipurile ce ni se arată noaptea, visurile), formă (Cicero: *Imago aliqua judiciarum* = Formă, nu realitate, de judecăți), portret, statuie (Cicero: *Imago picta et ficta* = Portret și statuie), cugetare, idee, închipuire (Cicero: *Imagines in animos nostros irrumpere* = Închipuirile, ideile au năvălit în sufletele noastre), icoană, amintire (Ovidiu: *Imago illius noctis* = Amintirea, icoana acelei nopți), ecou (Virgil: *Vocis offensa resultat imago* = Vine îndărăt imaginea reflectată a glasului)<sup>3</sup>. Este important că încă de pe atunci, după cum se vede din exemplele înșirate, cuvîntul conținea în sine semnificația de formă, implicînd comparația, a unui conținut extrem de variabil, pe care-l reprezenta printr-o singură expresie lingvistică. Această capacitate figurativă s-a păstrat și s-a accentuat tot mai mult de-a lungul timpului, ajungînd să constituie însăși ființa imaginii artistice în toate accepțiile posibile astăzi într-un limbaj de specialitate: figură de stil, tablou, personaj<sup>4</sup>, un aspect al vieții, întreaga realitate răsfrîntă într-o operă de artă etc. Așadar, oricare ar fi gradul de generalitate pe care îl acordăm noțiunii de imagine artistică, relevăm, în ceea ce privește conținutul, caracterul simbolizator al imaginii artistice, care exprimă un adevăr cu o valabilitate ce depășește în realitate cu mult limitele faptului ori obiectului reprezentat. Poezia, care operează prin excelență cu imagini, vizează esențe, zicea undeva Baudelaire, confirmînd o aparentă butadă, cu originea în Aristot, potrivit căreia poezia se identifică cu filozofia.

În strînsă legătură cu ceea ce înțelegem prin noțiunea de imagine artistică se află și problema definirii ei. Fără îndoială, nu sînt puține încercările care s-au făcut pînă acum, mai ales în ultima vreme, de a circumscrie miezul imaginii artistice într-o formulare cît mai lapidară și totodată cît mai cuprinzătoare cu putință. Și, cu toate că mai totdeauna aceste încercări s-au apropiat mai mult sau mai puțin de esența obiectului pe care vroiau să-l definească, în fiecare caz în parte se pot aduce obiecții întemeiate. Așa, spre exemplu, Timofeev, după ce trece în revistă cîteva definiții tradiționale ale imaginii ca: „reflectare generalizată a realității în forma unicului, individualului” ori „generalizare a vieții într-un fenomen, aspect sau obiect izolat, care are particularități individuale”<sup>5</sup>, denumeste mai complet imaginea artistică, „un

<sup>2</sup> *Curs de materialism dialectic și istoric*, București, 1961, vol. II (*Materialism istoric*), în cap. *Morala*.

<sup>3</sup> Cf. Ioan Nădejde și Amelia Nădejde-Gesticone, *Dicționar latin-român*, București, (f. a.), p. 303.

<sup>4</sup> Cf. M. Novicov, *Teoria literaturii*, Curs ținut la Facultatea de filologie în anul 1955.

<sup>5</sup> L. I. Timofeev, *Теория Литературы*, Moscova, 1948, p. 15.

tablou concret și generalizat al vieții umane, creat cu ajutorul ficțiunii, care are o semnificație estetică<sup>6</sup>, iar Șepilova „o astfel de reprezentare a caracterului și destinului uman, care dă scriitorului posibilitatea să realizeze într-o formă concret-senzorială anumite corespondențe între dezvoltarea socială și idealurile cunoscute”<sup>7</sup>. A doua definiție, pe lângă că nu aduce nimic nou față de cea precedentă, păcătuiește și prin prolixitate, iar ambele se referă, ni se pare, mai mult la un procedeu, e adevărat dintre cele principale, de exprimare a realității în cadrul imaginii artistice. Mai înainte, Hegel, pornind de la premisa că „frumosul este un obiect individual sensibil, ce apare ca o expresie pură a ideii, astfel încât aceasta nu mai cuprinde nimic din ceea ce nu s-ar manifesta sensibil într-un obiect individual, după cum în obiectul individual sensibil nu există nimic din ceea ce n-ar reprezenta manifestarea pură a ideii”, susținea că „în acest sens obiect individual este denumit imagine”<sup>8</sup>. Pornind cu rezervele necesare ideea care îi servește ca punct de plecare, în spiritul afirmației din urmă, înclinăm să considerăm imaginea artistică drept un *mijloc de realizare a frumosului artistic*, mai precis, o *formă materializată a frumosului artistic*. Fără a fi ultima posibilă, definiția ni se pare a fi cea mai potrivită, pentru că are cea mai largă arie de generalizare, nu contrazice nici una din caracteristicile imaginii artistice, neoprindu-se totodată la nici una dintre ele, fie ea chiar esențială, și, fapt fundamental, evidențiază rosturile prin excelență estetice ale artei.

Elementele care conlucrează dialectic în procesul de creație sînt realitatea și artistul. Insușirile proprii ambilor termeni ai relației se răsfrîng în cele ale imaginii artistice, a căror natură o determină. În majoritatea materialelor bibliografice pe care le-am consultat, este vorba de acelea care se ocupă de tema discutată în capitole speciale, autorii pun și rezolvă chestiunile ridicate de conținutul imaginii artistice prin sisteme duale de opoziții de felul îmbinării obiectiv-subiectiv, general-particular etc., ca la Borev<sup>9</sup>. Manualul de estetică marxist-leninistă<sup>10</sup> adoptă o altă cale, cărcia însă îi lipsește parcă suportul unor idei diriguitoare, care să străbată întregul material, axîndu-l în jurul lor. Acest fapt derutează intructiva pe cititor. În cele ce urmează vom încerca să prezentăm caracteristicile imaginii artistice în ordinea ce ni se pare mai firească, pe care o impune consecuția celor doi factori pomeniți, care participă, primul indirect, al doilea direct, la elaborarea ei, respectiv realitatea și creatorul, cu implicațiile pe care le comportă.

Un atribut principal al realității, care are repercusiuni imediate asupra conținutului imaginii, impunîndu-i propria calitate, constă în caracterul ei obiectiv. În ciuda speculațiilor absolutizatoare ale idealistilor de diferite nuanțe, care considerau lumea fie ca pe o întrupare a divinității (spiritualistii, Hegel, neotomiștii), fie ca pe o creație a individului (Fichte, Schopenhauer, existențialistii), fie, în sfîrșit, ca un complex de senzații (Mach și Avenarius), lucrurile și fenomenele din natură și societate există în afara noastră și independent de voința noastră. Existența obiectivă a lumii este garantată în primul rînd de capacitățile perceptive ale simțurilor. Prima treaptă a cunoașterii, senzația, este rezultatul unui stimul exterior sensibilității tactile, deci obiec-

<sup>6</sup> L. I. Timofeev, *op. cit.*, p. 48.

<sup>7</sup> După M. Novicov, *loc. cit.*

<sup>8</sup> Cf. N. I. Cernișevski, *Raporturile estetice ale artei față de realitate*, în *Opere filozofice alese*, Ed. Cartea rusă, București, 1958, vol. I, p. 39.

<sup>9</sup> I. Borev, *Sistemul categoriilor estetice*, Editura științifică, București, 1963, cap. *Imaginea artistică*, p. 375—386.

<sup>10</sup> *Bazele esteticii marxist-leniniste*, Editura politică, București, 1961, cap. *Imaginea artistică*, p. 407—434.

tiv. În *Materialism și empiriocriticism*<sup>11</sup>, combătînd așa-zisa dispariție a materiei, potrivit teoriei electronice a lui Poincaré, Lenin constata posibilitățile doar istoric limitate ale cunoașterii omenești. Prin descompunerea atomului materia n-a dispărut, căci ea e ineputabilă atît în exterior cît și în interior. Prin urmare n-a fost negată percepția simțurilor, prelungită prin instrumente, ci dovedită doar imperfectiunea lor temporară. În felul acesta cad de la sine afirmațiile idealștilor subiectivi (agnosticii, scepticii, empiriști etc.) care, plecînd de la o afirmație a lui Bacon, după care o parte din calitățile obiectelor sînt date, deci obiective, iar altă parte create, și, absolutizînd ideea din urmă, socoteau că toate însușirile lucrurilor sînt create, obiectele înseși, în concluzie, nefiînd altceva decît un rezultat al activității senzoriale a subiectului cunoscător. Obiectivitatea realității, percepută prin simțuri, generalizată ca experiență de rațiune și verificată de practica vieții, determină obiectivitatea realității cuprinse în imagine. Această idee constituie unul dintre postulatele fundamentale ale esteticii materialiste. Nu încapе îndoială că unii dintre esteticienii burghezi, reprezentanți ai unei maniere idealiste sau alta, care neagă de la bun început obiectivitatea existenței, o vor nega și pe aceea a imaginii artistice. Pentru L. Bachelard, spune J. C. Pariente în articolul *Presence des images*<sup>12</sup>, imaginea nu are realitate ireductibilă, ea nu reprezintă ceva, căci se autofigurează, e o sublimare pură, nuanța psihică în care se traduce concret determinarea transcendentală a liberului joc al facultăților. Ca și existențelistul ateișt Sartre, Bachelard explică în cele din urmă imaginea poetică sub semnul fenomenologiei husserliene, rămășiță perimată din sistemul idealist hegelian. Într-un fel asemănător rezolvă problema și neotomistul Maritain care, considerînd lumea creată de Dumnezeu, iar pe artist un continuator al acestuia, conchide că, devreme ce rezultatul creației divine nu este obiectiv, cu atît mai puțin va fi cel al creației umane<sup>13</sup>.

Realitatea exprimată de imagine nu se confundă totuși întru totul cu cea care ne înconjură. Viața îi oferă artistului întregul material de creație, fără însă a-l obliga la o imitație subordonată, exactă pînă la ultimele amănunte. Toți creatorii, mici sau mari, indiferent de școala căreia i-au aparținut și de epoca în care au trăit, și-au înclinat smerit genunchiul în fața bogăției realității, pe care au recunoscut-o drept maestru neîntrecut. Goethe mărturisea candid: „A mă sprijini pe cele trăite înseamnă totul pentru mine; a născoci nu-mi stă în fire. Am fost întotdeauna de părere că realitatea este mai genială decît geniul meu“<sup>14</sup>. Iar Victor Hugo cerea poetului să primească sfaturi numai de la natură<sup>15</sup>. De la uriașul impunător Rembrandt pînă la unele „tablouri“ ale lui Salvador Dali, în pictură, — lucrul e valabil pentru toate artele — toți artiștii s-au considerat „elevi ai naturii“. În această accepție putem cita printre altele o frază cunoscută, rămasă de la Montaigne: „Socot că nu există în închipuirea omenească fantezie oricît de dezlănțuită, care să nu găsească o corespondență faptică în viața de fiecare zi“. Și tot la acest raport necesar de dependență se referă și clasicii marxiști, cînd afirmă că „Pînă și plămzuirile nebuloase din creierul oamenilor sînt produse necesare ale procesului lor de viață material,

<sup>11</sup> V. I. Lenin, *Materialism și empiriocriticism, Opere*, Editura de stat pentru literatură politică, București, 1954, vol. 14, cap. V, subcap. 2, p. 252—259.

<sup>12</sup> În „Critique“, nr. 200, 1964, p. 3—27.

<sup>13</sup> J. Grenier, *Aspects de la Creation*, I, „Nouvelle Revue Française“, nr. 132, 1963, p. 981—1000.

<sup>14</sup> Citat după *Bazele esteticii marxist-leniniste*, p. 381.

<sup>15</sup> V. Hugo, *Preface de Cromwell*, în vol. *U. Hugo, Cromwell*, Paris, col. „Nelson“ (f. a.), p. 45.

care poate fi constatat pe cale empirică și este legat de premise materiale”<sup>16</sup>. De la această idee pornește estetica materialistă când explică opera de artă prin condiționarea ei istorică și socială. Caracterelor vor lupta în sensul nevoilor epocii care a generat vederile autorului, exprimând poziția pe care acesta o ocupă în ierarhia claselor sociale. Determinarea concret-istorică a apariției lor va impune și o structuralizare corespunzătoare a însușirilor componente. Un Ahile medieval este tot atât de imposibil de gândit ca și un Don Quijote burghez ori un Harpagon socialist. Semnificația lor morală se va prelungi, fără doar și poate, peste granițele epocii în care au apărut, dar momentul de plenitudine a însușirilor fundamentale pentru aceste tipuri rămâne specific societății care le-a dat naștere. Ele vizează o substanță general umană, care poate exista în timpuri diferite, dar se dezvoltă și se impune drept caracteristică numai pentru anumite împrejurări sociale. În sensul acesta se poate vorbi de o istoricitate strict determinată a caracterelor. Plantarea lor într-o ambianță care să le contrazică esența țintește, de regulă, un mobil artistic: îngroșarea aspectului tragic, în același timp comic, al acestor anacronisme. Deci fluenta conținutului va condiționa firesc și istoricitatea imaginii artistice.

Arta nu este cu toate acestea o simplă copie a fenomenelor. Nici unul din marii creatori n-a imitat *stricto sensu* realitatea. Este adevărat că în decursul timpului au fost momente în istoria esteticii, din fericire scurte și spațial limitate, când respectul exagerat față de natură a dus la o idolatrizare oarbă a ei, păguboasă fără îndoială pentru creația artistică, pe care o cobora la rolul mărunț de a fotografia realitatea. Un precursor rar pomenit al naturalismului, J. Ruskin, pretindea artistului „să spună adevărul și numai adevărul”. Care adevăr? Al faptului izolat din natură. Toate formele și ideile frumoase sînt extrase — susținea el — direct din obiecte naturale, tot ce nu va fi extras din natură va fi în mod necesar urît. Pentru că frumosul artistic — credea Ruskin — nu este decît o imitație a celui natural<sup>17</sup>. De felul eronat în care a fost interpretată natura au depins și alte exacerbari decadente în artă. Considerînd că lumea este guvernată doar de incidental și arbitrarul, unii dintre abstracționiști s-au crezut datori, ca niște credincioși „elevi ai naturii”, să reflecte această dezordine primară. Cubiștii și puriștii dimpotrivă erau convinși că își subordonează realitatea haotică prin introducerea ordinii. Unica ordine în lumea haosului fiind geometria, și în artă trebuie găsite forme de gîndire matematice, care să aibă rigurozitatea și simplitatea geometriei. Afirmatia emisă cîndva de Cezanne: „În natură totul se reduce la sferă și la cub” a constituit ulterior suportul principal al cubiștilor.

Realitatea reflectată de artă este într-adevăr obiectivă și astfel identică cu aceea a lumii, dar numai în laturile sale esențiale. Artistul vizează esențele, căutînd totdeauna să pătrundă dincolo de diversitatea fenomenală a vieții. Reflectarea raporturilor esențiale, proprii fenomenelor naturii și societății, se face în artă într-un mod specific, mijlocit. Identitatea, am putea spune absolută, în planul esențelor între artă și viață se realizează practic în cadrul imaginii artistice prin exprimarea generalului cu ajutorul unui factor individual. Într-un proiect de articol în care intenționa să dezvolte între altele dialectica hegeliană a particularului și generalului, ne referim la bruionul *În jurul problemelor dialecticii*, Lenin schițează astfel interdependența dintre cei doi termeni ai opoziției: „Generalul nu există decît în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general. Orice general este o părțică, latură sau esență a particularului. Orice general nu înglobează decît aproximativ toate

<sup>16</sup> K. Marx și Fr. Engels, *Opere*, Editura politică, București, 1958, vol. III, p. 27.

<sup>17</sup> Vezi Ch. Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, Paris, 1912, p. 64—70.

obiectele particulare. Orice particular nu intră decît incomplet în general (...) Orice particular este legat prin mii de tranziții cu particulari de alt gen (lucruri, fenomene, procese) etc.<sup>18</sup>. Ambii termeni au o pondere egală în elaborarea imaginii. Precumpănirea unuia dintre ei aduce prejudicii însăși reflectării artistice, în această muche de cuțit — îmbinarea echilibrată — constituind unul din marile pericole care pasc pe creatori. Predominarea generalului împinge opera către o îngrămădire de sentințe filozofice sau morale, lipsite de emoționalitate, către didacticism, aceea a particularului spre factografia nesemnificativă. Alunecarea de la artă la nonartă este deci foarte lesnicioasă. Neofitul lipsit de un suport conceptual, de talent și măiestrie încercată nu se poate feri de această cădere. Iată dar de ce se acordă atîta importanță problemei tipizării, care înseamnă tocmai selectarea de către creator, din multitudinea faptelor brute și izolate pe care i le pune la îndemînă realitatea, a acelor elemente singulare care să-i illustreze cel mai bine intenția artistică, altfel spus, alegerea și recrearea cu ajutorul ficțiunii a elementului individual care să fie purtătorul cel mai bun al generalului. Desigur, cele două laturi nu se realizează în cadrul procesului de creație într-o ordine strictă, prestabilită. Tipizarea — zicea Gorki — este extragerea caracteristicului din mai mulți oameni și exprimarea lor prin unul. Imaginea este astfel tipică, deoarece oglindește laturi generalizate proprii mai multor fenomene, și individuală prin forma singulară în care o face. De reușita tipizării depinde aceea a reflectării în imagine, în artă. De aceea spunea Engels într-o scrisoare către M. Harkness că realism înseamnă redarea fidelă a caracterelor tipice în împrejurări tipice<sup>19</sup>.

Unitatea dintre particular și general a imaginii artistice se repercutează în aceea dintre concret și abstract. Căci, dacă prin categoria de general se oglesc esențele generalizate rațional, așadar abstracte, prin aceea a particularului se recrează diversitatea concretă a fenomenelor, care apar cu particularitățile lor distincte, făcînd posibil contactul senzorial. Spunem recrează, deoarece nu poate fi vorba de o reproducere absolut exactă a realității în manifestările ei concrete. Caracterele, și prin ele situațiile zgrăvite în opera artistică, nu coincid și nu pot să coincidă total cu cele din viața de toate zilele. Incontestabil, artistul se inspiră și sub aspectul concret din modelele lumii obiective în care trăiește, dar în imagine ele apar modificate în funcție de intenția căreia trebuie să-i dea expresie. Mai mult. Dacă în majoritatea cazurilor personajele literare își află punctul de plecare în realitate — vezi Cernișevski —<sup>20</sup>, de multe ori ele nu există ca atare, fiind create de ficțiunea autorului. Se pune întrebarea dacă modificate ori fictive aceste personaje mai sînt sau nu reale? Și da și nu! Atunci cînd imaginația combinativă a autorului merge în direcția esențelor realității și a verosimilității în realizările ei concrete, personajul își păstrează autenticitatea. Pînă și fantasticul ori grotescul reflectă la modul caracteristic tot esențe ale realității. Veridicitatea imaginii artistice rezidă tocmai din corespondența deplină care se stabilește în mintea cititorului între lumea operei de artă și cea reală. În *Poetica*<sup>21</sup> sa Aristotel îndemna pe scriitorii să caute totdeauna necesarul și verosimilul în zgrăvirea caracterelor și în îmbinarea faptelor, iar Horațiu în *Arta poetică* îi dăscălea la fel: „Scriitorul, ori urmează tradiția, ori plasmuește caractere care se susțin. De

<sup>18</sup> V. I. Lenin, *În jurul problemelor dialecticii, Opere*, Editura politică, București, 1959, vol. 38, p. 365.

<sup>19</sup> Fr. Engels către Margaret Harkness, în vol. K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, Editura pentru literatură politică, București, 1963, p. 136.

<sup>20</sup> N. G. Cernișevski, *op. cit.*, p. 145—149.

<sup>21</sup> Aristotel, *Poetica*, Editura științifică, București, 1957, p. 31 și urm.

reprezinti pe gloriosul Ahile, să fie harnic, minios, neînduplecat, aprig, să nu vrea să asculte de dreptate, disputînd totul prin arme, Medea să fie trufașă și nebiruită. Ino plîngătoare, Ixion viclean, Io rătăcitoare, Oreste trist...<sup>22</sup>. Cînd însă invenția artistului se desprinde de real în absolutizări lăturalnice, sterile, oamenii creați nu vor mai putea rezista confruntării cu cei din realitate, imaginea lor artistică nu va mai fi veridică. Tot Horațiu zice: „Tinărului să nu-i dai caracterul bătrînului și copilului caracterul omului în floare (...) Ficțiunile plăsmuite pentru plăcerea noastră să fie verosimile: să nu scoți un copil viu din pîntecele ghiftuit al unei Lamii”<sup>23</sup>.

Libertatea creatorului este guvernată așadar de imperativele realizării imaginii artistice. El este liber să inventeze în sensul realității, nu în afara și împotriva ei. Practic, această libertate de creație, asupra căreia vom reveni, se manifestă, după cîte ne dăm seama, mai mult în exprimarea concretă a vieții decît în cea a raporturilor fundamentale. Chiar și aici arbitrarul este exclus de existența unui ideal estetic, a unui gust estetic etc. Circumscrierea idealului estetic în elaborarea imaginii în artă presupune perspectiva unui viitor pentru realitatea zugrăvită. Or, dacă este așa, atunci viața nu poate fi înfățișată decît în evoluția ei și conform dorințelor individului artist, care, la rîndul lor, au tot o condiționare istorică. Un exemplu elocvent în această privință ni-l oferă literatura de anticipație științifică a lui Jules Verne. Dar și aici pîndește pericolul exagerării. Dacă societatea ideală descrisă în carte nu are rădăcini în realitatea prezentă, atunci viitorul va fi doar o sublimizare dulceagă, poate originală, dar neconvingătoare, a prezentului, de vină fiind însuși autorul care s-a lăsat înșelat de un ideal ezoteric.

O anatomie completă a imaginii artistice impune și analiza caracteristicilor care decurg din participarea în procesul de creație a celui de-al doilea factor: subiectul-artist. În estetica idealistă, omul de artă era înzestrat cu însușiri extraordinare, de proveniență mistică, ce-l deosebesc fundamental de omul obișnuit. Prin artist glăsuiește un zeu — susținea Platon —<sup>24</sup>, Shaftesbury considera că „poetul este un al doilea Creator, un adevărat Prometeu după Jupiter”<sup>25</sup>, iar Séailles zicea că geniul este „spiritul ordonator al lucrurilor dezvoltat plener”<sup>26</sup>. În schimb, după C. Lombroso, genialitatea nu este nici mai mult nici mai puțin decît o stare de „epilepsie larvară”<sup>27</sup>. Cu unele puncte similare au mai existat teoria compensațiilor, potrivit căreia slăbiciunea unui organ bolnav a fost contracarată de întărirea exagerată a altor simțuri (auzul la Beethoven, Smetana ș.a.), aceea a psihoanalizei care vedea în activitatea creatoare doar o eliberare în forme simbolice a unui complex cenzurat de conștiință, dar stăpînit din inconștient etc. Toate aceste accepții îl îndepărtau pe artist de realitatea socială, îndreptîndu-l spre un solitarism primejdios. În estetica marxistă creatorul nu se deosebește structural de ceilalți oameni, pentru că fiecare individ posedă, embrionar, înclinații artistice. Diferența pe această linie constă în gradul diferit al dezvoltării înclinațiilor<sup>28</sup>. La aceste posibilități nefolosite încă se gîndeau desigur clasicii

<sup>22</sup> Horațiu, *Arta poetică (Scrisoare către Pizoni)*, în vol. *Satire și scrisori* (Trad. de E. Lovinescu), București, 1923, p. 344.

<sup>23</sup> Horațiu, *op. cit.*, p. 347, 354.

<sup>24</sup> Platon, *Ion*, în *Œuvres complètes*, Paris, 1950, vol. I, parag. *Inspiration et enthousiasme*, p. 62—66.

<sup>25</sup> Citat după T. Vianu, *Estetica*, Ed. Fundațiilor, București, 1939, p. 321.

<sup>26</sup> G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, 1911, p. 3—4.

<sup>27</sup> C. Lombroso, *Genio e follia*, 1882.

<sup>28</sup> Vezi și L. Prat, *Le caractère empirique et la personne*, 1906, p. 154, după care toți oamenii au geniu, dar numai unii și-l impun, la ceilalți fiind înăbușit de condițiile vitrege.

marxismului cînd prevedeau că în societatea viitorului activitatea de producție a bunurilor materiale se va transforma treptat într-o activitate de creație prin trezirea și educarea capacităților de percepție și realizare a frumosului.

În elaborarea imaginii, realitatea reflectată și artistul au roluri determinante, care, deși se întrepătrund, se consumă totuși diferit. Dacă omului de geniu îi revine inițiativa, manifestată direct în desfășurarea creației, nici realitatea nu rămîne inertă, cum se credea de către unii esteticieni mai vechi de factură teologică. Acțiunea ei se exercită mediat prin influența pe care o are asupra omului. Chiar dacă omul este cel care transformă realitatea prin activitatea sa productivă, la rîndul lui este transformat de împrejurările modificate și de însuși procesul muncii. Este sensul onora din *Tezele* lui Marx asupra lui Feuerbach, precum și al studiului lui Engels *Rolul muncii în procesul de transformare a maimuței în om*.

Reflectarea realității se săvîrșește de către artist, un filtru sensibil a cărui vibrație își lasă amprenta asupra materialului cu care se operează. În măsura în care conținutul imaginii artistice este obiectiv, oglindind obiectivitatea lumii, în aceeași măsură este și subiectiv în particularitățile pe care i le imprimă omul prin actul creator. Privind și păstrînd intacte esențele, artistul recrează, deci modifică realitatea existentă în forma ei brută. Opoziției obiectiv-subiectiv în imagine i se împotrivesc la o extremă naturalistii, nerecunoscînd decît valabilitatea nelimitată a primului termen și, ca urmare, promovînd înfățișarea realității *telle qu'elle*, la cealaltă abstracționistii, care nu vād în artă, respectiv imagine, decît exprimarea subiectului.

Cele două extreme se dozează echilibrat, constituind o trăsătură de bază a imaginii artistice.

În procesul de creație artistul, ca om, este înzestrat în primul rînd cu o rațiune care-i dirijează deliberat toate treptele realizării imaginii, corectînd și ajustînd chiar asperitățile inspirației. Regretatul T. Vianu scria în *Estetica* sa că „tot atît de greu de primit (...) este și părerea despre spontaneitatea inconștientă a lucrării sale (artistului — *n.n. St. U.*). Creația artistică este de fapt intenționată. Ea se îndreaptă conștient către producerea operei, ale cărei norme sînt constitutive și pentru lucrul artistului”<sup>29</sup>. Paradoxul lui Goethe: „Eu cînt cum cîntă pasărea”, deși sună frumos nu poate fi acceptat dacă, pornind de aci, cum s-a întîmplat de foarte multe ori, se interpretează procesul de creație ca spontan în totalitatea lui. Artistul ca atare are o concepție despre lume care reprezintă o părțică din conștiința socială. Gustul și, mai ales, idealul estetic pe care omul și l-a format ca expresie a orientării ideologice, determină fondul de idei al operei, conferindu-i valabilitatea în planul social. Or, stabilirea eșafodajului conceptual este o operație conștientă prin natura sa. Pe de altă parte, extragerea din viață a scheletului faptic sau alcătuirea lui cu ajutorul ficțiunii, schelet faptic menit să ilustreze ideea operei, se face tot cu ajutorul unor criterii ordonate de rațiune. Pînă și roadele fanteziei creatoare, subliniem, o dată prezente în intelect, se cern prin sita rațiunii. Teoria „automatismului psihologic”, cu originea în polipierul de imagini al lui Taine, teorie la care recurg esteticienii contemporani ai suprarealismului și abstracționismului (Marcel Brion, *L'art abstrait*, Paris, 1956, de ex.), pentru a-și dovedi elucubrațiile despre iraționalismul artei, se infirmă astfel de la sine. Este cu neputință să fie acceptate drept principii niște absurdități de felul celor ce susțin că activitatea practică de creație nu înseamnă decît „(...) folosirea asociațiilor întîmplătoare, lipsite de orice legături logice și reale, urmărirea cursului imaginației neor-

<sup>29</sup> T. Vianu, *op. cit.*, p. 280.



donate de nimic”<sup>30</sup>. Ne întrebăm nedumeriți, și pe bună dreptate, dacă în acest caz mai există vreo diferență între opera unui talent adevărat și aceea a unui alienat? Răspunsul ni-l dădea cu câțiva ani în urmă însuși celebrul Salvador Dali: „Creația mea se deosebește de a unui nebun doar prin faptul că el este nebun, iar eu nu sînt”<sup>31</sup>. Orice comentariu e de prisos. Libertatea de creație neîngrădită de nici o normă estetică, în jurul căreia se face atîta vîlvă, este doar un miraj care amăgește încă pe unii oameni de artă.

Șlefuirea și turnarea materialului de viață în forma concretă, accesibilă simțurilor, a imaginii este însoțită de un mare consum de energie afectivă. O capodoperă creată la rece este de neconceput. Artistul trăiește profund toate situațiile prin care își perindă personajele. Rindurile ce urmează, scrise de Flaubert Louisei Colet: „Am scris pagini pline de afecțiune și pagini fierbînti fără nici o inflăcărare a singelui. Am închipuit, mi-am reamintit și am combinat”, pot fi interpretate doar ca o pilulă liniștitoare oferită unei prietene prea geloase, altfel contrazicînd mărturisirea revelatoare: „Madame Bovary c'est moi!”<sup>32</sup>. Uneori autorii își îndrăgesc atît de mult lumea pe care o creează încît nu se mai pot despărți de ea. A rămas celebru în istoria artei cazul anticului Pygmalion care, îndrăgostindu-se nebunește de statuia pe care o sculptase, a Galateei, o conjura pe Venus să-i dea viață pentru a se căsători cu ea. În fiecare dintre eroi există cite ceva din sufletul celui care i-a zămislit, așa că orice operă conține, într-un fel sau altul, întreaga personalitate a autorului. Chiar dacă este adevărat ceea ce spunea Delacroix, că numai o parte a vieții afective se scurge în limbaj, cealaltă mergînd către inefabil, trăirile intense ale artistului se transpun în imagine, constituind în principal acea forță emoțională universal valabilă care înlănțuie atenția cititorului și-l face să nu lase cartea din mîină pînă nu o termină. În aceasta constă de fapt, talentul, acea facultate minunată fără de care nu este posibilă apariția operii. Geniul artistului se manifestă practic în putința omului de a-și prelucra impresiile personale, subiective, de a găsi în ele elementele cu semnificație generală, obiectivă, în fine, de a da reprezentărilor sale o formă proprie, capabilă să stîrnească în sufletul lectorului emoții de ordină intensității celor încercate de autor. Așa gindea Gorki, tot așa Caragiale, într-o conferință despre artă, și nu numai ei. Intuiția talentului îl ferește adeseori pe scriitor de alunecări primejdioase de la înfățișarea realistă a vieții, la care îl împinge citeodată o eronată concepție despre lume. Să ne amintim de clasicul Balzac. Zicala devenită banală: avea talent pentru că a reflectat sau a reflectat pentru că avea talent, este doar în aparență irezolvabilă. Opera este un rezultat al procesului de creație, în care talentul intră ca o condiție de prima mîină, este un efect al unei cauze: posesia talentului. A reflectat, așadar, pentru că avea talent și nu invers. Consumatorul de artă, venind în contact direct doar cu efectul cauzei — reflectarea, care nu ar fi fost posibilă fără existența talentului — inversează ordinea normală a celor doi factori, transformînd cauza în efect și efectul în cauză. De aci falsă dificultate a întrebării. În dialectica marxistă ambii termeni pot fi într-adevăr și efect și cauză, dar aceasta nu este posibil în cadrul unui singur proces, precum cel de elaborare a unei opere, ci într-un ciclu de fenomene consecutive în timp.

<sup>30</sup> I. Mața, *Некоторые „открытия“ теоретиков современного буржуазного искусства „Искусство“*, nr. 1, 1964, p. 46.

<sup>31</sup> Se pare că Salvador Dali inclină să renunțe la asemenea credințe bătaioase, luîndu-și talentul în serios. Supoziția e întărită de ilustrațiile reușite la *Divina comedia* și *Don Quijote* apărute în ultima vreme.

<sup>32</sup> Cf. T. Vianu, *op. cit.*, p. 328.

La reușita imaginii contribuie, în afară de talent, măiestria care se perfectează cu timpul în lucru. Talentul ajută la sesizarea esențelor, la intuirea perspectivei și păstrarea direcției, iar măiestria îmbină armonios ansamblul și îl cizelează, ferind forma de stridențele brutale ale începutului. În ce mă privește — spunea Horațiu — nu văd ce ar putea meșteșugul fără talent și nici talentul necultivat, rămas în stare brută. Unul are nevoie de celălalt<sup>33</sup>. Un frate al lui Cehov avea indiscutabil talent la pictură, dar lipsit de măiestrie, care se capătă printr-o muncă perseverentă, a ratat. Exemple de genul acesta sînt nenumărate. Alte calități proprii subiectului, care intră în procesul de creație a imaginii, cu un aport de loc minor, sînt inspirația și fantezia creatoare. Inspirația, muză atît de capricioasă în favorurile sale, de aceea așteptată cu atîtă însetare de artiști, reprezintă — cităm o părere a lui T. Vianu din cartea pomenită — o sinteză provizorie și spontană a materialului, o revărsare în conștient a inconștientului<sup>34</sup>. Acest atribut al talentului credem că nu greșim dacă îl socotim singurul element spontan în activitatea creatoare. Munca artistică nu se reduce însă la un moment exploziv, ca inspirația, ci se desfășoară ca un proces deliberat în întregul lui. Inspirația însăși este mai totdeauna rezultatul unei prealabile încordări a facultăților raționale și senzoriale și a unei așa-numite gestații a materialului adunat. Imaginația creatoare are de asemenea un rol important mai ales atunci — zice Cernișevski — cînd autorul cunoaște indirect realitatea pe care o descrie<sup>35</sup>. Ea continuă și dezvoltă motivele generale ale experienței, disociindu-le și regrupîndu-le după rapoorturi noi. Aci se manifestă cu cea mai mare frecvență primejdia exagerării. Că este așa o dovedește fără putință de tăgadă apariția de timpuriu a unor îndemnuri dictate de bunul simț în lipsa unor tratate consacrate de estetică. Adresîndu-se în *Arta poetică* unor critici care-i reproșau că pictorilor și poezilor li s-a dat libertatea oricărei îndrăzneți, Horațiu le răspundea că „n-o împingem (îndrăzneala — *n.n. St. U.*) pînă la a uni blîndețea cu sălbăticia, șerpii cu păsările și mieii cu tigrii (...), pînă la a zugrăvi un delfin printre copaci și un mistreț printre valuri“<sup>36</sup>. Practic, artistul să nu îmbine în cadrul imaginii elemente lipsite de coerență logică sau care se exclud reciproc, fiindcă rezultatul va fi o monstruoasă ininteligibilă Creatorului de artă supus numai lui Dumnezeu — cum îl vedea teologul Maritain — este o pradă lesnicioasă pentru rătăcirile imaginației dezlănțuite și necenzurate de nimic. Abstracționismul, formalismul, suprarealismul ș.a., grupări excrescute pe trunchiul viguros al artei, se explică, în parte, tocmai prin excesele necontrolate de gîndire ale invenției creatoare.

Toate aceste însușiri ale subiectului, intrinsece sau adăugate prin activitate, converg în a imprima în factura imaginii artistice personalitatea artistului, conferindu-i în acest chip unicitatea, irepetabilitatea de conținut și formă, originalitatea. Rezultatul îmbinărilor judicioase realizează totodată și frumusețea imaginii, expresivitatea ei internă și externă necesară pentru a plăcea prin satisfacerea cerințelor estetice. Răspunzînd unor experiențe și nevoi general umane prin caracteristicile sale: veridicitatea, emoționalitatea, expresivitatea și unicitatea realizate prin participarea în procesul de creație a elementelor constitutive proprii realității și subiectului, imaginea artistică rămîne în mintea celor care o recepționează, este viabilă, ilimitată temporal. Perenitatea ei face posibilă răspîndirea directă sau prin traduceri a capodoperelor pe întreg spațiul geo-

<sup>33</sup> Horațiu, *op. cit.*, p. 357.

<sup>34</sup> T. Vianu, *op. cit.*, p. 333—339.

<sup>35</sup> N. G. Cernișevski, *op. cit.*, p. 191—193.

<sup>36</sup> Horațiu, *op. cit.*, p. 339, 340.

grafic și intrarea lor în circuitul superior al valorilor universale. Un Rafael, un Rembrandt și atîția alții sînt cunoscuți și apreciați pretutindeni pentru emoțiile puternice pe care le produc tablourile lor.

Normele de construire a imaginii artistice, pe care le-am desprins, sînt valabile pentru arta în general. Ele se impun în atenția oricărui creator, indiferent de domeniul activității sale. În ceea ce privește forma concretă în care acționează direct asupra simțurilor noastre, se poate vorbi de o specificitate distinctă a imaginii, date fiind mijloacele pe care le întrebunțează fiecare gen de artă în special. Literatura materializează imaginea prin limbă, muzica prin sunete, pictura prin culoare, sculptura prin lemn și piatră ș.a.m.d., materiale care, la rîndul lor, presupun existența unor modalități diferite de folosire a lor. Specificitatea de formă, concretă, este impusă de natura fundamental deosebită a organului senzorial căruia i se adresează. Ochiul percepe frumosul vizual, urechea pe cel sonor.

Literatura, prin forța de sugestie a cuvîntului, reprezintă în cele din urmă tot aceste două aspecte de bază ale frumosului. De aici necesitatea plasticității picturale ori auditive, cărcia îi revine un rol hotărîtor în acest început de contact al imaginii cu sensibilitatea umană. Utilizarea mișgaloasă, uneori intens trudnică (Flaubert), a fiecărui material în parte: vocabular, culoare, piatră ori sunet aparține tehnicii de atelier, avînd puternice note individuale, de aceea nu vom insista asupra ei.

O ultimă problemă care se cere discutată este aceea a felului în care arta își îndeplinește funcțiile sociale cu ajutorul imaginii artistice, satisfăcînd astfel însăși rațiunea existenței sale printre domeniile activității omenești.

Apropiindu-și realitatea sub raportul estetic, omul folosește unele însușiri care nu se manifestă în alte forme ale activității suprastructurale. Omul se afirmă în lumea obiectivă — scria Marx — nu numai prin puțința de a reacționa, ci și prin *toate* simțurile sale: fizice (cele cinci cunoscute) și spirituale, subiective (voința, dragostea etc.), „prin complexitatea obiectiv desfășurată a esenței umane se dezvoltă în parte și în parte se produce complexitatea simțurilor umane subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, într-un cuvînt, simțurile capabile să perceapă plăceri omenești, adică simțuri care se confirmă ca forțe esențiale umane”<sup>37</sup>. Rațiunea de a fi a artei, din acest punct de vedere, este formarea treptată, prin acțiunea imaginilor artistice, a așa-numitului simț estetic. Datorită lui omul descifrează și apreciază estetic anumite calități ale obiectelor care rămîn în afara sensibilității celorlalte ființe. Educarea simțului estetic sau a gustului estetic, cum i se spune curent, presupune intervenția factorului gîndirii, adică cizelarea cu vremea a unei capacități raționale de a discerne aprecierile spontane ale simțurilor, se asociază și concomitent, dar mai degrabă consecutiv, cu fundamentarea lor rațională în direcția unui ideal estetic.

Servind ca mijloc de cunoaștere, ca și știința, arta enumeră printre funcțiile sale, îndeplinită prin intermediul celei estetice, și pe cea cognitivă. Cu deosebirea că, în vreme ce diversele discipline științifice exacte își limitează obiectul de cercetare la sfere de probleme bine precizate și, deși cu unele interferențe, distinct mărginite între ele, arta se aplică unei suprafețe cu mult mai largi, investigînd omul în toată complexitatea manifestărilor reale. Subliniind această vastitate de posibilități, Balzac numea arta „istorie a inimii omenești”, iar Gorki, referindu-se la literatură, o eticheta drept „știința despre om”. Se înțelege că o adevărată cunoaștere a lumii nu o poate înfăptui în condiții desăvîrșite decît arta realistă, diferitele „isme” nefiînd, după semnificația lărgită a unei expresii a lui Lenin, decît niște flori sterile pe copacul sănătos

<sup>37</sup> K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, p. 34—35.

al cunoașterii. M. Seuphor, teoretician abstracționist, spunea că „O pictură poate fi numită abstractă atunci când nu putem recunoaște în ea nimic din realitatea obiectivă, care constituie mediul normal”<sup>39</sup>. Lăsînd la o parte exacerbările care vizează absurdul total — la acestea se referea Lenin —, școlile și curentele considerate decadente își aduc și ele contribuția în procesul de cunoaștere în măsura în care conțin direct sau implicit simburile realist, așadar în măsura în care se mențin în limitele inteligibilului. Însemnătatea lor pentru progresul general al artei se realizează mai mult prin închegarea unor maniere noi de a înfățișa realitatea, maniere care, uneori, vremelnice, pot să nu fie întru totul înțelese și, ca atare, să fie respinse. Romanticismul ori simbolismul, de pildă.

Cu toată specificitatea mijloacelor de realizare, și în artă drumul cunoașterii urmează trepte similare cu cele din oricare altă ramură a conștiinței sociale. Lenin spunea undeva că în procesul de cunoaștere omul pornește de la contemplarea vie, trece la gîndirea abstractă, și de aci la practică pentru verificarea concluziilor. Caracterul concret al imaginii permite perceperea ei pe cale senzorială, emoționalitatea și plasticitatea fac ca la această percepție să participe afectele, să fie deci vie, pe a doua treaptă rațiunea generalizează și abstractizează impresiile transmise prin simțuri, urmînd apoi convingerea practică. Desfășurarea procesului este însă cantitativ și calitativ diferită de la artă la artă. Un exemplu doar: în pictură, sculptură, arhitectură, teatru și cinematografie percepția imaginii apărute în fața ochiului este directă, pe cînd în literatură și muzică este mijlocită de facultatea de reprezentare a intelectului.

Arta reprezentînd prin om simbioza laturii obiective cu cea subiectivă a existenței materiale, imaginea artistică prin implicațiile sale raționale, afective și sociale, va reflecta la modul specific ei realitatea. Obiectivitatea verificată a conținutului imaginii face cu puțință însușirea mai completă de către om a unor realități istorice sau geografice pe care nu le-a perceput direct. Datele rigide, detașate ale științelor sînt împlinite cu temperatura emoțională a participării subiectului. Epopeile și tragediile antice readuc în mintea cititorului strălucirea grecilor din perioada erocică, pinzele lui El Greco, Velasquez și Murillo alcătuiesc o frescă sugestivă a Spaniei în timpul Renașterii, grandioasa *Comedie umană* a lui Balzac proiectează un film grăitor al Franței burghize etc.

Prin filiera estetică, imaginea artistică îndeplinește și cea de-a treia funcție a artei: social-educativă. Considerată ca o unitate dialectică între obiectiv-subiectiv, în reflectarea lumii materiale, imaginea artistică conține și o apreciere personală a artistului asupra realității înfățișate. Această apreciere este multilaterală, reprezentînd conjugarea idealurilor politic, moral și estetic, care se întrepătrund în planul social al epocii respective. Căci creatorul de valori artistice este un intelectual prin formație care, trăind în mijlocul societății, se interesează de problemele care o animă și le răsfrînge în ideile pe care le promovează în opera sa. Totdeauna aceste idei — ne gîndim în principiu la realism — au militat în direcția progresului social. Lenin spunea cu drept cuvînt că „Nu poți trăi într-o societate și să fii liber față de această societate”. Așadar, tendința operei va răspunde într-un fel sau altul la mobilurile care preocupă umanitatea la un moment dat, indiferent dacă autorul își propune deliberat acest scop sau nu. Procesul de educare prin imagine se desfășoară conform drumului cunoașterii. Incantația senzitivă rezultă din acțiunea impulsului exterior: materialitatea imaginii asupra organului de simț este asociată cu reflexul rațional, care potențează participarea afectivă. Aspectul concret, material al imaginii impresionează simțurile, iar conținutul pe care îl figurează vorbește intelectului, dirijînd generalizarea și abstractizarea într-o concluzie

<sup>39</sup> M. Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, 1957, p. 3.

în sensul naturii sale, determinate de componentele realității și de filtrul subiectului. Despărțirea unilaterală a celor două momente ale aprecierii, senzorial-rațional, și considerarea ca aparținând domeniului esteticii doar momentul inițial înseamnă negarea forței educative a artei. În realitate, cele două trepte se împletesc organic, una fără de alta neputând exista. Pe de altă parte, nu este posibilă însușirea pur estetică a unei imagini artistice, dată fiind intervenția gândirii ca moment absolut necesar în cunoaștere. Aprecierea unui caracter ca fiind estetic implică și judecarea lui etică. Un personaj răspunde unui ideal estetic prin frumosul însușirilor sale morale. Nu există deci idealuri estetice și morale în stare pură. Ele se despart doar din motive de analiză, în fapt alcătuind o unitate organică ce atestă funcția social-educativă a artei prin mijlocirea imaginii artistice.

Problemele care se cer deslușite în legătură cu imaginea artistică sînt, cum am văzut, multe și diverse. Pe unele dintre ele, considerate ca mai cunoscute, nu însă și definitiv rezolvate — inspirația, măiestria, viabilitatea ș.a. —, ne-am mulțumit a le pomeni doar în treacăt, forțînd o soluție cîteodată mai mult enunțiativă, asupra altora apăsînd îndeosebi, dată fiind importanța lor de prim ordin. Vastitatea și varietatea chestiunilor ridicate de analiza imaginii artistice îndreptătesc o formulare aparent hazardată și paradoxală ca formă, dar care, în realitate, posedă temeiuri de netăgăduit: arta este în *fond* imaginea artistică și invers. Pentru că cele mai multe dintre problemele pe care le implică înțelegerea operei de artă își au punctul de plecare în imaginea artistică.



## ASPECTE ALE RECEPȚIEI OPEREI LUI DANTE ÎN ROMÂNIA

DE

MIHAELA ȘCHIOPU

Cunoașterea capodoperelor literaturii universale este un fapt de cultură în strinsă relație cu dezvoltarea însăși a literaturii naționale a fiecărei țări. De aceea, curba soartei literare a unei opere străine e variată de la țară la țară, de la epocă la epocă.

În anul aniversării a 700 de ani de la nașterea lui Dante, putem realiza un bilanț al răsunetului operii poetului italian în țara noastră, oprindu-ne în special asupra traducerilor care au apărut și a felului în care a fost înțeleasă scrierea sa principală *Divina comedie*. Desigur că o cercetare a recepției operii lui Dante în țara noastră presupune un studiu de dimensiuni importante, o bibliografie completă a traducerilor și prezentărilor critice, o analiză amănunțită a tuturor datelor pe care le avem în legătură cu prezența operii sale în România. Nu este acesta scopul articolului de față. Oprindu-ne la principalele momente ale contactului dintre traducătorii români și opera dantescă, am căutat să deducem comparativ modul în care a fost înțeleasă și tălmăcită una din personalitățile cele mai proeminente ale literaturii universale.

Apropierea de opera unui mare artist presupune reacții diferite din partea celor ce-i receptează mesajul artistic. Pe de o parte avem opera de artă ce așteaptă să fie dezbătută, pe de alta personalitatea celui care ia contact cu ea. De aceea, istoria prezentării sale este determinată în bună parte de capacitatea traducătorilor și a criticilor de a pătrunde mai mult sau mai puțin în esența artistică a operii, de "posibilitatea unei percepții juste sau eronate. Prin excelență opera lui Dante, și ne referim la principala scriere *Divina comedie*, era făcută să dea naștere la cele mai variate reacții din partea celor ce și-o apropiiau. Încoronată de o aureolă grea, considerată de veacuri ca o capodoperă monumentală, ea putea limita cercetătorul ca și traducătorul la o înțelegere oarecum tributară gloriei sale bine stabilite. În acest caz, opera pare îndepărtată, intangibilă, prin răsunetul mare pe care l-a provocat, oarecum greu de înțeles datorită materialului dens pe care îl cuprinde. Când opera de exegeză și traducere este realizată de către o mare personalitate artistică, scrierea lui Dante își relevă însă toată intimitatea sa bogată, umanitatea sa vie, accesibilitatea de-a dreptul uimitoare. Această comuniune o putem urmări, realizată sau nu, la cei

ce au încercat să explice prin cuvinte românești sensurile capodoperei italiene. Soarta literară a lui Dante în România nu are un trecut mai îndepărtat de un secol, deși alți poeți italieni ca Alfieri, Petrarca, Ariosto erau cunoscuți mai dinainte. Dante nu putea să intre în preocupările scriitorilor noștri, înainte de a se fi format o bază culturală solidă în literatura română însăși, înainte de formarea unei limbi literare, a unei tradiții și orientări în cultură. Personalitatea sa coplesitoare cerea un grad de pregătire deosebită din partea literaților, opera sa fiind cunoscută în momentul în care devenea o necesitate pentru extensia și aprofundarea cunoașterii valorilor universale, o dată cu formarea unei literaturi proprii viguroase. Primul între cei care și-au încercat pana într-o asemenea traducere a fost un pasionat răspinditor al celor mai importante capodopere literare universale, inițiatorul „Începutului de bibliotecă universală”, Ion Heliade Rădulescu. Pătruns de misiunea nobilă pe care și-o luase în seamă prin realizarea acestor traduceri, Heliade prevede în catalogul său „pe cei mai remarcabili autori antici și moderni, ale căror opere au contribuit spre împlinirea faptei mari a civilizațiunii, spre formarea minții și inimii umane, spre perfecția omului”<sup>1</sup>. Educație a limbii, educație a sentimentelor, imbold pentru dezvoltarea literaturii naționale, opera de traducător capătă în lumina ideilor lui Heliade un rol mare și binevenit. Oare numai faptul de a fi și *Divina comedie* o operă mare pe lângă atâtea altele îl atrage pe Heliade să o traducă? Il avea în plan pe David, pe Solomon, pe Ieremia, Homer, Ossian, Virgiliu, Milton, Klopstock, Tasso, Shakespeare, Goethe, Alfieri, Pindar, Sapho, Horațiu, Juvenal, Byron, Cervantes, și desigur că numele lui Dante nu putea lipsi din această înșiruire celebră de spirite mari. Din societatea de traducători pe care o formase, alcătuită din Aristia, Negulici, Nenovici ș.a., Heliade traduce el însuși printre alții pe Herodot, pe Dante, Guizot, G. Sand. De fapt nimic nu e întâmplător, în special la o personalitate atât de puternică ca aceea a lui Heliade. El nu-și alege opera de tradus și pe urmă să încerce o explicație de afinitate cu ea, ci, în mod logic, atracția sa e firească către un anumit gen de opere, pe măsura caracterului său pasionat și învolburat. G. Călinescu atrage atenția că „Heliade ca traducător alegea de obicei scrierile educative ori cu atingeri la probleme religioase: marile cărți profetice, ori epopeice (*Orlandu furiosul*, *Gerusalemme liberata*, *Don Chișot*, *Cânticul cânticilor*, *Salmul XVII din Biblie*)”<sup>2</sup>. Doci o afinitate față de temă, dar și o esență poetică într-un fel asemănătoare: „Eliade e un mistic la modul dantesc, cu uriașe viziuni profetice”<sup>3</sup>. Dar în afara acestei comuniuni sesizate de spiritul ascuțit al istoricului literar, Heliade însuși își declară marea legătură sufletească ce-l lega de opera și figura scriitorului medieval italian. Paralelismul ce-l stabilește Heliade între sine și Dante ne face desigur poate să surîdem, dar sinceritatea și patima cu care le scrie, nu ne lasă să ne îndoim de o tensiune înaltă la care trăia și vibra sufletul său: „De câte ori am luat péna în mână, și cum scriam o pagină doă, vedeam quod îmi scriam viața mea proprie; mișl'ocul în quare m'am născut și am trăit, mai aquelleași evenimente, aquelleași applecări și tendințe, aquelleași aventuri alle inimaci, ș'alc sufletului, aquelleași împregiurări sociali, politice și litterarie, aquelleași simtiment, poetice și religiöse”<sup>3</sup>. Mai mult decât o asemănare a condițiilor vieții pe care Heliade crede că ar putea avea cu poetul exilat al Florenței, găsim exprimate la el o afinitate de idealuri artistice: „În tótă viața am căutat aquel ideal, pe quare de nu l-ar fi numit Dante, l' așu fi numit eu, nu Beatrice ci

<sup>1</sup> I. H. Rădulescu, „Curierul de ambe sexe”, Per. V, București, 1862, ed. a 2-a.

<sup>2</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941.

<sup>3</sup> I. H. Rădulescu, *Curs de poesie generală*, vol. III, p. 234.



Beatissimă, și ne aflându-l am rămas fidel pînă astăzi aceluia prim și ideal amor<sup>4</sup>. În tinerețe, Heliade citise un manuscris *Pogorirea Maicii Domnului la Iadul*, a cărei temă îl impresionează mult și-l face să se gîndească la unele apropieri de textul dantesc. După ce traduce în 1839 din Byron *Prophecy of Dante* și din Hugo *Uision du Dante*, gazeta din Brașov „Foaie pentru inimă, minte și literatură” crede în 1844 că Heliade a tradus din *Divina comedie*<sup>5</sup>. Cert este că în „Curierul de ambe sexe” din 1848, periodul VI, apar cinci cînturi din *Infern*, și anume primele cinci, traduse de poet în proză, însoțite de o prezentare a vieții și operei lui Dante. Heliade nu se sfîșește să-l numească pe poetul italian „părintele poeziei moderne”<sup>6</sup>, „o linie de hotar măreț între poezia antică și poezia modernă, pe care cu a sa mină le înnoadă printr-un inel brilant și nepieritor”<sup>7</sup>. Justețea intuiției sale asupra caracteristicii operei lui Dante e o dovadă a pătrunderii semnificației *Divinei comedii*, o înțelegere a împletirii dintre omul cetățean, omul politic și scriitorul: „Ca și poeziile sale ce fură o torță între poezia antică și modernă, asemenea și ființa lui fu o linie de hotar”<sup>8</sup>. Pentru Heliade însă principalul mobil al operei dantești a fost dragostea lui Dante pentru Beatrice, ceea ce denotă înclinația sa de a explica cam superficial și pripit lipsa unui adevărat studiu critic. Putem spune că Heliade l-a simțit ca poet pe Dante, a intrat în substanța vibrantă a poeziei sale, dar nu s-a ridicat la o înțelegere critică a operei. Pornind de la poema dantescă, Heliade e ghidat de simțul său artistic în înțelegerea și interpretarea textului, dar propria fire îl duce la exaltări ce n-au suport obiectiv. Avem de la Heliade două versiuni ale celor cinci cînturi, una în proză și alta în terține. Prima traducere în proză e mai puțin italianizantă față de cea apărută în *Curs de poezie generală*, vol. III. Deși e greoaie, traducerea în proză e mai inteligibilă și mai apropiată de spiritul limbii noastre, datorită puținelor italianisme, precum: „suffletele beate”, „selbă întunecată”, „beată și bellă”, „Amor, que la nici un amatu nu iartă amarea”. Desigur că i-a fost greu lui Heliade să transcrie, și în proză încă, „această limbă atît de energică, această limbă de bronz tare, topit în flacăra geniului”<sup>9</sup>. Și totuși suflul poetic al puternicei sale personalități reușește să dea tensiune frazei traduse: „În mijlocul călătoriei vieții noastre mă aflaiu într-o selbă întunecată, quēci din callea dreptă mă rătăcissem / Ah! quāt è de dureros a spune cum erā de sālbatică selba aqueasta și asprā și tare în quāt și'n cuget îmi renoesce frica! Atāt è de amarā în quāt puțin mai mult è mōrte”<sup>10</sup>. Îndoiala și neîncrederea izbucnesc firesc și simțit în traducere: „Eu ânșē pentru que să-mi viiu? Sau quine 'mi iartă? eu nici Enea nici Paul sunt, / Demnu d'aqueasta nici eu nici alții mă cred”<sup>11</sup>. Frumoasă și fericită îmbinare de cuvinte în descrierea Beatricii: „Luciau ai aei ochi mai mult de quat staellae. și începu a'mi fice suavă și blândă, ca angelicai voce în dulocai vorbire” (deși „dulceai vorbire” e un surplus care nedumirește și se referă de fapt la „favella” adică limbă,

<sup>4</sup> I. H. Rădulescu, *op. cit.*, vol. III, p. 238.

<sup>5</sup> C. Tagliavini, *La fortuna di Dante nel mondo (L'Italia che scrive)*.

<sup>6</sup> „Curierul de ambe sexe”, per. VI, 1848, p. 210.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>8</sup> „Curierul de ambe sexe”, per. VI, 1848, p. 214.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>10</sup> „În mijlocul călătoriei vieții noastre mă aflaiu într-o selbă întunecată, căci din callea dreaptă mă rătăcissem / Ah! cît e de dureros a spune cum era de sālbatică selba aqueasta și asprā și tare încît și-n cuget îmi reînnoesce frica! Atît e de amarā încît puțin mai mult e moarte”.

<sup>11</sup> „Eu însă pentru ce să-mi viiu? Sau cine-mi iartă? eu nici Enea nici Paul sunt, / Demn d'aqueasta nici eu nici alții mă cred”.

grai pămîntesc toscan sau ceresc, deci ce aparține îngerilor). Pierderea tensiunii poetice prin apropierea unor cuvinte banale, plate, poate schimba sensul inițial în ridicol: „Amicul meu, și nu al Fortunei, în plaiul desertu s' împiedicatu și din drumu s'întorse de frică”.

Cealaltă traducere, de la care în mod firesc trebuia să ne așteptăm la mult mai mult, e greu de asimilat poeticeste din cauza limbii sale excesiv italianizante, lucru ce ratează în mare măsură încercarea lui Heliade. „În cea mai mare parte, opera lui Eliade este distrusă de sucitele idei lingvistice”<sup>12</sup>, nota G. Călinescu, și chiar o traducere din limba lui preferată, din italiană, va suferi din cauza aceasta. Nefirescul limbii dăunează esenței poetice, ne aduce deseori zîmbetul pe buze, ne uimește prin cazna poetului de a apropia cuvintele românești pînă la identificarea aproape cu textul dantesc. Și totuși vraja poeziei nu se pierde cu totul. Simți poetul care a fost Heliade, simți pătrunderea sa sinceră în esența poemei lui Dante, corespondențele ce s-au stabilit între traducător și opera originală. Încadrată în terțină, exprimarea românească se contorsionează nefiresc (de comparat terțina a II-a din cîntul I din traducerea în proză ca traducerea ulterioară: „Nu e d'a spune quāt erà de dură / Asta selbă silvestră — aspră și fôrte / Quōci și în cuget reînnoe frica / E-atît d'amară quāt picu e mai môrte”). „Spetele 'nvestite” din prima versiune, devin acum „spallae rivestitae” (Spalle vestite); „piciorul quel virtos” — „piciorul firm” (l' piè fermo), „o panteră ușoară și sprintenă mult” ia forma „o lonza ușoră, sprintenă ager” (una lonza leggiera e presta molto); „desfătosul” — „dilectosul” (il diletto); „aquesta nu se va nutri nici cu pămînt nici cu metal” e tradusă apoi „asta nu va ciba terră — or pētră” (questa non ciberà terra nè peltro); nici prima versiune destul de nepotrivită „și o Dómnă mă chiamò, beată și bellă” nu e mai bine tradusă în expresia „și o Dómnă mă chiamò felix și bellă” (e Donna mi chiamò beata e bella). Exprimarea forțată italianizantă devine ridicolă: „De que nu săi pe dilectosul munte / Que è princip, causa bucuriaei?” Confuzia traducerii o face uneori de-a dreptul de neînțeles „Si s'allinarò bucaelae lânăose / A nochierului lividaei paludae / Que'n gyrul ochilor îi rotau flacăr” sau „Îmi rupse semnul înalt de pe capu mi / Un greu ș'asa tunet quat me remișcă /, Că p'o persónă quae forța o dēstēpta”. Exemplele riscă să devină prea numeroase, dar am insistat pentru a vedea cum poate deforma o limbă artificială o traducere în fond simțită și plină de poezie. Că Heliade are părți reușite în ciuda învelișului imposibil, e un merit deosebit al firii sale poetice. Uneori versul curge lin, mătăsoș: „Nu om, respunse, ci om fuiu odată / Și părinții mei din Lombardia fură / Și Mantovan de patric amendoi”. Simplitatea exprimării devine poezie autentică, transfigurată în stilul lui Dante: „Precum floricaellae, de gerul noptii / Închinatae'nchisae, albitae la sóre, / Se deștēptă deschisae p'a lor tulpină / Ast-fel și eu, din virtutea mea stinsă, / Luaiu curagiul, inima mi s'apprinse, / Ș'ncepui că determinat și liber”. Cadența aspră, dură a versului dantesc, e realizată prin atmosfera pe care o întregeste uneori Heliade în cuvinte: „Și că aquella que abià resufflă / Quand esse din pelagu pe țermu afară, / Se întôrce l'apa sînistră și cută”. Nu știm în ce măsură cititorii timpului lui Heliade au avut vreo satisfacție avînd în mîină traducerea celor cinci cînturi din *Infern*. E cert însă că ei au putut să-și facă o idee despre măreția și puterea de sugestie a poemei atît de glorioasă. Valoare literară e greu să atribuim acestei traduceri, dar ca marcarea a unei perioade de cultură intensă, această încercare a lui Heliade e de netăgăduit a avea o importanță deosebită. E prima traducere, e afirmarea cu sinceritate și cu entuziasm a unui poet inaccesibil cititorilor români de atunci, e propagarea cu gene-

<sup>12</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 137.

rozitate a înaltelor valori artistice ale lumii. E demn de remarcat că Heliade nu se pierde el ca poet și traducător, alături de figura gigantică a lui Dante și nici nu-i meschinizează opera. În ciuda frazelor imposibile, a cuvintelor italo-române puțin ridicole, se păstrează densă atmosfera înaltă și umană a *Divinei comedii*, se prinde suflul original și pe lingă toate acestea e ceva din felul de a fi, din stilul propriu lui Heliade. Procesul complex de asimilare a materiei poetice de către traducător se face vădit în respirația largă, viguroasă, uneori gingașe a traducerii. Heliade de fapt n-a schimbat tonalitatea operei, dar cîntarea sa apare mai degrabă stîngace. Prins de prea vastele sale proiecte, desigur că el nici nu s-a mai gîndit să ducă mai departe ceea ce începuse. E curios totuși că în 1865, cînd se sărbătorește al șaselea centenar al nașterii lui Dante, traducerea sa nu este luată în seamă și nici consemnată. Ba chiar G. Asaky în „Icoana lumii” din 3—15 iunie 1865 va scrie cu regret: „Operile lui Dante s'a tradusă în toate limbele Europee, dar tristă lucră este că între cinci milioane de Români nu s'a aflat unu care se ni fi dat măcar o cercare alu acestui poemu”. Subliniind importanța sărbătoririi marelui poet florentin în toată lumea, entuziasmul poporului italian, animația centenarului la Florența, Asaky se simte dator să dea o scurtă expunere asupra personalității lui Dante, după care alătură un fragment din cîntul 33 din *Infern*, celebru datorită figurii lui Ugolino evocată într-o sfișietoare atitudine de poet. Credem că Asaky a făcut această prezentare împins mai mult de cultura și aplecarea sa către literatura italiană, pe care o cunoștea foarte bine. Deși poezia sa stă mai mult sub semnul lui Petrarca și al lui Monti<sup>13</sup>, lectura din Dante găsește un admirator și un judecător de gust în el. Într-adevăr, pasajul tradus de Asaky e o pagină de rară frumusețe și zguduitor realism a *Divinei comedii*. Îndeplinind această aniversare în paginile unui ziar românesc, poetul moldovean dorește să încadreze țara sa în rîndul națiunilor care asimilează și își spun părerea despre valorile universale, să o ridice deci la un nivel de cultură mai înalt. Iar regretul său despre inexistența unei versiuni românești a poemului dovedește atît dragostea sa pentru opera lui Dante, cît și convingerea că pentru orice națiune cunoașterea acesteia este un element fundamental al culturii sale. Traducerea sa deși scurtă, are valoarea semnalării unei picături scînteietoare din geniul poetului italian. Dar realizarea versiunii lui Asaky e departe de a da o imagine fidelă a zguduitorilor terține dantești. Prolixitatea, mai mult o explicare în proză a versului italian decît o traducere poetică, denaturează imaginile artistice. Fragmentul lui Asaky începe de la terțina 42 a cîntului 32: „Noi cravam partiti già da ello; / Ch'io vidi duo ghiacciati in una buca, / Sicche l' un capo all'altro era cappello”. Din imaginea celor două personaje fixate în ghiață și suprapuse ca și cînd cel de-asupra ar fi fost căciula celui de jos, Asaky face o prezentare lipsită de nerv și articulație care nu numai că nu emoționează, dar chiar nedumerește: „Purcesesem u de la dănsul cînd vădurăm de odată / Doi culcați așa în groapă ch'unul u fu capac u altuia”. Deci Asaky culcă personajele în groapă unu peste altu pierzînd ideea artistică a lui Dante, ce dă vibrație sculpturală grupului Ugolino-Ruggieri. Iată dar un păcat care nu poate fi ușor trecut cu vederea unui traducător, și dacă Heliade a stîlcit limba, în schimb imaginile artistice au rămas nealterate, așa cum au fost ele concepute de creatorul lor.

Dar anul celui de-al șaselea centenar a mai cunoscut o traducere și un omagiu, în gazeta românească editată la Pesta, „Concordia”, la rubrica „Foisior'a”. Aici, Aron Densușianu, în mai multe numere succesive, își propune să dea cititorilor cite o traducere de un cînt din fiecare secțiune a poemei, unul din *Infern*, unul din *Purgatoriu*, și unul

<sup>13</sup> Vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941.

din *Paradis*. E interesant de văzut admirația sinceră, nețărmurită față de Dante a lui Densușianu, la modul mistic aproape „Noi tindem a adora și înaltă adi pe croii candidi, ideali, apolinari (Omeru, Virgilu, Dante, Shakespearu, Schiller)“<sup>14</sup>. Desigur că Dante nu poate fi numit nici candid, nici apolinar, el care a fost atât de răzvrătit și de puternic în ură și în lupta dusă o viață întreagă împotriva josniciei. Dar Densușianu are în vedere idealul artistic, lumina intelectului său „d'in cari ca d'in totu atâtea isvore ceresci nesecate se reversa pe pamentu torentii cei mai dulci și mai salutari, cari spala rugina'a și pulberca timpurilor, lumina mințile, nobilităza animile și aventa spiritele“<sup>15</sup>. Ca și Heliade sau Asaky, Densușianu nu realizase o pătrundere critică obiectivă a operei și semnificației sale, rămânând la câteva constatări de ordin general. Dante e pentru primii săi traducători o personalitate de ordin divin aproape, un geniu de neatin, un spirit luminos, și adeseori aceste lucruri nu sînt puse atât în conexiune cu marea sa artă, cît cu materia însăși a poemului. Densușianu nu sesizează umanitatea tulburătoare a operei pe care o exaltă, iar afirmația „Dante cuprinde și cantă totu universulu“<sup>16</sup> e mult prea vagă și retorică pentru a putea spune că traducătorul celor trei cînturi ar fi intuit esența realistă și umană a poemei dantești. Pentru primii admiratori ai operei sale, Dante este într-un fel un supraom care a făcut într-adevăr călătoria divină și din ea a adus și a răspîdit în lume „ideele mantuitoare“<sup>17</sup>. Cert este că dragostea lor pentru Dante e totală și entuziastă, că sinceritatea le scuză într-un fel exaltarea subiectivă, și firea lor poetică le-a permis să simtă puternic frumusețile poemei. Densușianu consideră că o traducere din fiecare cînt ar putea da o idee despre ceea ce reprezintă *Divina comedie*, dar cîntecele alese nu corespund unui criteriu estetic. E vorba de cîntul 3 din *Infern*, cîntul 28 din *Purgatoriu* și cîntul 23 din *Paradis*. Preocuparea traducătorului se îndreaptă nu numai spre materia poetică, ci și către fenomenul traducerii în sine. Făcînd aprecieri asupra limbii lui Dante, pe care o consideră o „nouă limbă“, cea care stă la baza italianei clasice și remarcînd în terțina poemului rima feminină, Densușianu socotește că versificația italiană nu se potrivește caracterului limbii române. Endecasilabul ar scădea flexibilitatea și grația limbii noastre, și de aceea el folosește versul de 13 și 14 silabe cu rima feminină și masculină. Această formă, spune el, „împreună gravitatea epică a ecsametruului, și grația lirică a anacreonticului“<sup>18</sup>. Adevărul este că versul folosit de Densușianu strică atmosferei dantești, provocînd o cadență monotonă, o muzicalitate puerilă și puțin retorică ce obosește: „Prin mine intră'n urbea amara durerosă, / Prin mine la dorerea cea fara de finitu, / Prin mine la mulțimea perduta, peccatosa, / Și dreptulu creatore aicea m'a ziditu“<sup>19</sup>. Imaginația nu mai e stimulată de o viguroasă versificație, inedită, de aceea suflul caracteristic operei lui Dante se pierde, transformîndu-se într-o rimă oarecare, banală. Densușianu nu e scutit nici el de transpuneri italianizante a cuvintelor românești, cum ar fi: „urbea“, „vernice“, „anima“, „orende“, „magistre“, „remulu“ ș.a. Pentru a-și realiza versul său, traducătorul încarcă fraza și în special caută prea multe epitețe. Astfel la prima terțină pe care am exemplificat-o, „La città dolente“ devine „urbea amară, durerosă“, „la perduta gente“ e tradus „multimea perduta, peccatosa“, „soun di man“ ia forma prea plastice expresii „palme plesnitoare“. Putem spune că citind forma româ-

<sup>14</sup> „Concordia“, joi 15—27 aprilie, 1865.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, Duminecă 18—30 aprilie, 1865.

<sup>17</sup> Ibidem, joi 15—27 aprilie, 1865.

<sup>18</sup> Ibidem, joi 22 aprilie — 4 mai 1865.

<sup>19</sup> „Per me si va nella città dolente, / Per me si va nell'eterno dolore, / Per me si va tra la perduta gente. / Giustizia mosse'l mio alto fattore“.

nească, fără a cunoaște originalul italian, rămînem cu senzația unei poezii plăcute, de o anumită grație, cu exprimare destul de limpede și de firească. „Precum în timpul de toamnă, cîndu bate-unu rece ventu, / O frumdia după alt'a d'in arbori se rarește Pan'toate 'ngalbenite s'aduna pe pamentu" (terțina 38 cîntul III din *Infern*). Muzica lui Dante nu stă însă în scurgerea melodioasă, lină, ca într-un dans romantic al cuvintelor, ci e integrată într-o încordare, o zvîcnire genială a expresiei, parcă din interiorul cuvintelor înspre învelișul lor sonor: „Come d'autunno si levan le foglie, / L'una appressa dell'altra infîn che'l ramo / Rende alla terra tutte le suc spoglie". La Densușianu e o adunare de frunze galbene pe pămînt, în bătaia vîntului rece, sub copacii care își răresc frunzișul. La Dante avem țîșnirea dramatică a unui ram, rămas gol, cu sacrificiul unei jertfe făcută pămîntului prin propria despuiere. Densușianu lasă frunzele să cadă încet, poetic, Dante le smulge brutal, ca într-o pedeapsă. El nu uzează nici de culori, nici de mișcare prea multă. Densușianu intitulează singur cînturile traduse: *Intrarea în Iad*, *Paradisul pămîntesc* și *Trîmfu lui Cristos*. Într-adevăr, fragmentele alese marchează etapele pătrunderii lui Dante în atmosfere diferite: poarta iadului, livada înflorită a paradisului pămîntesc ce încununează muntele purgatoriului și cerul muzical și orbitor în care sînt glorificați Cristos și Maria. Alegerea cînturilor nu a avut deci nimic de-a face cu o impresie artistică deosebită, ci a urmărit momentele legendare, mistice, ale călătoriei divine. Dacă din punct de vedere al formei și al limbii versiunea lui Densușianu e cea mai limpede de pînă acum, nici Asaky și nici el n-au știut să facă față cu adevărat materiei traduse. Heliade e singurul din cei trei care a fost pătruns de suflul atmosferei dantești și care a reușit într-un fel să-l transpună în versiunea celor cinci cînturi. După cum am mai spus, important este la acești primi traducători ai operei dantești spontaneitatea admirației lor, convingerea că îndeplinesc un lucru mai mult decît necesar pentru cultura țării noastre, dorința lor sinceră de a propaga o mare valoare literară în limba română.

Îmboldul și încercarea lor nu au fost zadarnice, deși traducerea care le-a urmat nu are nimic de-a face cu poezia și anume cea a Mariei P. Chițu. Renumele de care s-a bucurat apariția *Divinei comedii* în traducerea acestei autoare a justificat ca fiind prima versiune mai lungă a operei lui Dante în românește și anume: *Infernul și Purgatoriul*. Bibliografiile românești despre Dante pun lucrarea la loc de frunte și cercetătorii italieni o pomenesc desigur, deși cu mari rezerve<sup>20</sup>. Traducerea a apărut la Craiova (1883—1888). În 1884, în ziarul „Voința națională”, o entuziastă semnalare a versiunii Mariei Chițu o face Anghel Demetrescu (semnat Dangel). În patru numere consecutive (5, 6, 7—8, 9 octombrie), poetul încearcă o analiză nu numai a traducerii dar chiar a figurii lui Dante. Lui Demetrescu, literatura italiană în ansamblu i se pare nedreptățit de puțin cunoscută la noi în țară și subliniază legătura mai strînsă pe care au avut-o cu aceasta scriitorii români din prima parte a secolului al XIX-lea: „În epoca de redescoperire, care a urmat după revoluțiunea lui Tudor Vladimirescu, nu era așa. Propensiunea pentru literatura italiană era cu mult mai accentuată atunci de cît în zilele noastre”<sup>21</sup>. Deci se face o legătură între epoca de efervescență revoluționară și contactul scriitorilor noștri cu literatura italiană, Demetrescu recunoscînd caracterul civic, combativ, al unei literaturi în cea mai mare parte angajată de-a lungul secolilor în marile bătălii pentru eliberarea și progresul patriei. Cu atît mai mult opera, în mod deosebit cea mai angajată, modelul și idealul tuturor marilor scriitori ai Italiei, va fi

<sup>20</sup> C. Tagliavini, *Civiltà italiano nel mondo: In Rumania*, Roma, 1940; A. Barberi, *Traduttori romeni di Dante nei secoli XIX e XX*, Milano, 1957.

<sup>21</sup> „Voința națională”, 5 octombrie, 1884.

înțeleasă și la noi în toată semnificația ei realistă. Dacă Heliade sau Densușianu subliniaseră prea mult caracterul sublim, divin, al materiei *Divinei comedii*, Demetrescu va afirma realismul operei, datorat epocii zbuciumate, a pasiunilor politice ce au agitat Florența: „Iată pentru ce epopeea lui Dante nu are aerul unei fantasmagorii sublime ca *Paradisul pierdut* al lui Milton, ci pare în adevăr narațiunea unui om ce se întorce cuprins de groază, iată pentru ce în *Divina comedie* fiecare cuvent este simbolul unui eveniment sau unui fapt real ori vedut și pentru ce metaforele sale sunt firești, necăutate și nesiluite”<sup>22</sup>. Admirația pentru limba folosită de Dante e îndreptată tot către realismul și vigoarea ei de natură populară. Dacă Heliade lăuda limba de bronz și Densușianu considera că „Elu(Dante) adapatu în clasicitatea elină și romană, supuse versificațiunea la noue forme, le folosi și creă în parte o nouă limbă”<sup>23</sup>, Demetrescu consideră că Dante „pentru întâia oară a devenit și aprobat de ce efecte era capabilă limba țeranilor toscani și a femeilor de pe piețele Florenței”<sup>24</sup>. Teoria cu care Demetrescu vrea să justifice traducerea în proză a poemei e însă subredă. Poezia adevărată stă în partea ideală a concepției, și, simțind la fel cu poetul, nu contează dacă tehnic nu o reproduci la fel. Această părere desigur desparte forma de fond, a căror întreprindere creează farmecul și puterea de sugestie a unei poezii. Traducătorul recrează, dar și tehnic va recrea o poezie în spiritul originalului. Demetrescu susține că „traducerile în versuri sunt foarte neobișnuite și adesea pline de neajunsuri, în special uă traducere exactă în versuri despre Dante este mai uă imposibilitate, din cauza concisiunii extraordinare a textului italian și a abundenței de rime cu cari autorul a împodobit monumentală sa operă”<sup>25</sup>. N-avea de unde să prevadă Demetrescu geniul lui Coșbuc, dar și graba unei justificări nu e scuizabilă decât cu importanța ca fapt de cultură a apariției *Divinei comedii* în românește. Traducerea Mariei Chițu o semnalăm ca o dovadă a necesității imperioase de a fi cunoscută capodopera dantescă, deoarece considerăm că orice traducere atât de plat fidelă pînă la a fi denaturată opera, e mai mult un deserviciu. Desigur că cititorul român al versiunii din 1883 trebuia să facă un efort serios pentru a-și da seama ce înseamnă emoția artistică și intelectuală a textului *Divinei comedii* și poate mulți au rămas dezamăgiți. Demetrescu de fapt îi atribuie o caracteristică care ar vrea să fie laudă, dar e o precizare sigură a mediocrității: „acuratețea și conștiințiositatea lucrării”<sup>26</sup>. Această juxtapunere exactă a cuvintelor românești într-o frază fără ritm și rimă, conform topicii cuvintelor italienești, deși nu cade în prolixitate, distruge poezia. Să vedem cum sună la Maria Chițu, incantația gravă a primei terține dantești: „La mijloculu căii vieții noastre, me pomenii într'o obscură pădure, căci retacisemu din calea cea dréptă”<sup>27</sup>. Italienismele și latinismele invadează textul împiedicînd o concentrare a lecturii, cum ar fi: „ânimă tea e atinsă de vilitate” („l'anima tua è da viltate offesa”), „aura mórta” („aura morta”), „mòlele'i limù” („molle limo”), „vinceau” („vinceva”), „genitricea” („genitrice”). Uneori alăturarea complet nepoetică a unor cuvinte, urîtesc de-adeptul textul: „deliciosul munte” („diletoso monte”), „lăasai întreprinderea”, („consumai la impresa”) „mă reânimă” („mi confortai”), „cîmpia lichidă” („suol marino”) ș.a. Nu credem că e cazul să mai insistăm asupra acestei traduceri, avînd în vedere că ea a fost destul de comentată. M. Strajan în 1890, într-o

<sup>22</sup> „Voința națională”, 6 octombrie, 1884.

<sup>23</sup> „Concordia”, joi 22 aprilie — 4 mai, 1865.

<sup>24</sup> „Voința națională”, 5 octombrie, 1884.

<sup>25</sup> „Voința națională”, 5 oct., 1884.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovoi per una selva oscura / Chè la diritta via era smarrita.

conferință ținută la Atheneul din Craiova și reprodușă apoi în „Convorbiri literare” din 1890, remarca: „aș fi preferit o traducere liberă în locul riguroasei reproduceri a textului; o mai rară întrebuințare a neologismelor”<sup>28</sup>, iar G. Călinescu scria în 1932 despre „o proză foarte apropiată de original, traducere fără valoare artistică”<sup>29</sup>. Probabil că R. Ortiz în Prefața la traducerea lui Dante din 1925—1932 se referă tot la versiunea din 1883 spunind: „a traduce pe Dante cuvint cu cuvint, neținând seama de însușirile speciale de vigoare, de originalitate și nu arareori de ciudățenie ale stilului dantesc, nu este a traduce, ci a trăda pe Dante”<sup>30</sup>. Chiar dacă textul nu e tradus greșit, ci cu claritate și cu o bună înțelegere a sensurilor, nu avem de-a face cu o concepție asupra lui Dante, cu o personalitate care a integrat mai mult sau mai puțin atmosfera capodoperei. E o banală transpoziție, pe care ar face-o orice cunoscător al limbii italiene. Mai importante sînt articolele referitoare la Dante, apărute în această epocă, cum l-am remarcat pe cel al lui A. Demetrescu sau cel al lui Strajan. Se subliniază acum în comentarii mai mult realismul lui Dante și Strajan merge pînă acolo încît afirmă: „Dante este în adevăr atît de natural, atît de realist în unele descrieri, încît nu cred să-l întrecă cei mai îndrăzneți naturaliști din școala de azi a lui Balzac și Zola”<sup>31</sup>. Avînd în vedere măiestria scrișului său, cunoașterea lui Dante e considerată de Strajan ca avînd o însemnătate deosebită pentru renașterea limbii și literaturii noastre.

Interesantă însă ni se pare experiența literară nereușită a lui N. Gane. Gane pornește cu tot entuziasmul la realizarea acestei lucrări, dar e conștient tot timpul de imensa greutate pe care o întîmpină la tot pasul: „deși a traduce pe Homerul italian în versuri terțet cu terțet, vers cu vers nu e jucărie, ținînd seamă de limba lui abruptă, lapidară, biblică, aș putea zice, precum și de dificultățile ritmului și ale rimei în limba noastră”<sup>32</sup>. Mărturiile lui Gane ne permit să intrăm în laboratorul intim al traducătorului și să-i surprindem poticnirile sau extazurile: „încet, încet, mereu căzînd din puț în lac, mereu atras, mereu amăgît de frumusețea poemului”, pînă cînd „am aruncat condeiul și n-am mai pus mîna pe traducere pînă în anul 1905, adică timp de 23 de ani”<sup>33</sup>. Ceea ce e emoționant în aceste impresii ale traducătorului e senzația de vrajă pe care a încercat-o el, și dacă n-a reușit nu e fiindcă nu l-a înțeles pe Dante, ci pur și simplu fiindcă n-a putut, talentul lui poetic mărunt fiind de-a dreptul strivit de geniul poeziei italiene. A realizat traducerea *Infernului* nu datorită afinităților deosebite pe care le-ar fi avut pentru Dante, ci pentru bucuria lui personală, pe care însă nu a depășit-o. „Bună, rea, această traducere mi-a procurat totuși plăceri estetice precum nu simțisem niciodată în cursul îndeletnicirilor mele literare”<sup>34</sup>. Iată dar o luare de contact strict estetică cu opera lui Dante. Gane era convins, ca și Densușianu, că versul de 11 silabe al lui Dante nu e posibil în limba română. Nu această nepotrivire dăunează însă traducerei sale, ci lipsa unei vibrații sufletești asemănătoare. G. Călinescu e în această privință necruțător cu el, criticînd versul său alexandrin și sesizînd cu mult umor: „(Gane) pune pe marele poet (Dante) să vorbească sălțăreț ca Peneș Curcanul”<sup>35</sup>, traducerea

<sup>28</sup> M. Strajan, *Despre Dante*, „Convorbiri literare”, an. XXIV, nr. 4, 1890.

<sup>29</sup> „Adevărul literar și artistic”, 6, III, 1932.

<sup>30</sup> *Divina comedie*, ediție îngrijită de R. Ortiz, Traducerea G. Coșbuc, Ed. Cartea Românească, București, 1925—1932.

<sup>31</sup> M. Strajan, „Convorbiri literare”, an. XXIV, 1890, nr. 4.

<sup>32</sup> Prefața lui Gane, *Infernul*, 1906, p. VII.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. V.

<sup>34</sup> N. Gane, *Prefața la Infern*, 1906, p. VIII.

<sup>35</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941.

românească fiind „ca o sîrbă cu chiote și de o facilitate vrednică de V. Alecsandri”<sup>36</sup>. Începută în 1882, cînd traduce numai 7 cînturi din *Infern*, Gane publică în întregime prima parte a poemei în 1906. Tonul retoric, grandilocvent și deci deplasat în cazul traducerii *Divinei comedii*, cred că ar putea fi mai cu folos sesizat nu numai comparînd textul original cu cel al traducerii lui Gane, ci alăturînd și versiunea lui Coșbuc. Imaginea sobră și puternică a spaimei care îl cuprinde pe Dante în rătăcirile sale din primul cînt: „Allor fu la paura un poco queta / Chel nel lago del cor m'era durata”, răsună tot atît de concisă și accentuată la Coșbuc: „Și-atunci scăzu și spaima care-mi stete / O baltă-n suflet cît putu să-ncapă”. În timp ce la Gane se pun în mișcare elemente dinamice, inutile: „În inima-mi atuncea ca-n marea viforoasă / S'a potolit cu'ncetul furtuna ce urlase”. Vifor, furtună, urlete, marea, iată elemente ce defigurează imaginea unei spaime pe care Dante o concepe instaurată în inimă ca într-un lac, deci ca ceva teribil tocmai prin stabilitate, prin stăpînirea de nemișcat care se infiltrasă în sufletul său. Un epitet aruncat fără concordanță strică din nou ideea artistică: „Dinanzi agli occhi mi si fu offerto Chi per lungo silenzio parea fioco”, în traducerea coșbuciană: „Deodat-mi apăruse unul. care / De lung ce-a fost tăcut, ca mut părea”, Gane îi atribuie (e vorba de Vergiliu) o caracteristică ce nu corespunde deloc cu ideea unei tăceri îndelungate ce slăbește, și nici cu persoana însăși a conducătorului lui Dante: „În ochii-mi o ființă năprasnică se arată, / Ce amorțită pare de lunga ei tăcere”. În general e greu să admitti că o asemenea cadență realizată de Gane, n-ar provoca o neconcordanță vădită cu gravitatea și asprimea atmosferei din poemă: „De-oiu merge mai departe pe astă cale grea, / Mă tem c'ar fi nebună călătoria mea”, chiar dacă nu cunoști textul original: „Per che se del venire io m'abbandono, / Temo che la venuta non sia folle”. Într-un cuvînt, Gane care nu a fost poet cu adevărat nici în producțiile sale proprii, nu putea corespunde pe plan literar și artistic unei traduceri de asemenea proporții.

A fost un noroc deosebit pentru cultura românească faptul că George Coșbuc a cunoscut opera lui Dante. O constelație rară a favorizat această întîlnire și a prilejuit una din cele mai frumoase traduceri cîte există în lume ale *Divinei comedii*. A-l traduce pe Dante a fost pentru Coșbuc o adevărată pasiune. Munca pe care el a depus-o nu numai pentru traducerea în sine, dar și pentru cunoașterea în adîncime a poetului, a bibliografiei critice, a fost nu o dată subliniată și admirată de cei care s-au ocupat de creația lui Coșbuc. Pentru el, traducerea *Divinei comedii* a fost un fel de a doua natură poetică a sa. Renunșînd 15 ani la creația literară proprie, Coșbuc s-a dedicat cu generozitate unei înfăptuiri deosebite, care i-a angrenat întreaga sa personalitate. Simțul său critic a rămas mereu lucid, obiectiv, poetul cunoștea toată greutatea și responsabilitatea unei tălmăciri a copodoperei dantești în românește. Cunoșcîndu-l pe Ramiro Ortiz (comentatorul ediției sale) la Tismana, Coșbuc, cuprins de patosul muncii sale de traducere, îi va spune acestuia: „Măi, mare șarlatan e acest Dante al Dumneavoastră! Mare șarlatan! A pus stăpînire pe mine și nu mă lasă! Ce am eu cu el? Și totuși, îmi place, îmi place mai ales pentru obscuritatea lui! Cîte lucruri nu sînt în *Divina comedie*! Dar trebuie să știi cum s-o citești! Comori sînt, nu altceva, dar ascunse! și apoi cum! Și lumea crede că se poate citi așa, ca un fleac oarecare”<sup>37</sup>. Coșbuc insistă poate asupra acestei „obscurități” nu pentru a demonstra ermetismul operei lui Dante, ci pentru seriozitatea cu care trebuia abordată această capodoperă poetică-filozofică cu o mare putere de pătrundere în sensurile vieții. Se subliniază, în general, formarea unui sistem personal al lui Coșbuc de a interpreta *Divina comedie*, de care Ortiz ne spune că era foarte gelos, manuscrisele

<sup>36</sup> „Adevărul literar și artistic”, 6.III.1932.

<sup>37</sup> R. Ortiz, *Prefața la Divina comedie*, Ed. Cartea Românească, 1925—1932.



sale arată notele pe care le punca pe marginea foilor. În polemică cu unii comentatori celebri ai lui Dante. Tot Ortiz povestește despre perioada de la Tismana ca o perioadă secundă în discuții cu Coșbuc despre Dante, despre neconcordanța uneori dintre ei doi. În „Flacăra” din 28 aprilie 1912 găsim un interesant articol despre *Dante și dușmanii săi literari* semnat de Coșbuc, unde se intră în amănunte de epocă, care ne uimesc prin spiritul lor erudit și vioi de cercetare. Comentariile sale de natură astrologică, scrise în italienește, formează obiectul a două volume masive. Toate acestea nu fac decât să arate pînă unde mergea dragostea și nevoia de cunoaștere manifestată de Coșbuc față de Dante, efervescența gândirii sale la contactul cu capodopera italiană. Primirea pasivă a unei asemenea opere nu era în firea sa, și nici admirația nețărmurită și cam generală. Probitatea științifică a cercetărilor sale îl obligă să nu rămînă la faza subiectivă de apreciere a poemei, de la care e firesc să pornești, și să se înalțe la o cunoaștere superioară a mișcării literare a epocii, a operei și vieții lui Dante în întregime, a criticilor și sistemelor de comentarii ce s-au format de-a lungul timpului. Doar așa putea fi integrat spiritul dantesc. Mai era ceva a cărei nevoie a simțit-o Coșbuc: cunoașterea limbii italicene. Și asta după ce apucase și tradusese deja, însă dintr-o ediție germană a *Divinei comedii*. Pleacă în Italia, învață limba, cunoaște locurile, orașul Florența, patria marelui exilat. Dacă sistemul său de comentare a fost prea fantozist sau nu, dacă credea sau nu în Beatrice e iarăși un lucru secundar, cert e că G. Coșbuc și-a format o atmosferă dantescă în care a trăit, care l-a preocupat și l-a ajutat să întregască o afinitate ce-i era naturală pentru realismul și vigoarea geniului poetului italian. În 1911 („Flacăra” din 10 dec.), P. Locusteanu dă o notiță despre vizita sa la Coșbuc. După spusele poetului, traducerea era terminată, și acum vroia s-o revizuiască, dar această revizuire însemna că „am schimbat-o aproape toată”<sup>38</sup>. În 1916 Tudor Vianu îl găsește pe poet „confiscat și robit de marea lucrare a tălmăcirii lui”<sup>39</sup>. În ciuda acestei pasiuni, a părerilor sale originale în comentarea poemului, poetul rămîne un foarte fidel traducător, lucru remarcat și de R. Ortiz și de T. Vianu. E o simbioză superioară care s-a operat în inima și mintea sa, între dragostea și admirația pentru Dante și fidelitatea față de opera acestuia pe care s-a străduit s-o cunoască pînă la cele mai subtile nuanțe. Fidelitate desigur, dar nu e vorba numai de cea formală, ci mai ales de fidelitatea spirituală. Vianu vorbea de „sunetul special al limbii traducerii”<sup>40</sup>, ca pentru a consemna parcă limba deosebită pe care a creat-o Coșbuc pentru *Divina comedie*, muzica păstrînd nealterată atmosfera originală. El socotește că poetul nostru este un poet „obiectiv”, ale cărui procedee sînt mai mult epice, și de aceea îl consideră un poet indicat pentru traduceri, pornind de la un conținut bine determinat întotdeauna<sup>41</sup>. În afara acestei constatări, credem că nu atît natura sa epică l-a apropiat pe Coșbuc de Dante, cît frumusețea operei la care a vibrat adînc. Avea multă dreptate R. Ortiz cînd remarcă: „Coșbuc și-a format un suflet dantesc, mulțumită căruia frumusețea traducerii lui nu rezultă din fidelitatea cu care a interpretat fiecare cuvînt în parte, ci din tonul general și aproape aș zice de „suflarea dantescă” pe care a știut să i-o dea”<sup>42</sup>. Coșbuc a publicat o primă versiune a unor cîntece din poemă (e vorba de traducerea realizată după ediția germană) în 1901 în „Semănătorul” (Anul I, nr. 5) și anume cîntul 9 (terținele 12—44); cîntul 14 (terținele 1—72); cîntul 23 din *Infern*, și în „Convorbiri literare” (1901, nr. 12); cînturile 28—30 *Infern*. Traducerile acestea pendulează încă între găsirea tonului just dantesc și exprimarea poc-

<sup>38</sup> P. Locusteanu, *Un însemnat eveniment literar*, „Flacăra”, 10 dec. 1911.

<sup>39</sup> T. Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, ESPLA, 1956, p. 228.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>41</sup> T. Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, p. 229—230.

<sup>42</sup> *Prefața* lui R. Ortiz la *Divina comedie*, 1925—1932.

tică caracteristică lui Coșbuc din creațiile proprii, de o anumită dulceață melancolică: „Atîta neam pierdut și-atîta sînge, / Trudiră ochii mei și-aș fi dorit / Să stau să-î odihnesc, să'ncep a plînge“ (C. 29, t.1). Mai tirziu, terțina capătă adevărata vibrație originală: „De neamul mult și-atît de multul sînge / aveam priviri atîta de'mbătate, / încît doream să stau să'ncep a plînge“. Imaginea condamnatului ce-și poartă capul în mină din oîntul 28 suferă de asemenea o transformare de acent muzical, de la legănare, la o ritmică mai aspră, mai nervoasă: „În mină capul și-l ținea de plete, / Și-așa cu el cădelnița mereu / Iar capul mă văzu și-un vaiet dete“, pentru ca în versiunea definitivă să fie: „Ținea de păr în mină capul lui, / cum porți un felinar în mîna vie, / iar capul ne-a văzut și-a scos un hui!“ Exprimarea nu-î încă laconică și sugestivă: „Iar el: „Nici chipul tău, de-ași fi oglindă, / Eu nu l-aș prinde'n suflet mai curînd / Cum gîndul fneu pe-al tău putu să-l prindă / precum o aflăm mai tirziu: „Iar el: „De-ași fi și oglindă, mai curînd / n'aș prinde-a ta icoană, cea de-afară, / precum ți-am prins pe cea ce-o ai în gînd“ (C. 23, t.9). Dorința de o culoare prea vie: „De-un dulce dor de țară copleșit, / Strîngînd acele crengi de sînge pline / Le-am dus sub cel ce-n plîns a răgușit“, subliniată prin „copleșit“ și „sînge“, e atenuată și adusă mai aproape de original, prin forma: „Acele risipite foi le-am strîns / și'npins de-a locului natal iubire / le-am dus sub cel ce-a răgușit de plîns“ (C. 14, t.1). În ediția comentată pe care Ramiro Ortiz a scos-o între 1925 și 1932, găsim forma definitivă, superioară a traducerii lui Coșbuc, reeditată după cum se știe între 1954 și 1957, în îngrijirea și cu comentariul lui Al. Balaci. Bogăția limbii lui Coșbuc pune probleme din cele mai interesante, atît din punct de vedere al traducerii în sine, cît și a introducerilor poetice de cuvinte, a folosirii unor cuvinte rare sau noi, a italianismelor, a construcțiilor cu eliptici sau prescurtări, inversiuni de verbe și alte observații gramaticale. R. Ortiz ne spune în prefața ediției din 1925—1932 că poetul român a încercat să traducă mai întîi în octavă și în vers alb, iar terțina a fost concluzia finală la care a ajuns. Versul românesc este de asemenea de 11 silabe, similar endecasilabului italian. Coșbuc a încercat mai multe versiuni, dorința sa de precizie, de rafinare a limbii, în care să îmbrace gîndirea poetului italian, cerîndu-i o muncă istovitoare și îndrîjită. După cum spune Parodi, „Dante vede și simte în imagini. Totul se „încarnează“ la el“<sup>43</sup>. Întrepătrunderea complexă dintre rimă și imagine nu creează la Dante ca la alți poeți o rimă facilă, pe care s-o ghicești dinainte. Astfel, la el sau rima sau imaginea e neașteptată. Coșbuc a trebuie să urmeze această logică poetică a lui Dante și să nu forteze nici rima și nici imaginea, ocolind banalizarea. El mlădiază limba românească după cerința imaginii dantești, creînd poezia, mereu în spiritul operei originale.

Astfel, folosirea foarte deasă de către Coșbuc a cuvîntului „dulce“ se încadrează de minune în text, chiar acolo unde nu corespunde în italianește, deoarece Dante însuși își subliniază multe stări de spirit prin acest cuvînt. Vorbînd cu Virgiliu, Dante îi spune „lo tuo volume“, tradus „dulcele volum“; „ch'emisperio di tenebre vincia“, „ce-n semicerc albea'ntr'o dulce zare“; pe Homer îl numește „al prințului cîntării dulci de liră“; „caro duca“ — este „dulce duce“; „mirabil primavera“ — „negrăit de dulce primăvară“; „oh gioia, oh ineffabile allegrezza“ — „o, dulcea dulcii lumi împărăție“. Cînd Dante folosește uneori „dolce“ Coșbuc traduce variat: „lo dolce padre“ — este „iubitul tată“, iar „dolce nido“ — „cuibul drag“. Corespondențele românești găsite de Coșbuc sînt tot atît de poetice și originale: pentru „bel“ el folosește „mîndru“ sau „bel monte“ e „dalba culme“. Traducerea este fidelă deci în sensul poetic, și nu al cuvîntului tradus exact cu același cuvînt: floricelele închise de ger („chiusi e chinati“) devin la el „tînjind și închise“; deschise („aperti“) Coșbuc le numește („nvoalte“). Poezia se realizează prin

<sup>43</sup> Parodi, *Lingua e letteratura*.

înțelegerea sensului și transcrierea sa fidel poetică: „gli occhi lucenti, lacrimando, volse” — „întoarse ochii-aprinși de plins la mine”, sau „dal mio beato scanno” devine fără nici o deformare „jețul meu de rază”. Deși uneori Dante contrapune două caracterizări psihice, Coșbuc le corespunde prin caracteristici fizice, colorate, de nu mai puțin frumoasă esență poetică: „Che i dieti onor tornar in tristi lutti” — „Că-n negru abis căzui din culmi senine”. Ideile sale poetice dau uneori contur pregnant textului: „quando s'ebbe scoperta la gran bocca” — „astfel despădurindu-și larga gură”; pentru „foracchiato” găsește termenul de „înscurburat”. „Bolgia” e tradusă prin vale, bolgie, sac, ba chiar coteț. Nemișcarea o plasticizează: „senza far motto” devine „dar mut ca o statuie”. Cuvintele cu sevă românească abundă în textul său precum „pojar” pentru „incendio”, „bocet” — „guai”, „firtați” — „consoți”, „pe prispa răsăritului sclicea” — „già s'imbiancava al balzo d'oriente”, „îndătina” — „io era uso”; „tropotesc” — „rallegrano gli atti”; „fătul meu” — „figliuole”. Limba lui Coșbuc se mulează cu o rară forță de expresie și conciziune în versuri minunate realizate: „Și-amar atunci pe-amar văzui cum pune / și trist s-a dus topit în el de jale („Per ch'egli, accumulando duol con duolo, / Sen già come persona trista e matta”). Mișcările ample și articulate sînt sesizate întocmai și în traducere: „E', com'albergo in nave si levò” — „Se-ntinse drept ca și-un catarg de navă”. Sugerarea rapidă metaforică „un lampeggiar d'un riso” își păstrează aceeași frumusețe „ăst fulger de suris”. Ca și alternarea vocalică muzicală „Poi mi pareva che più rotata un poco, / Terribil come folgor discendesse, / E me rapisse suso in fino al foco” — „Păru apoi că-n larg rotitu-i joc, / Cumplit căzînd ca fulgerul, mă prinse / Și-n sus cu el mă duse — pînă'n foc”, sau și mai frumos tradusă terțina: „Stavvi Minos orribilmente e ringhia” — „Grozav aici stă Minos și rinjește” (alternare consonantică). Introducînd comparații sau epitețe, Coșbuc nu face decît să explice în mod poetic textul: „le fronde tremolando pronte” el le vede „frunzele-n mișcări mărunte”; „Per ch'io, tutto smarrito m'arrestai” — „stăteam ca rob al mutei tulburări”, „l'omero suo, ch'era acuto e superbo” — „cu umeri nalți ca niște țepi”; „piegava l'erba” — „pleca șoptind ierbișul”. Exemple de cuvinte mai rar întrebuințate de Coșbuc cu scop poetic sînt nenumărate: ponor plean, pripor, scoc, tindă, afund, lotru, tropar, cirac, a înholba, murtafoi, a prici, cursar, a încura, scoabă, a via, a se oști, vilvoareș, descolorat, chivot, fușcei, urlupi, înglotată, a obști etc. Sau cuvinte formate chiar de el cum ar fi: a înspăima, a împumna, a întrăpa, a însăni, a încolnici, zburace, flăcărele, răime, alergul; multe cuvinte în terminația „oare” ca: lucuoare, dulcoare, lărgoare, acroare, alboare etc. Deși traducătorul nu e scutit de folosirea italianismelor, încadrarea lor în text nu supără prea mult, datorită atmosferei pe care o formează, și a neabuzului care se face de ele: „silvestru, concede, mă ruinam (rovinava-coboram), oficiu (uffizio), urbe, ingeniul, prezinte, m-a murșecat, duh confus (anima confusa), duplul, fungul mării (fungo marino), segnale (cenno), impii, umbre nude, locul bui, silva, macre, balți, conducatrice, a depins (dipinto) ș. a. Formele gramaticale le pliază uneori Coșbuc în spiritul versului dantesc. Dante uzează deseori de eliptici, lucru pe care poetul român l-a sesizat și folosit chiar oînd în textul italian nu le întîlnim: „Ma tu chi se', che di noi dimandasti!” — „dar tu, acel ce-ntrebi acestea, cine?”; „S'i'dissi falso, e tu falsasti'l conio”, — „Eu fals cuvînt, tu falși arginți, vezi bine!”). Construcțiile gramaticale sînt uneori întortochiate: „și la'ntîlnite cu alt vre'un stol”; „al gîndului meu scos din plin l-ași pune în scriul meu”, „cu nu de sine-mi viu” „și numai adevărul sponu-l”, „rugămu-vă”, „privire-aș”, „aceasta este starea-ne”, „vedea-l-vei” (punerea pronumelui după verb e caracteristică pentru limba italiană). Observăm de asemenea folosirea deasă a pronumelui acel, acest, întrebuințat mult și de Dante: „che dell'un taci, / E l'altro di'che si fa d'esta piova” — „De-aceasta taci, de-acel spui

că-l face / Acel pîriu făcut de acele ploii". Coşbuc uzează des de construcţii cu pronumele în dativ „cui“: „Ea este cui atîtea hule-i ies“; „cui mult îi e şi rău bătut poporul“. Dar chiar dacă uneori Coşbuc a răsucit puţin limba, chiar dacă rareori se mai găseşte o formă forţată, nu există pasaj pe care admirîndu-l în textul italian să nu te impresioneze în egală măsură în versiunea românească. Puterea poeziei lui Dante e toată, întreagă aici, în traducerea coşbuciană. Pasajele cele mai celebre ale *Divinei comedii* trec cu bine examenul tălmăcirii. Spiritul imaginilor, suflul lor original rămîne intact. Figura măreaţă a lui Farinata se înalţă cu acelaşi dispreţ ca şi la Dante: „El sta semeţ cu capul şi cu pieptul / Părint că Iadul'ntru nimic îl are“<sup>44</sup>. Nemişcarea atentă a lui Sordello e plină de tensiune: „El nu ne-a zis nimic, ci ne lăsa / s-urmăm în mers, ci-al nostru mers urmîndu-l / cum face-un leu cînd stă-n odihna sa“<sup>45</sup>. Minunata descriere a apusului de soare în *Purgatoriu* îşi păstrează toată prospeţimea şi melancolia „Era pe timpul care aduce dor / şi inima-n vîslaşi de jale-o frînge, / în ziua cînd le-au zis drum bun ai lor, / cînd sufletu-ntr-un nou hagi se strînge / cînd cînt-un clopot dulce-n depărtare / ce-a zilei moarte-acolo parc-o plînge“<sup>46</sup>; sau dacă ne referim la gingaşul episod de dragoste al Francescăi: „Precum prin aer pe-aripi nemişcate, / iau două turturele-alături sbor /, de-acelaş dor spre cuibul drag purtate“<sup>47</sup>. Coşbuc îşi modelează limba şi versul după exprimarea necesară fiecărui pasaj creînd cu adevărat acea limbă specifică *Divinei comedii*, pe care o sesizase Vianu, cu amprenta totuşi a puternicii sale personalităţi, singur care a înţeles, a retrăit şi a recreat într-adevăr capodopera poetului italian.

În 1921, cînd s-au împlinit 600 de ani de la moartea lui Dante, atenţia ne este reţinută nu în mod special de vreo traducere (era greu după Coşbuc), ci de omagierea lui Dante de către unele spirite mari ale vremii precum Ov. Densusianu sau N. Iorga. Atenţia cu care s-au îndreptat ei asupra interpretării marelui poet rămîne ca o pagină valoroasă, o dovadă a pătrunderii sporite a operei şi figurii lui Dante în cultura ţării noastre. Nu numai că interesul e cu mult mai mare pentru comemorarea sa decît în 1865, dar spiritul în care e prezentat Dante e diferit. Nu mai e acea putere în val, acea exaltare naivă, ce cuprindea o prezentare destul de formală a personalităţii sale. Dante e privit acum de către nişte savanţi, de ochi cunoşcători, e un poet cu care cititorii sînt mai familiari, — se ştia de mult de traducerea lui Coşbuc, aşteptată cu nerăbdare. În numărul închinat lui Dante de ziarul „Vieaţa nouă“ (4—5, 1921) există un important studiu al lui Ov. Densusianu, care abordează multilateral figura sa. Subliniînd esenţa creştină, medievalistă a poetului Dante, Densusianu îi stabileşte certe legături cu antichitatea păgînă, cu noua credinţă a lui San Francesco, şi cu spiritul de cunoaştere al Renaşterii. „În cursul vieţii sale, Dante s-a identificat cu tot ce este etern în sufletul omenesc“<sup>48</sup>. Compararea cu Shakespeare denotă înclinarea lui Densusianu de a-l considera pe Dante mai mult ca om al Renaşterii. În 1921 Densusianu ţine un curs la facultate despre „Dante şi latinitatea“, în care va susţine o teză pe care o abordase şi în studiul din „Vieaţa nouă“, şi anume latinitatea spirituală şi literară a scriitorului italian. Densusianu simte nevoia de a intra într-un fel de polemică cu unele tendinţe ale cercetătorilor nemţi

<sup>44</sup> „Ed ei s'ergera col petto e con la fronte, / Com'avesse lo'nferno in gran dispetto“.

<sup>45</sup> „Ella non ci diceva alcuna cosa; / Ma lasciavane gir, solo guardando / A guisa di leon quando si posa“.

<sup>46</sup> „Era già l'ora che volge'l disio / A'naviganti e'ntenerisce'l core, / Lo di che'han detto a'dolci amici addio; / E che lo nuovo peregrin d'amore / Punge, se ode squilla di lontano / Che paia'l giorno pianger che si muore“.

<sup>47</sup> „Quali colombi dal disio chiamate / Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido / vengon per l'acre, dal voler portate“.

<sup>48</sup> Ov. Densusianu, *Geniul creator al lui Dante*, „Vieaţa nouă“, 1921, p. 4—5.

de a-l considera pe Dante „german”, și deși unele motivări ale latinității poetului sînt cam hazardate și forțate, el vrea să demistifice unele puncte de vedere greșite și vădit tendențioase. În studiul amintit însă, Densusianu, pentru a ajunge la explicarea latinității, face o incursiune în istoria receptării lui Dante atît în patria sa cît și în literaturile străine. Cercetările amănunțite și uneori ridicole despre Dante, exagerările, pedanteriile, el le categorisește drept „dantomanie” — excrescență superficială și lipsită de interes, care ține de o „admirație artificială, papagalicească, naivă”. Pleidînd pentru o înțelegere în profunzime a operei lui Dante, Densusianu e împotriva oricărei popularizări sau interpretări forțate, subliniind importanța cunoașterii întregii sale opere pentru a ajunge la culmea poetică care e *Divina Comedie*, deci sesizarea naturii sale poetice în dezvoltarea pe care a avut-o deoarece „ca să avem imaginea adevărată a lui Dante nu trebuie să pierdem niciodată din vedere că înainte de toate el era poet” (p. 19). E interesant de văzut cum Densusianu pentru a combate părerea greșită a unor critici care considerau *Paradisul* și chiar *Purgatoriul* sub valoarea artistică a *Infernului*, socotește că maniera lui Dante a diferit conform viziunii sale, în cele 3 cinturi. Dacă *Infernul* are o puternică notă realist-romantică, *Purgatoriul* stă sub semnul clasicismului, al echilibrului, iar *Paradisul* are vădite înrudiri cu simbolismul, datorită materiei poetice înseși. Sustinătorilor spiritului german al lui Dante (printre care chiar Carducci), el le opune un Dante legat prin mii de fire de tradiția literară și spirituală a Romei antice. Nu numai cunoașterea și apropierea firească de literatura vechilor latini, dar și idealul său moral și politic era axat pe civilizația și tradiția imperiului roman, a moravurilor de atunci. Caracterul său ferm, combativ, morala sa exigentă, Densusianu le vede ca ale unui latin de veche formație, trecut prin creștinism, dar care înțelege creștinismul nu ca resemnare sau iertare, ci ca exigență și purificație. Noblețea, echilibru-clasic, așa cum s-au format ca ideal pentru lumea Renașterii, sînt caracteristicile omului și scriitorului Dante; el culege tot ce e bun atît de la „păgînătate” cît și de la poezia evului mediu, de la Școala dulcelui stil, al cărui ideal e „cortesias”. Comparația cu Goethe nu-l mulțumește pe Densusianu, considerînd că poetul german e mai afectat în „olimpianismul său” — egoist și de împrumut, în timp ce Dante, respectînd o cerință firească a cului său, „vede totul luminos”. „Seninătatea lui Dante, e o aspirație frenetică și mulțumire înaltă”<sup>49</sup> după ce trecuse prin focul luptei și a tuturor amărăciunilor. Desigur că e greu să luăm ca atare argumentele lui Densusianu de latinitate, precum caracteristicile temperamentale sau imaginative ale națiunilor latine, față de caracteristicile altor națiuni. Valoros e faptul că el ne deslușește originile și tradițiile, legăturile subtile ale poetului italian cu un întreg trecut de cultură, axarea sa pe o direcție care e netă a Renașterii umanistice, și în special contraponderea părerilor care încercau să facă din Dante un spirit german, în momentul în care acest lucru era pe cale de a deveni blasfemator pentru poetul italian.

Interesantă este și contribuția lui Iorga, care vrea să sublinieze geniul național al lui Dante, chemarea sa de scriitor cetățean, necesitatea cunoașterii sale în cadrul specific al istoriei literare: „Numai încetul cu încetul s-a ajuns la umanizarea celui care se înfățișase ca un deschizător de ceruri prin mijloacele de intuiție miraculoasă ale poeziei și mai ales a început a se înțelege că mijlocul cel mai bun, nu numai de a-l înțelege, dar și de a-l glorifica este acela de a-l restitui vremii sale, creației sale, patriei și cetății sale chiar”<sup>50</sup>.

Cunoașterea lui Dante a fost aprofundată în anii de după revoluția culturală, cînd interpretarea sa a avut ca punct de plecare referirile lui Marx și Engels la literatura ita-

<sup>49</sup> O. Densusianu, *Dante și latinitatea*, București, 1921, p. 57.

<sup>50</sup> N. Iorga, *Comemorarea lui Dante la Academie*, 26 mai 1921.

liană. În afara unor traduceri mărunte, s-a reeditat tălmăcirca lui Coșbuc, ediție îngrijită și comentată de Al. Balaci, unul din studioșii pasionați ai operei lui Dante. Datorăm lui Al. Balaci nu numai prefațarea ediției și comentariul, remarcabil prin fina lui erudiție, ci și o serie de studii apărute în cele trei volume ale sale<sup>51</sup>. Criteriile științifice moderne, marxiste, de analiză se îmbină la el cu cunoașterea și utilizarea lucrurilor celor mai valoroase din întreaga dantologie italiană. Remarcăm în special studiul referitor la *Scriitorii lumii despre Dante*, ce va fi urmat și de altele axate pe acest titlu. Desigur că nu este exclus ca această frumoasă înflorire a studiilor de aprofundare a operei lui Dante<sup>52</sup> (amplificată și de editarea celor două volume de comentarii ale lui Coșbuc), să fie întregită și de o nouă traducere. Nu înseamnă că am nega tălmăcirca lui Coșbuc, dar o capodoperă ca *Divina comedie* poate să cunoască mai multe traduceri în aceeași limbă, de egală valoare, și exemplul îl avem atât în literatura franceză cit și în cea germană. Aniversarea a 700 de ani de la nașterea poetului cunoaște azi în țara noastră o efervescență de studii, grăitoare pentru dezvoltarea culturii românești, pentru asimilarea a tot ce e universal în literaturile lumii.

<sup>51</sup> Al. Balaci, *Studii italiene* (D. Alighieri, *Despre un comentariu al Divinei comedii*), 1958, ESPLA ; *Studii italiene* (*Dante și antichitatea*), 1960, ESPLA ; *Studii italiene* (*Scriitorii lumii despre Dante Aligheri*), 1964, Ed. pentru liter. universală.

<sup>52</sup> T. Vianu, *Antichitatea și lit. moderne*, „Rev. de filologie romanico-germanică” (1957) ; T. Pîrvulescu, *Coșbuc și Dante* (1960) ; Al. Duțu, *Alegorie și realism în Divina Comedie* (*Studii de lit. univ.* II/1960) ; V. Antonescu, *Ulise*, „Analele Univ. C. I. Parhon”. Seria Filologie, 7.

## TEMA MEȘTERULUI MANOLE ÎN LIMBA ALBANEZĂ

DE

LUCIA DJAMO

Epica populară albaneză, foarte puțin cunoscută în țara noastră, prezintă deosebit interes atât datorită bogăției și varietății sale cât și prin existența unor asemănări cu tematica epicii noastre populare și cu aceea a altor popoare balcanice.

Un motiv comun este acela al zidirii unei ființe la temelia unui edificiu menit să dăinuie de-a lungul veacurilor. Asemenea legendei *Meșterul Manole* din literatura noastră orală, în folclorul albanez există numeroase variante din care unele n-au văzut încă lumina tiparului<sup>1</sup>. În nordul Albaniei se întâlnesc variante care se referă la zidirea unei cetăți, în sud-estul țării predomină variante care se referă la construcții de poduri alături de care apare, mai rar, varianta referitoare la biserici<sup>2</sup>.

Varianta care se bucură de cea mai largă difuzare este *Legenda cetății Rozafat*, care cetate se găsea în orașul Scutari, din care cauză varianta sârbească este cunoscută sub denumirea de *Legenda cetății Skadar*.

În legătură cu vechimea acestor legende, autorii *Istoriei literaturii albaneze*<sup>3</sup> consideră că deoarece istoricul Barletius, care a scris istoria orașului Scutari, a transpus o altă legendă care n-are nimic comun cu cea a jertfei și deoarece această legendă nu se găsește în folclorul albanezilor din Italia (arbëresh) refugiați din Albania în secolele al XV-lea și al XVI-lea, se poate conchide că, cel puțin cîntată, legenda n-a existat în Albania și pe țărmurile Moreei, locuite de albanezi înainte de refugiul acestora în Italia.

Cît privește originea, bazîndu-se pe faptul că în Balcani cele mai multe legende se referă la cetatea Rozafat din Scutari și la podul din Arta, aceiași autori consideră că legenda ar putea fi de origine albaneză.

Aceste două afirmații, după părerea noastră, nu sînt suficient de argumentate. Astfel, în legătură cu vechimea legendei, neatestarea în folclorul albanezilor din Italia și în istoria lui Barletius nu poate constitui dovada peremptorie că legenda n-ar fi existat înaintea secolelor al XV-lea și al XVI-lea. Nu poate fi exclusă ipoteza că legenda a putut fi cunoscută anterior dar că, în condițiile de trai ale refugiaților albanezi — în mediu

<sup>1</sup> Vezi *Historia e letërsisë shqipe*, Universiteti shtetëror i Tiranës, Institut i historisë dhe i gjuhësisë, Tirana, 1959, vol. I, p. 67.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 67.

italian — această legendă nu s-a mai păstrat. Folclorul nu este imuabil ci — ca formă a suprastructurii — se schimbă chiar de-a lungul istoriei aceleiași societăți.

Nu pare convingătoare nici afirmația că legenda ar putea fi de origină albaneză, mai ales după ce se afirmă că în Albania legenda este relativ nouă. Pare greu de explicat difuzarea acestei legende considerate noi aproape în întreaga Peninsulă balcanică. Argumentul existenței unui mare număr de variante sau circulația mai largă pe o anumită arie sau la un moment dat, nu formează argumentul indiscutabil al originii unui motiv, unei legende sau unei variante.

Problema trebuie analizată în complexitatea ei, dar existența a două legende despre cetatea aceluiași oraș Scutari (în limba albaneză Shkodra, în sërbo-croată Skadar), cu aceeași temă a zidirii poate constitui nu numai o dovadă a circulației motivelor ci și a faptului că aceste legende erau cîntate în diferite limbi, la diverse reuniuni populare și, probabil, că reprezintă un fenomen de substrat, o veche moștenire traco-dacică.

Dăm mai jos, în original și în traducere, varianta albaneză care poate fi de folos specialiștilor în studiile lor.

#### ROZAFATI <sup>4</sup>

„I rá njegula Bunës  
 Nděj tri dit e nděj tri net ;  
 Mbas tri ditsh e mbas tri netsh,  
 Fryni nji freski e hollë  
 E naltoj-o njegullën,  
 E naltoj dér d'Valdanuz,  
 Ku punojshin-o tre vllazën,  
 Tre vllazën-o tre krishtënë.  
 Gjith ditën po punojnë,  
 Gjith natën po na rrënohet.  
 Shkon nji shëjt-o aty pari :  
 — Puna e mbarë o tre vllazën !  
 — Të mbarë paq, o shëjt i gjallë !  
 — Ku po e shef të mbarën t'onë ?  
 — Na gjith ditën po punojmë  
 E gjith natën po na rrënohet.  
 Amanet, o shëjt i gjallë.  
 A di gja me na kallzue ?  
 — Un e dij, por kam gjynah.  
 — At gjynah hidhe mbi në.  
 — A jeni t'tre të martuem ?  
 A i keni të tre ju vashat ?  
 — Po, të tre të martuem jena  
 E të tre vashat i kena ;  
 Na difto prá çka me bâ,  
 Si me e ngrehun ket kalá,  
 — N'daçi drejt ju me punue  
 Të dielën mos punoni.

<sup>4</sup> Emni i kalás së Shkodrës.



Lidhni besë e lidhni fë,  
 Në konak mos bisedoni,  
 Vashavet mos u kallxoni !  
 Nesër nadje t'zbardhmën drita,  
 Cila vashë t'i u bjerë bukën  
 At muronje n'múr t'kalás,  
 E atcherë keni me pá  
 Se kalaja vend ká xânë.  
 Váj ! Ai má i madhi vllá,  
 Çarti besë e çarti fë,  
 Në konak e bisedoi,  
 Vashës s'vet edhe i kallxoi.  
 Ashtu báni i dyti vllá,  
 Harroi kshillin, gi i pat vù  
 Shéjti i gjallë qi i kish distue ;  
 Çarti besë e çarti fë,  
 Në konak e bisedoi,  
 Vashës s'vet edhe i kallxoi.  
 Por ai má i vogli vllá  
 Má i vogli e má i miri,  
 Mbajti besë e mbajti fë,  
 Në konak s'e bisedoi,  
 Vashës s'vet nuk i kallxoi.  
 Çohen n'nadje herot-ó  
 Gurt po coptohen-é  
 Zëmrat po rrahin-é !  
 Thrret nâna Gjelinat-é :  
 — Gjelinë, e madhja Gjelinë,  
 Ustallarët duen bukë,  
 Duen bukë e duen uj.  
 — Besa, nânë, atje s'po vete,  
 Se kam ndjehun sot e ligë.  
 — Gjelinë, e dyta Gjelinë,  
 Ustallarët duen bukë,  
 Duen bukë e duen uj,  
 Duen kungullin me vënë.  
 — Besa, nânë, atje s'po vete,  
 Sot do t'shkoi n'gjimi e shkreta.  
 — Gjelinë, moj e treta Gjelinë !  
 — Lepe nânë, e zoja nânë.  
 — Ustallarët duen bukë,  
 Duen bukë e duen uj,  
 Duen kungullin me vënë.  
 — Besa, nânë, atje po vete ;  
 Por kam djalin t'vogël-ó.  
 — Nisë e shko, Gjelina e ëme,  
 Se na djalin t'a shikojmë  
 E sé lám të vajtonjë.  
 Mori bukë e mori uj,

Mori kungullin me vënë.  
 Rá tēposhtë nepër Kazënë  
 Ju afrue murit t'kalás.  
 Çekiçat po ndalen-é,  
 Zémrat s'po rrahin-é,  
 Ftyrat po teren é,  
 Kúr e pau i shoqi i saj,  
 Tretë çakiç e lshon belá.  
 — Ç'belá ké, o shoqi i ém,  
 Ç'belá i lshon murit t'kalás !  
 Kênka kënë rrezik për ty,  
 Na në múr-o me të shtí !  
 Shndosh ju, o kunetí ;  
 Nji amanet-o po ju lá  
 Kúr në múr-o t'më muroni,  
 Sy'n e djathhtë t'm'a lëni jashtë,  
 Dor'n e djathhtë t'm'a lëni jashtë,  
 Kâmb'n e djathhtë t'm'a lëni jashtë,  
 Gjín e djathhtë t'm'a lëni jashtë,  
 Se e kam lânë djalin të vogël  
 E kúr t'nisen djali gjâmën,  
 Me nja'n sy t'a shikjoj,  
 Me nja'n dorë t'a lëmoj  
 Me nja'n kâmbë t'a lurtoj,  
 Me nja'n gjí t'a nërgoj.  
 Gjyni i ém u nguroftë  
 E kalaja u forcoftë  
 Djali i ém e gëzoftë !  
 U bâftë krajl e luftoftë !<sup>5</sup>

(După *Uisaret e kombit (Tezaurule națiunii)*, culese și redactate de Bernardin Palaj și Donat Kurti, vol. II, Tirana, 1937, *Tipografia „Nikaj“*, p. 243—245.

#### Traducere

#### LEGENDA CETĂȚII ROZAFAT<sup>5</sup>

S-a lăsat ceața deasupra Bunei,  
 A ținut trei zile și a ținut trei nopți ;  
 După trei zile și după trei nopți  
 A suflat un vînt puternic  
 Și a ridicat ceața,  
 Și-a ridicat-o și a dus-o pînă la Valdanuz,  
 Unde lucrau trei frați,  
 Trei frați creștini.  
 Ce lucrează ziua întrecagă  
 Li se surpă noaptea întrecagă.

<sup>5</sup> Rozafat este numele cetății orașului Scutari din Albania.

Pe acolo trece un sfînt.  
 — Spor la lucru, vouă trei frați !  
 — Mulțumim sfîntîcii tale !  
 Unde vezi oare sporul nostru ?  
 Căci ce lucrăm ziua întregă  
 Ni se surpă noaptea întregă.  
 Rugămu-ne sfîntîcii tale  
 De știi să ne sfătuiesti ce-i de făcut.  
 — Eu știu, dar e păcat.  
 — Păcatul acesta să cadă asupra noastră.  
 — Toți trei căsătorii sînteți ?  
 Toți trei soții aveți ?  
 — Da, toți trei căsătorii sîntem  
 Și toți trei soții avem.  
 Spune-ne deci ce-i de făcut  
 Ca să înălțăm această cetate.  
 — Dacă vreți bine să lucrați,  
 Dumineca să nu mai lucrați.  
 Voi făgăduiți și vă juruiți  
 Ca la conac să nu povestiți,  
 Soțiilor să nu le spuneți  
 Mîine în zori, cînd se va crăpa de ziuă,  
 Pe acea soție care vă va aduce mîncare  
 S-o zidiți în zidul cetății.  
 Și atunci veți vedea,  
 Că cetatea se va înălța.  
 Dar vai ! Cel mai mare dintre frați  
 Și-a călcat jurămîntul, și-a călcat credința,  
 La conac a vorbit  
 Și soției sale i-a povestit.  
 Așijderea și al doilea frate  
 A uitat sfatul pe care i l-a dat  
 Sfîntul cel viu.  
 Și-a călcat jurămîntul, și-a călcat credința  
 La conac a vorbit  
 Și soției sale i-a povestit  
 Dar fratele cel mai mic,  
 Cel mai mic și cel mai bun,  
 Și-a ținut jurămîntul și credința,  
 La conac n-a vorbit,  
 Soției sale nu i-a povestit.  
 Se trezesc în zori de zi,  
 Pietrele se sfărămă,  
 Inimile bat.  
 Mama își cheamă nurorile :  
 — Noră tu, noră cea mare,  
 Meșterilor le trebuie mîncare,  
 Le trebuie apă și le trebuie mîncare.

— Zău mamă, acolo nu merg  
 Că astăzi nu mi-e bine.  
 — Noră tu, noră a doua,  
 Meșterilor le trebuie mîncare,  
 Le trebuie apă și le trebuie mîncare,  
 Le trebuie și plosca cu vin.  
 — Zău mamă, acolo nu merg,  
 Căci mă duc la ai mei, sărmana de mine.  
 — Noră tu, noră a treia !  
 — Poftim mamă, doamnă mamă.  
 — Meșterilor le trebuie mîncare,  
 Le trebuie apă și le trebuie mîncare,  
 Le trebuie și plosca cu vin.  
 — Zău mamă merg eu acolo  
 Dar am băiatul mititel.  
 — Pornește-o și te du, nora mea  
 Căci noi băiatul îl vom veghea,  
 Să plîngă nu-l vom lăsa.  
 A luat mîncare, a luat și apă  
 A luat și plosca cu vin.  
 A pornit-o în jos spre margine  
 Și s-a apropiat de zidul cetății.  
 Ciocanele (de zidărie) se opresc,  
 Inimile nu mai bat,  
 Fețele li se întunecă.  
 Soțul ei cînd a văzut-o,  
 A zvîrlit ciocanul și s-a îngîndurat.  
 — Soțul meu, ce gînd te apasă,  
 Ce mîhnire ai pentru zidul cetății ?  
 — Pentru tine este primejdie,  
 Căci în zid, te vom zidi !  
 — Voi să fiți sănătoși, cumnații mei  
 Dar vă las în grije dorința mea :  
 Cînd în zid mă veți zidi,  
 Ochiul drept să mi-l lăsați afară,  
 Mîna dreaptă să mi-o lăsați afară,  
 Piciorul drept să mi-l lăsați afară,  
 Sînul drept să mi-l lăsați afară,  
 Căci mi-am lăsat băiatul mititel  
 Și cînd i-o fi rău băiatului,  
 Cu un ochi să-l privesc,  
 Cu o mînă să-l mîngîi,  
 Cu un picior să-l leagăn,  
 Cu un sîn să-l alăptez.  
 Genunchiul meu să se împietrească,  
 Și cetatea să se întărească,  
 Băiatul meu să se bucure de ea,  
 Să devină rege și să lupte !

EMINESCU — Documente noi (III) \*

XLI

DE

GEORGE MUNTEAN

Eminescu instalat la Pompiliu. În drum a avut semne foarte suspecte de recidivă. Doresc sărbători fericite.

Chibici <sup>1</sup>

XLII

Iassy, 10 April 84

Abgeschickt am 11-ten.

Ich muss dir gestehen, Titus ich blich ganz erstarrt als ich in deinem Brief las, welche unwürdige Komödie mit Eminescu's Ernennung ins Werk gesetzt werden soll. Aber so etwas wäre vielleicht am Platz gewesen, so lange er sich noch Buddha glaubte; heute ist sein Kopf ganz gewiss zu hell, als dass er die grobe Täuschung nicht in kürzester Zeit durchschauen sollte. Was müsste dar für eine Wirkung auf ihm ausüben? Die schädlichste, die sich denken lässt. Und wir sollten ihn die Fabel von Iassy werden lassen, wir selbst ihn zum lächerlichen Narren stempeln, den man, um seiner Marotte zu genügen, mit einer Scheinwürde bekleidet?! Nein dazu ist er uns zu werth; dann lieber die nackte, traurigste Wahrheit.

Also der grösste Dichter des Landes — wie Ihr ihn nennt — muss in Rumänien entweder im Elend umkommen, oder der Privat-Mildthätigkeit anheimfallen? das glaube ich nimmermehr!

Wenn ich immer von der Bibliothekarstelle gesprochen, ist es, weil du sie vorgeschlagen. Wenn sie aber nichts zu haben war, dann fiel der ganze Vorschlag, dann musste etwas Anderes gefunden werden. Warum hat ihn die Königin nicht zu ihrem Privatsekre-

\* Din volumul — *Eminescu, documente, corespondență, cronologie*, în pregătire la Editura pentru literatură.

<sup>1</sup> Telegrama, trimisă la 7 aprilie 1884, din Iași, de către Chibici Rivneanu lui Maiorescu, a fost publicată de G. Teodorescu-Kirileanu în „Convorbiri literare”, 1906, p. 997, fără următoarea adnotare a lui Maiorescu: „1884, După întoarcerea de la Viena”. Urarea „sărbători fericite” se referă, evident, la sărbătorile paștelui (vezi și doc. XLIII, din care reiese că poetul a plecat la Iași în vinerea paștelui din acel an).

tăr ernannt? Warum ihn nicht mit irgendeiner wissenschaftlichen Mission betraut, die sie aus ihrer Privatkasse remunerirte? Diese Macht wenigstens hätte sie. Und solch eine Gelegenheit bietet sich ihr im Leben nicht wieder! Warum thut man überhaupt nichts von alledem was in allen civilisirten Ländern getan wird, um einem Dichter, der noch dazu von schwerer Krankheit ersteht, die Mittel zum einfachen, aber sorglosen Leben zu bieten?

Ich bin übrigens noch immer nicht überzeugt, dass er die Bibliothekarstelle nicht in allem Ernste erhalten kann. Carajani soll weichen müssen. Ja wenn es sich um einen armen Mann handelte, den man dadurch brodlos macht, dann wäre das Vorgehen unzulässig. Aber dem Herrn Carajani, der Universitätsprofessor und zugleich Professor an den Institute Unite ist, dem soll man diese Sinecure nicht nehmen können? das wäre nicht übel! Kein Mensch würde dagegen sprechen es würde allegemein gutgeheissen werden.

Über Einrichtungen hinsichtlich Eminescu's kann ich dir noch nichts Bestimmtes berichten; ich werde es seinerzeit. Einstweilen ist er gut untergebracht, und es wird nach Möglichkeit für ihn gesorgt.

Wir haben nicht alles bestätigt gefunden was du über ihn geschrieben so z. (um) B. (eispiel) nicht, dass er würdelos geldgierig wäre. Im Gegentheil er wollte sich gleich nach seiner Ankunft sich Kleider kaufen, hat sich auch heute einiges gekauft und anstandslos bezahlt; wir müssen uns darum bemühen ihn täglich hier zum Essen zu haben, er fürchtet immer zur Last zu fallen, schlägt dem Pompiliu immer vor, ins Gasthaus, er habe ja Geld, u. drgl. Aber körperlich finde ich ihn sehr herunter. Hast du den Grisenhaften Ausdruck in seinem Gesicht, das Streben aller Gesichtszüge nach unten, bemerkt? Auch ist mir sein aufgetriebener Magen und Unterleib aufgefallen. Oder war das schon früher so? Nun physisch wollen wir ihn schon pflegen. Im Übrigen sind wir alle darüber einig, dass das einzige Rettungsmittel für ihn eine Anstellung ist; er wird neu aufleben wenn er das Decret besitzt. Aber nur keine Komödie, ich bitte, ich bitte!!

*Deine Schwester.*

Da ich den Brief heute nicht abschicken konnte, füge ich einiges hinzu. Er spricht zu seinen intimen Freunden wiederholt so: „Ich bin noch so müde, sie haben mich durch Italien geschleppt, durch die Schweiz, dann sind wir nach Bucarest gegangen, jetzt haben sie mich wieder nach Iassy geschleppt; wozu denn, da ich hier nichts zu thun habe? Ich will Niemandem zur Last fallen, ich will nicht mehr von Mildthätigkeit leben, dann lieber sterben“. Nun sagen ihm Alle, er werde die Bibliothekarstelle erhalten, sei ihm das recht? Dann erwidert er: „das wäre sehr gut. Wenn ich sie nur erhielte. Das Amt ist nicht schwer, das könnte ich schon versehen trotz meinem schlechten Zustand“. Auch ist es mir angefallen, dass er sich nicht zu Allen gleich giebt. Er klagt entschieden nur seinen intimen Freunden z. B. Pompiliu, Paicu, Humpel; zu Gr. Buicliu, Naum, einem gewissen Zaharia war er ganz anders, er zeigte mehr Haltung, war zum Teil heiter und im ganzen sehr verständig.

Iasi, 10 aprilie 84

Expediată la 11

Trebuie să-ți mărturisesc Titus, că am rămas cu totul incremenită cînd am citit în scrisoarea ta ce comedie se va pune la cale în legătură cu numirea lui Eminescu. Dar așa ceva ar fi avut rost atîta timp cît s-a crezut Budha; azi capul îi este cu siguranță

prea limpede încît să nu-și dea seama, în cel mai scurt timp, de amăgirea grosolană. Ce influență ar putea avea asta asupra lui? Cea mai vătămătoare ce se poate închipui. Și noi înșine să-i spunem basmul din Iași, să facem din el un nărod ridicol și, pentru a-i menaja ideea fixă, să-l acoperim cu o falsă demnitate? Nu, el ne este prea scump: atunci mai bine adevărul gol și foarte trist.

Deci, cel mai mare poet al țării — cum îl numiți — trebuie sau să piară de mizerie în România sau să fie obiectul filantropiei particulare? nu, asta nu o cred niciodată!

Dacă am vorbit mereu de postul de bibliotecar, este pentru că tu l-ai propus. Dacă însă, nu se putea obține, atunci întreaga propunere cădea și trebuia găsit altceva. De ce nu l-a numit regina secretarul ei particular? De ce nu i-a încredințat vre-o misiune științifică oarecare, pe care s-o remunereze din casa ei particulară? Aceasta, în orice caz, i-ar fi stat în putință. O asemenea ocazie nu i se va mai oferi ei în viață! De ce nu se face, în general, absolut nimic, din ceea ce se face în toate țările civilizate pentru a asigura unui poet, care pe deasupra mai e și grav bolnav, mijloacele de existență necesare unei vieți simple dar lipsite de griji?

Eu încă nu sînt convinsă că el nu poate obține postul de bibliotecar, în mod serios. Caragiani să se dea la o parte. Dacă ar fi vorba de un om sărac, care prin asta ar rămîne fără pîine, atunci procedul ar fi inadmisibil. Dar domnului Caragiani, profesor universitar și în acelaș timp profesor la Institutele Unite, acestuia să nu i se poată lua această sinecură? Ar fi foarte bine. Nici un om n-ar fi împotriva, peste tot s-ar încuviința.

Despre aranjarea lui Eminescu nu pot să-ți comunic încă nimic precis; am s-o fac la timpul potrivit. Deocamdată este bine găzduit, și în măsura posibilităților, și mai bine îngrijit.

N-am aflat confirmarea a tot ceea ce ai scris despre el; așa de ex. faptul că ar fi lacom de bani într-un mod nedemn. Dimpotrivă, de îndată ce-a ajuns, a vrut să-și cumpere haine, și azi și-a cumpărat cîte ceva plătind fără întîrziere; trebuie să ne dăm zilnic osteneala să-l avem la masă, căci se teme mereu să nu fie o povară și-i propune mereu lui Pompiliu să meargă la restaurant, că el are bani etc., dar fizic îl găsesc foarte rău. Ai observat expresia bătrînicioasă a feței lui, tendința tuturor liniilor feței de a se lăsa în jos? Mi-a sărit în ochi pîntecul său umflat. Sau era și înainte așa? În sfîrșit, din punct de vedere fizic îl vom îngriji noi. În general sîntem toți de acord că singurul mijloc de salvare pentru el ar fi o numire; va renaște cînd va fi în posesia decretului. Dar numai nu vreo comedie, te rog, te rog!

*Sora ta*

Deoarece nu am putut trimite scrisoarea astăzi, mai adaug ceva. El vorbește prietenilor săi intimi, repetînd așa: „Sînt încă atît de obosit, m-au tîrît prin Italia, prin Elveția, apoi ne-am dus la București, acum m-au tîrît din nou la Iași; pentru ce, cînd eu n-am nimic de făcut aici? Nu vreau să fiu o povară pentru nimeni, nu vreau să mai trăiesc din filantropie, mai bine să mor“. Atunci toți îi spun că va obține postul de bibliotecar, dacă îi convine? El răspunde: „ar fi foarte bine. Numai dacă l-aș putea obține. Serviciul nu este greu și aș putea face față în ciuda stării proaste în care mă aflu“.

Am observat, de asemenea, că nu se mărturisește tuturor la fel. Se plinge, în mod sigur, numai prietenilor săi intimi, de ex. lui Pompiliu, Paicu<sup>1</sup>, Humpel; cu Gr. Buicliu<sup>2</sup>, Naum, cu un oarecare Zaharia<sup>3</sup> a fost cu totul altfel, a dovedit mai multă rețineră, a fost în parte mai senin și în general foarte cuminte.

### XLIII

Bukarest, Str. Polonă 23  
Sonnabend d 14/26 April 84

Lieber Herr Slavici

Ihr erster Brief wurde heute mit grossem Jubel begrüßt, Baby beschloss gleich, augenblicklich zu antworten. Die Anwesenheit des oesterreichischen Kronprinzpaares beschäftigt ihn aber, trotz des strömenden Regens der Alles verdarb, derart dass ich derweil doch allein schreibe, um Ihnen die Pădureanca möglichst bald zuzustellen. Bitte aber zerrissen Sie nicht die Seiten, welche Sie ändern, sondern senden Sie uns später beide Versionen. Die erste Hälfte ist ja tadellos schön; über die 2. kann ich meine Meinung nicht ändern, obgleich ich sie getreulichst bis „pînă străvezie“ aus Deutsche übersetzt. Falls Sie nicht ändern, denke ich, veröffentliche ich sie Ende Mai so wie sie ist.

Ich weiss nicht, ob ich mich freuen soll, das es Ihnen in der Alten Heimath so wohl gefällt, mein Egoismus wünscht so sehr Ihre Rückkehr, dass die Mitfreunde am Ihrem Wohlfühlen darunter leidet. Bukarest war schön im Blüthenschnee, jetzt ist es wieder frostig. H. Eminescu reiste am Charfreitag nach Iassy, Donnerstag Mittag hatte er bei der Königin Audienz. Sie war ganz besonders reizend und redete ihm so viel Muth zu, dass er auch ganz glücklich lächelte. Aus Iassy sind die Nachrichten nicht besonders, ich wünschte, ich hätte ihn in unser Haus genommen.

Vom Lirkus-Unglück werden Sie gelesen haben, von unsern Bekannten war Niemand da. Sonst spricht alles „Rudolph u. Stépjanie“ der Einzug der Gäste machte sich schön, Bukarest hat sich als fastliche Stadt bewährt. Ich persönlich gehe weniger aus als je, arbeite an meinem Drama und bewahre mir die tragische Stimmung auch wo sie unbrauchbar ist. Herr Cantacuzène kommt nächste Woche mit dem fertigen 1 Bande Schopenhauers.

<sup>1</sup> Bucovineanul (născut la 27 iunie 1831) Pavel Paicu, poreclit T. Spacco și „porculețul mărunț“ era profesor. Trecea drept limbuc. Carp, dînd în 1867 relații despre Junimea scrie că Paicu a fost amendat „la tăcere de cinci minute. Paicu leșinat de mîhnire“ (din G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 383). De la Junimea îl va fi știind poetul, cu care s-a împrietenit, cunoscute fiind legăturile strînse ale lui Eminescu cu bucovinenii).

<sup>2</sup> Gr. Buicliu, junimist, avocat în Iași, angajat o dată de G. Eminovici (de fapt de Eminescu) într-un proces cu Ion Droglă, soțul Aglaiei (vezi Aug. Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, p. 56 și urm.), prieten cu poetul, pentru ajutarea căruia subscrie o dată 15 lei, alături de Humpel, Naum și Pompiliu (dintre cei pomeniți în scrisoare) și împreună cu care va fi îndepărtat din slujba statului, o dată cu venirea la putere a „roșilor“ (liberalilor) în 1876.

<sup>3</sup> M. Zaharia (probabil același) figurează printre prietenii pomeniți de poet într-o scrisoare expediată lui Petre Novleanu din Liman, la 15 august 1885 (Aug. Z. N. Pop, *Contribuții...*, p. 453).



Auf Ihr gültig versprochenes Jahrprogramm warte ich mit Freude und grüsse Sie herzlich vom ganzen Hause.

Ihr ergebene  
Mite Kremnitz

Traducere

București, str. Polonă, 23  
Sîmbătă 14/26 Aprilie 84

Dragă Domnule Slavici,

Prima dvs. scrisoare a fost astăzi salutată cu mult entuziasm, Baby s-a hotărît pe loc să răspundă imediat. Prezența perechii domnitoare austriece îl preocupă însă, în ciuda ploii torențiale, care a stricat totul, în așa măsură încît deocamdată vă scriu singură, pentru a vă trimite cît mai repede Pădureanca. Vă rog însă, nu rupeți paginile pe care le modificați, ci trimiteți-ne mai tîrziu ambele versiuni. Prima parte este frumoasă fără cusur; despre a doua nu-mi pot schimba părerea, deși am tradus-o exact în germană pînă la „pînză străvezie”. Dacă nu schimbați nimic, cred că la sfîrșitul lui mai o public așa cum este.

Nu știu dacă trebuie să mă bucur că vă simțiți atît de bine în bătrîna patrie; egoismul meu dorește atît de mult întoarcerea d-stră, încît bucuria legată de bunăstarea d-stră suferă. Bucureștiul a fost frumos în ninsoare, acum este din nou ger. D-l Eminescu a plecat în vinerea mare la Iași, joi după amiază avusese audiență la regină. Ea a fost deosebit de fermecătoare și i-a dat atîta curaj încît și el zîmbea cu totul fericit. Din Iași n-au venit vești deosebite, aș fi dorit să-l luăm în casa noastră.

Despre nenorocirea lui Lirkus veți fi auzit. Dintre cunoștințele noastre nu a fost nimeni acolo. Altfel totul spune (că) „Rudolph și Stephanie”; intrarea oaspeților s-a desfășurat frumos, Bucureștiul s-a păstrat ca oraș ospitalier. Personal ies mai puțin ca ori-cînd, lucrez la drama mea și îmi păstrez dispoziția tragică și acolo unde nu este locul ei. D-l Cantacuzene vine săptămîna viitoare cu primul volum din Schopenhauer gata terminat.

Aștept programul dv. anual pe care ați avut bunătatea să mi-l trimiteți și vă salut din inimă din partea întregii case.

A dv. devotată  
Mite Kremnitz

XLIV

Iassy, 30 April 84

Eminescu hat bis jetzt mit Pompiliu gewohnt, wird dieser Tage zu Burla ziehen. Es wurde beschlossen dass für seine Bedürfnisse monatlich 280 Francs verabsolgt werden, nämlich die Summe, die er als Bibliothekar erhalten würde. Missir kam heute nicht zur Lection, somit könnte ich ihn gegen Erwarten nicht sprechen, kann also nicht mit Bestimmtheit angeben, wieviel die hiesigen Beiträge ausmachen. Dieser Tage soll das fixirt und dir mitgetheilt werden. Einatweilen sind noch 70 Francs bei mir, denn es wurden für diesen ersten Monat (8 April bis 8 Mai) nur 280 Francs Pompiliu übergeben.

Es wurde beschlossen, dass wir ihm selbst von nun an das Geld übergeben, indem wir es als eine monatliche Auszahlung für seine Gedichte, eine etwaige zweite Auflage u. dgl., darstellen. Für diesen zweiten Monat soll vielleicht die Sache wieder durch meine Hände gehen. Für die Zukunft wollen wir schon sehen, wie wir das einrichten, da mit Eintritt der grossen Ferien beinahe Alle verreisen, ich vielleicht auch.

Er ist forwährend wohl, vielleicht wohler als früher. Gedrückt ist er noch immer — natürlich ! Seine Schwarzscherei erweist sich ja als ein weiterer Beweis für die Gesundheit seines Urtheils.

*Emilie*

Traducere

Iași 30 aprilie 84

Eminescu a locuit pînă acum la Pompiliu, zilele acestea va pleca la Burlă. S-a hotărît să i se trimită lunar 280 franci, adică suma pe care ar fi primit-o ca bibliotecar. Missir nu a venit azi la lecție<sup>1</sup>, așa încît, contrar așteptărilor, nu i-am putut vorbi și deci nu pot preciza exact la cît se ridică contribuțiile de aici. Zilele acestea se va fixa și ți se va comunica. Deocamdată mai sînt la mine 70 franci, căci pentru această lună (8 aprilie—8 mai) i s-au trimis lui Pompiliu numai 280 franci. S-a hotărît să-i trimitem lui însuși de-aci încolo banii drept o remunerație lunară pentru poeziile lui, pentru vreo a doua ediție sau ceva similar. Pentru această a doua lună probabil că chestiunea va trece tot prin mîna mea. Pentru viitor vom vedea cum să aranjăm lucrurile, cu atît mai mult cu cît o dată cu începerea vacanței mari plecăm toți, probabil și eu. El se simte tot timpul bine, poate chiar mai bine decît înainte. Apăsât mai este, firește ! Pessimismul său se dovedește a fi încă o probă privitoare la sănătatea judecătii sale.

*Emilia*

#### XLV

Iassy, 4 mai 84

Missir sagte mir, in Iassy würden 200 Francs monatlich gesammelt worden, so dass von Bucarest nur 80 monatlich geschickt werden müssten. Sollte da mehr eingehen, würde man es wohl für Eminescu zurücklegen.

Für den nächsten Monat — 8 Mai bis 8 Juni — ist keine Sendung aus Bucarest nöthig. 200 frcs. hat mir Missir bereits übergeben ; 70 sind vom vorigen Monat geblieben ; die fehlenden 10 Francs lege ich dazu.

*Emilie*

Traducere

Missir mi-a spus, că în Iași se string lunar 200 fr. așa încît din București nu mai trebuie decât 80. Dacă va sosi mai mult, va fi pus de-o parte pentru Eminescu.

Pentru luna viitoare — 8 mai pînă la 8 iunie — nu este necesară nici o expediție din București. Missir tocmai mi-a dat 200 fr ; 70 au rămas din luna trecută ; cei 10 fr. lipsă îi adaug eu.

*Emilia*

<sup>1</sup> Era profesor la „Institutul Humpel“.

## XLVI

Iubite Domnule Maiorescu !

Reîntorcîndu-mă din Iași, am găsit de această dată o liniște pare că mai mare decît în alți ani. Mi se pare că politica începe a fi indiferentă pentru cea mai multă lume. Numai Panu se frămîntă cu teoriile sale constituționale. În numărul din urmă tratează iarăși o asemenea chestiune în care de această dată numele Dvoastră și a D-lui Carp este țesut în principii constituționale. Fiindcă poate nu aveți ocazie să găsiți jurnalul în chestiune, vi-l trimit.

Pe Eminescu l-am găsit mult mai bine decît l-am lăsat. E mai vesel, vorbește și ride mai mult, adică spune în formă veselă ceea ce înainte tăcea cu resignație și ceea ce-l roade încă la inimă : starea în care se află și viitorul său. Am uitat să vă spun că a fost la Răpedea, unde însă n-a voit să facă hidroterapie, fiindcă n-a fost nime să-l silească. Este prin urmare aceeași lipsă de inițiativă în sufletul său ca și mai înainte. Mi-a spus că ar vrea să lucreze și n-are îndemn, care ar trebui să-i vie numai dacă ar fi silit. Oricum ar fi însă, acum în această toamnă trebuie să știu ce se face cu Eminescu. Să i se poată găsi ceva sau dacă cotizațiile trebuie să urmeze mai departe, atunci trebuie să știu, pentru ca să o spunem celor ce le plătesc și să se continue pe atît pe cît fiecare poate și vrea să dea fără să se simtă îngreuiat.

Vă rog, dar D-le Maiorescu, să aveți bunătatea să-mi spuneți ce să fac.

Eminescu este foarte econom sau mai bine zis zgîrcit, poate fiind că se jencază să cheltuiască bani despre a căror origine nu-și face iluziuni. Din cînd în cînd fără știrea noastră își scaldă necazurile cu ceva vin, deși știe și nu lipsim de a-i spune că nu e bine pentru sănătatea lui. Dar cît ține Eminescu la sănătatea lui, observațiile noastre nu-l împiedică a se lăsa să fie sedus de către Petre Grigoriu, ca să petreacă împreună. Dealtmîntrelea tot glumește ba că vrea să se facă călugăr, ba că nu găsește stricină, ca să-și curme zilele.

Di Negruzzi nu s-a întors încă din străinătate. Vă rog arătați respectuoasele mele salutări Doamnei și Domnișoarei Maiorescu.

Al Dvoastră devotat amic,

*P. Missir*

Iași 30 august 1884<sup>1</sup>

## XLVII

Iași 6 mai 1886<sup>2</sup>

...a conținutului și la cele scrise de tine :

die Wirklichkeit ist weder so leicht noch so schwer wie die Vorstellung von ihr, da sie weder die Klarheit und Vollendung des Begriffs, nach dessen scharfe, ausscheidende

<sup>1</sup> Scrisoarea a mai fost publicată cu mici prescurtări de I. E. Torouțiu în *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 189—184.

<sup>2</sup> Fragment dintr-o scrisoare, în românește, a Emiliei Humpel către fratele său, datată însă de altcineva.

Abgeschlossenheit hat, sondern durch zahllose Uebergänge ebensowohl getrübt als gemildert wird<sup>1</sup>.

Și publicarea: „Precedente constituționale etc.“ am găsit-o bine scrisă și de o putere convingătoare. Dar mai știi prin ce poți convinge pe oamenii de la noi și întrucât în această țară există *convingere*? Parcă n-am ajuns la acel grad de evoluțiune sufletească care pare a fi necesară pentru ca un asemenea product să se dezvolte cu un fel de forță vitală. Căci șubredele așa numitele convingeri cu care se face pe aici larmă, mai poate fi vorba de ele?

Eminescu sigur că nu merge bine. E mai mult o decadență morală decît o reducere intelectuală ce-ți bate la ochi în el în timpul din urmă. Dacă vorbești cu el ai răspunsuri corecte, raționale; dar e cinic, nepăsător la culme, încît îl suportîți cu greutate. Asta e ceva nou în el, cred, și desigur nimic bun.

Despre Slavici știam că s-a însurat. Mi-a anunțat atît logodna cît și cununia<sup>2</sup>.

### XLVIII

Stimabile Domnule Maiorescu,

Scuzaț vă rog căm iau permisiunea a apela la Dvoastri fără avea onoari a vă cunoaști personal.

Dar fiind convinsă de generoasa Dvoastră bunătate către nefericitu meu frate Mihai, îm eu curaju a apela co rugăminte la Dvoastri, de care cred că de nu mi-ți puteo faci, cel puțin nu te vei supara pe mine.

Făcînd o cură miopatică mai aproape 3 luni pentru paralizarea de cari sufer din fragita mea copilarie, mă simt foarte bine.

Cînd am întreprins cura, am pus condiții de mica folosi sâi dau 700 franci; în caz de nu, 100 cheltueele aparatilor. Acuma, cunoscînd on progres de cari nu am avut nici odată macar speranța, sunt silită să plătescu Doctorului care pleacă. Vă rog, din adâncu inimii, făcețimi acest bine de care vaș rămâne recunoscotoare tot restu vieți mele; împrumutațimă cu 600 franci pe termin de 2 luni.

Repet miile mele rugămint a nu mă refuza. Apel la Dvoastri cu toată încrederea și stima pe cari vo porb de cînd știu cum sprijiniț pe Mihai.

Sprezi la on respuns.

Cu toată stima, salutare,

*Henriette Eminescu*

Adresa mea

Dra. H. Eminescu, Bottoșani

Bottoșani 1886 Ober 19/7

<sup>1</sup> ...realitatea nu este nici atît de simplă, nici atît de complicată ca reprezentarea ei, căci ea nu are nici limpezimea și perfecțiunea noțiunii, nici omogenitatea precisă și delimitatoare a acesteia (a noțiunii), ci este tulburată și atenuată de nenumărate treceri.

<sup>2</sup> Aci se termină fragmentul de la Arhive.

## XLIX

Iași, 2 Iunie 87  
Trimisă la 9 Iunie

Tite dragă,

Ce vei fi gândind despre tăcerea mea?... Probabil, ce e de gândit: că nu știu unde-mi stă capul de treabă, și că la Credit nu s-a decis nimic. Tot așteptam să-ți pot scrie ceva pozitiv. Stravolca s-a informat în câteva rînduri; o dată i-au zis că e probabil că vor plăti creditorii și că vor rămînea ei singuri creditori; pe urmă i-au spus că asta nu merge, că o parte din membrii consiliului s-a opus, că vor rămînea pe lingă bonificarea celor 50%; i-au mai spus că în iulie sau august vor cumpăra scrisori pentru restul banilor, fiindcă atunci sunt mai eftine. Dar, în fine, ei nu mi-au făcut nici o comunicație în scris, și cînd Stravolca le-a zis să o facă, răspundeau că „de ce?”. Nu e tot atîta dacă-i spunem prin dvoastră?” — pe urmă rămăsese că au să se mai consulte și apoi să-mi scrie. Nu știu, să mai chem pe Enacovici, ca să caute el a duce lucrul la un sfîrșit?

Roiu mi-a cerut 1000 franci pentru purtarea procesului și a primit deja 500. În zilele acestea, la 8 Iunie, are un termen la Tribunal, la care însă nu se va prezenta, așteptînd să se prezente la Curtea de apel.

Despre Eminescu vei fi avînd acum știri mai exacte. Nebuna de soră-sa alarmase toată lumea prin telegramele ei exaltate. Dar, nu e vorba, e bolnav, e o recrudescență a boalei; o recidivă nu se poate numi nu numai fiindcă el n-a fost sănătos în toți acești ani, ci și pentru că starea lui de acum nu se aseamănă cu izbucnirea boalei de acum 4 ani. A început a avea acum vreo două săptămîni mari dureri de cap, pe urmă pare a fi avut convulsioni (curios lucru, nu pot afla ceva de tot pozitiv, deși Pompiliu a fost la Botoșani) în urma cărora nu mai vorbește nimic, nu mîncîcă aproape nimic și chiar acel puțin numai după multă luptă. După aceste date starea sa pare a fi destul de desprecîrată, totuși medicii nu-l consideră ca pierdut. Este acum internat într-un spital din Botoșani, unde are odăca lui proprie și un servitor exclusiv al lui, care nu se mișcă de lingă el.

Scerata dată în beneficiul lui a fost alaltăieri și a avut un rezultat neașteptat. Am vîndut 165 bilete (à 5 franci), fără să fi fost un anunț de un singur rînd prin jurnale; scurt și simplu, pe mine nimenea nu m-a refuzat; ba în chiar seara producțiunei am trebuit ca să refuz la cîteva persoane bilete, fiindu-mi frică să nu vie toți cîți luaseră bilete și să nu se nască pe urmă vre-un scandal din cauza lipsei de scaune. Așadar, am încasat pentru Eminescu prin acel concert 825 franci. Iar rezultatul moral a fost cît se poate de mare. Dar mărturisesc și eu că producțiunea a fost bine combinată și bine executată. Din persoane streine luase, între altele, parte nevasta consulului german, care cîntă foarte bine și este o persoană atît de simpatică, încît toată lumea e încîntată de ea. Îți trimit aci două programe și o listă de subscriere ca să vezi cum am făcut. Dar te rog trimite-mi la ocaziune lista înapoi, mi-ar putea servi ca piesă justificativă.

Adio, Tite dragă. Mai scrie-mi și tu  
*Emilie*

## L

9 Iunie 1887

Eminescu revenit boala. Tăcut și nesimțitor.  
Regulați, *Pompiliu Cuza*<sup>1</sup>

## LI

Iași, 20 Iunie 1887

Tite dragă,

Nu-ți poți închipui ce e pe capul meu de treabă ! Și în genere, nici tu nici Aneta nu vă puteți închipui ce greu am trăit și trăiesc eu, cum îmi este mie în sufletul meu, cât de puțin se potrivesc pentru mine asemenea planuri făcute cu vioiciune și cu un fel de optimism, din care n-am nici o umbră în mine, și care se și potrivesc la situațiunea mea în viață ca nuca în perete. Intre altele am și așteptat să văd dacă-mi plătește lumea ce-mi datorește ca să știu ce pot face în vacanță. Ei bine, pînă acum nu mi s-au plătit restanțele, prin urmare nu pot face planuri pentru vară. Te rog, nu-mi vorbi de cei 400 franci, de care tot vrei tu să mă dispensezi ; mai întii nu primesc absolut să fiu dispensată de ei, și apoi nici nu-mi sunt de vr-un ajutor cei 400.

Și apoi sunt obosită — *obosită*. Voi *liniște* și numai liniște. Eu știu bine că voi n-aveți trebuință de mine, și că aceste planuri le faceți numai pentru a-mi procura mie o recreațiune, pentru a-mi face mie un bine. Dar credeți-mă, nu e acesta binele de care am eu trebuință.

Dacă vreți să mă țineți în curent de ceea ce faceți, scriindu-mi din cînd în cînd aici în Iași, poate că ne vom putea întilni undeva — sau în Svițera, unde am putea veni după voi, sau la Viena cînd vă veți fi dirijat deja spre casă. Și eu vă voi da mereu informațiuni despre mine.

Bine a făcut Aneta de n-a venit. Va fi simțit ca și mine că asemenea intimitate completă trebuie să se dezvolte cu încetul. Cînd văd odaea mea încărcată de hîrtii de tot felul, pe care, pentru a le deosebi, le împrăstiau cîte o dată pe toate scaunele, simt că mi-ar fi penibil a vedea pe Aneta în această dezordine și trăind cu mine în goana în care mă aflu acum.

Tite dragă, mai scrie-mi cîteva rînduri, ca să știu ce mai faceți. Tu, — pe cît îmi aduc aminte -- nu am scrisoarea ta la dispozițiune — pleci în zilele acestea.

Îmi pare bine de divorț. Ți-ai ajuns scopul și trebuie să fii mulțumit. Ce mai e pe la Berlin ? Poate-mi scrii și despre aceasta ceva. Eu n-am mai răspuns Clarei la acea scrisoare. N-am timp, s-a isprăvit. Cum îi mai este Liviei acum, după acel pas decisiv din parte-i ?

De la Credit nimic precis. Am primit de la ei o scrisoare, prin care îmi comunică că au schimbat 39000 în scrisuri — ceea ce știam — și că la începutul lunii Iulie vor schimba restul, fiindcă cred că starea bursei va fi atunci favorabilă pentru schimbare. A fost Enacovici pe aici și i-a făcut lui Stravolca mai multe propuneri pentru Credit. Rămie să se înțeleagă Stravolca cu ei.

<sup>1</sup> Este telegrama expedită lui Maiorescu de către Pompiliu Cuza din Botoșani, în momentul revenirii bolii în 1887, cînd poetul se afla la Botoșani (vezi și doc. XLIX).

La înfățișarea din 5 Iunie, în procesul ce a intentat Roiu, s-a aplicat art. 151 (dacă nu mă înșel în cifră — am alte cifre în cap acum), prin urmare s-a fixat un alt termen la 25 iunie.

Aud că lui Eminescu îi e mai bine. După ce publicasem deja în „Liberalul” rezultatul producțiunii, am mai primit de la familia Rosetti-Tețcanu 60 franci pentru același scop — ei erau atunci la țară (nu banii, Rosetesti). Prin urmare serata a produs 885 franci din care 200 s-au trimis la Botoșani iar restul de 685 sunt depuși pe numele lui Eminescu la Casa de Economie. Și noi ne ferim de faimoasa Henriette și de dl. Eminovici.

Tite' dragă, nu știu ce să-ți mai scriu din multele lucruri ce am în cap în stare de chaos. Când m-oi mai lumina, îți voi mai scrie.

Te sărut din suflet și te rog nu te supăra pe mine fiindcă nu urmez planul tău.

Sărută din parte-mi pe Aneta, dacă vrea să primească această intimitate din parte-mi. Imi aduc aminte că am început la București a-i zice pe nume, și că ea nu mă scotea din „madame”. Dar asta o zic în treacăt, știu bine că asemenea lucruri n-au însemnătate. Mie îmi venea să-i zic pe nume, ei încă nu-i venea.

Dacă ar fi cu puțință, i-aș scrie câteva rânduri pentru a avea de la Aneta informațiuni despre cele ce faceți. Sper a primi de la unul sau de la altul câteva rânduri.

*Emilie*

### LII

SOCEC et COMP.

București 30 Ianuarie 1888<sup>1</sup>

D-lui Titu L. Maiorescu

*Loco str. Mercur No. 1*

Urmind a pune sub tipar o nouă edițiune a *Poesiilor* lui Eminescu, Vă rugăm a ne spune dacă să trimitem tot D. Voastre corecturile de citit și cui vom avea să plătim, la timpul său, honorarul cuvenit.

Cu osebită stimă

Răspuns la 17 martie

Onorarul firește lui Eminescu (Botoșani), (după scrisoarea lui din 14/26 Martie). Corecturile le fac eu T. M.<sup>2</sup>

### LIII

București, 27 iunie 1888

Stimate Domnule Socec,

Pentru Eminescu, care este aici și nu e în starea sigură de a se îngriji însuși, se formează un comitet de amici care să-l ia iarăși sub un fel de tutelă. Din acest comitet

<sup>1</sup> Ar putea fi și februarie, scrisul fiind greu lizibil.

<sup>2</sup> E obișnuita notă a lui Titu Maiorescu pe scrisori.

face parte și D. N. Pătrașcu, secretar de Legațiune atașat acum la Ministerul de Externe. Vă rog, dați d-lui Pătrașcu acomptul de 500 lei noi pentru ediția a treia a poeziilor lui Eminescu și priviți deocamdată această scrisoare drept chitanță.

Cu deosebită stimă,  
T. Maiorescu<sup>1</sup>

#### LIV

Mult stimat Domnule,

De mai multe zile nu mă aflu tocmai bine, încît deși am foarte puțin de adaos, totuși n-am putut nici termina, nici revedea și corige lucrarea mea. În starea în care este astăzi lucrarea, n-am curajul s-o prezint. Îmi trebuie încă câteva zile sau câteva ore măcar de dispoziție, ca să pot termina și atunci bucuros voi avea onoarea de-a V-o prezenta. C-o scriere necompletă și încă plină de neajunsuri și erori nu cutez. Al. D-Voastră supus și recunoscător M. Eminescu<sup>2</sup>.

#### LV

Chitanță

Am primit suma de una sută douăzeci franci de la Dnul Nicolae Petrașcu. București 9 Decembrie 1888.

M. Eminescu

#### LVI

Regatul României  
Președintele Trib. Ilfov  
secția II civilă corecțională  
No. 2959

București 4 Iunie 1889

Domnule,

Conform Jurnalului No. 2783/89 al acestui Tribunal, am onoarea a Vă comunica că sunteți confirmat membru în consiliul de familie al interzisului M. Eminescu, și

<sup>1</sup> Pe contra pagina scrisorii citim: Suma din față de cinci sute de lei (500) am primit-o. N. Petrașcu.

<sup>2</sup> Dintr-o eroare această carte de vizită n-a fost tipărită în revistă în ordinea care credem că i se cuvenea, fiind după toate aparențele mai nouă de iunie 1887. La republicarea în volum a documentelor va fi integrată locului potrivit ei. Am așezat-o acum aci pentru a fi alături de un alt document scris de poet, următoarea penibilă, dintr-un punct de vedere, chitanță prin care poetul era pus să certifice primirea banilor ce i se dădeau. E, de altfel și ultimul document scris de mîna lui, dintre cele pe care le-am găsit.



rugîndu-Vă a Vă convoca pentru ziua de 10 Iunie curent, împreună cu ceilalți Membri și a aviza conform art. 330 C.C.

Primiți asig. consid. mele.

Președinte  
(indescifrabil)

Grefier  
(indescifrabil)

Domniei-Sale

Domnului Titu Maiorescu str. Mercur No. 1<sup>1</sup>

## LVII

București 28 iunie 1889

Domnul meu,

Dacă scopul pentru care s-a făcut colecția<sup>2</sup> s-a schimbat e departe de mine ideia de a cere banii înapoi, din contră, vă declar că sînt pe deplin de acord cu demersul Dvstră de a se face un grilaj și un monument la mormintul mult regretatului Eminescu.

<sup>1</sup> Radu D. Rosetti în „Adevărul literar și artistic” din 17/IX 1922 (cărui-a-i va răspunde C. Botez) spune că dosarul de punere sub interdicție a lui Eminescu poartă nr. 645/1889, la secția II a Tribunalului Ilfov. «La 13 IV 1889 cu adresa no. 6749 procurorul Mavrus cere primului președinte al Tribunalului Ilfov constituirea unei curatele pacientului M. Eminescu. Procurorul indică în același timp președintelui Tribunalului că bolnavul are ca prieten bun pe Mihail Brăneanu, redactor-șef la „România liberă”. Acesta, sesizat constituie un consiliu compus din T. Maiorescu, Dem. Laurian, St. Mihăilescu, I. L. Caragiale, I. Gh. Valentineanu și Mihail Brăneanu, care convocați conform articolului 440 din Procedura Civilă (jurnalul 2783/89) depun la Secția a II-a un proces verbal în care sînt de părere că „boala fiind în recidivă, reclamă interdicția pacientului și rînduirea unui tutor care să poată primi de la Stat pensia lui viageră și să poată îngriji de întreținerea interzisului”. Procesul verbal al Consiliului este scris în întregime și depus de Titu Maiorescu care, după cum e cunoscut, era și avocat. Semnarea actului s-a făcut la 12 iunie 1889». Peste puțin timp, C. Botez, tot în „Adevărul literar și artistic”, în no. 100/22 X 1922, dă următoarele amănunte: «Procurorul care a cerut instituirea unei curatele a fost Henry Catargi. Membrii tribunalului care au închis dosarul, din cauza morții poetului, au fost Victor Rimniceanu, actualmente prim președinte la Înalta Curte de Casație și Al. Mimmy. Actul de expertiză a fost iscălit de trei medici din care numele celui de-al treilea e indescifrabil. Procesul verbal al membrilor consiliului de familie ce reclamă interdicțiunea poetului, „boala de care suferă acum în a doua și cea mai grea recidivă” și conchide pentru orînduirea unui tutor care să poată primi pensiunea lui viageră de la stat și „să poată îngriji de cuviincioasa întreținere” a interzisului poartă data de 10/28 iunie 1889 și este numai semnat de Maiorescu și ceilalți membri ai consiliului de familie. Din faptul însă că procesul verbal e scris cu cerneală neagră și tot cu aceeași cerneală e iscălit și Maiorescu, pe cînd iscălitura celorlalți membri e cu cerneală violetă, se poate deduce că procesul verbal a fost întocmit în afară de tribunal și dictat de tribunal unui secretar al său, pentru că nu se aseamănă de fel caracterele din iscălitura lui Maiorescu cu scrisul din acel proces verbal». La locul cuvenit litigiul asupra acestui amănunt va putea fi, pentru cine se interesează de astfel de chestiuni, lichidat. Acesta e ultimul dintre documentele ce poartă o dată anterioară morții poetului.

<sup>2</sup> Evident, *colecta*, însă librarului îi era mai familiară *colecția*.

Mă folosesc de aceasta spre a Vă comunica că voi pune chiar zilele acestea o edițiune nouă din *Poesiile* lui Eminescu, despre ceea ce voi pune în curent și pe Dnu Maiorescu, ca să poată dispune cum va crede Dsa mai bine de suma ce am dat și în trecut pentru fiecare edițiune.

Cu deosebită stimă,  
J. Socac

Domnului M. Brăneanu, redactor la ziarul „Constituționalul”

### LVIII

Botoșani, 1889, august 16/28

Stimabile Domnule Majorescu !

Am primit o înștiințare de la *Dlu* casier Balan, din Botoșani, că este depozit o mie de franci, pensia fratelui meu, Eminescu, pentru-a căror bani i s-a trimis mandatul prin Minister, lui personal ; mandatul perzîndu-se vă fac cunoscut să luați Domnia-voastră o demarșă cum veți voi și vă va lasa inima, avînd deplină încredere că veți urmări după lege mandatul ca un adevărat părinte care-ați fost totdeauna față cu ne-norocirile ce au înconjurat pe iubitul meu frate.

Din parte-mi vă rog să bine voiți, a-mi face cunoscut despre distribuirea acelor bani. În așteptarea unui răspuns, primiți, vă rog, considerarea deosebitei mele stime

Henriette Eminescu<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Incadrată în chenar negru și părînd a fi redactată de altă mîină, scrisoarea pune prin acel „vă rog să bine voiți a-mi face cunoscut despre distribuirea acelor bani” în altă lumină apetiturile bănești ale Harietei. De altfel, într-un articol din ziarul „Țara” (6 aprilie 1904) D. Teleor aduce și el precizările de mai jos :

#### EMINESCU PENSIONAR

Un publicist din Iași a afirmat unde-va că Henrietta Eminescu a profitat de nebulnia fratelui său ca să-i mănînce pensia. Lucrul e inexact.

Cea d'întîi pensie a lui Eminescu, după ce a înebunit era produsă din cotizații benevole ale prietînilor săi intimi.

Dau aci un model de chitanță pentru perceperea banilor :

#### Chitanță

No . . . .

Am primit de la d. I. Gh. Ocășanu suma de lei 5 pentru M. E., prin care s-a achitat de rata pe luna Septembrie 1883.

București, Sept. 1883.

Casier

A. Chibici-Rîvneanu

Aceste cotizațiuni nu erau fixate la suma de cinci lei ; d. Maiorescu a dat în ziua întîi trei sute lei, bani pe cari i-a încasat imediat d. d-r. Sutz, pentru întreținerea poetului.

Șase luni a ținut această contribuție, cît a stat Eminescu la Döbling în Viena, și cea mai mare parte din subscripitori nu știau pentru cine dă. Li se spunea atît : „pentru un literat bolnav”.

Membrii *Junimei* au strîns la plecarea lui Eminescu de la Viena în Italia, o mie de galbeni în aur pe cari i-a primit chiar autorul lui *Călin* în mîină.

Mi-aduc aminte, că regretatul meu amic spunea singur cu mirare că el a avut în portofel o mie de galbeni.

Întors în țară, comuna Botoșani i-a votat o pensie de trei mii lei pe an.

## LIX

Epoca  
ziar cotidian  
Administrația

Imi permit a face cunoscut Domnului Maiorescu că m-am conformat numaidecît sfatului Domniei Sale.

Am scris dddor Socec și Djuvara, singurii streini în listă<sup>1</sup>, așa ca să nu se simtă deloc atinși.

D. Socec mi-a răspuns; de la D. Djuvara, care e la Brăila, n-am primit nici un răspuns.

Eu cred că și pentru ceilalți trebuie o satisfacție. Ca compensație a întâzierii, o relație în gazetă de cum stau lucrurile; dar d. Stemill<sup>2</sup> nu e încă nici azi gata cu regularea socotelilor pentru banii dați la înmormîntare de ministerul de interne. Luni numai va fi gata, mi-a zis.

Doctorul Neagoe<sup>3</sup> a primit cu plăcere însărcinarea pentru Transilvania. Eu și cu el continuăm a strînge ce putem cu lista, de la oamenii de aproape, căci după părerea lui ne va trebui mai mult decît două sau trei sute de lei pentru lucrările pregătitoare la mormînt. Din suma adunată cu lista, 160 de lei i-am dat pentru coroana „amicilor”<sup>4</sup>.

1889 Iunie 30

Devotat servitor  
M. Brăneanu

Cît timp a beneficiat de această pensie nu știu. Un lucru rău însă era: cele trei mii de lei i se trimeteau o dată toate la finele anului. Și Eminescu, cheltuitor din fire, le isprăvea iute.

În 1889 fiind la „România Liberă” este anunțat că va primi pensia de la Botoșani. Mare veselie în redacție: D. D. Racoviță-Sphinx, îi zice în glumă:

— Eminescule, am nevoie de două mii de lei. Dă-mi tu dacă-ți vin banii.

— Cum nu, dragă Racoviță! Cu cea mai mare plăcere!

Camera și Senatul i-au votat o pensie de 250 lei pe lună, însă n-a mai trăit de cît două luni ca să se bucure de acești bani, și aceste două luni dureroase le-a petrecut în ospiciul *Caritatea*.

D. Teleor

<sup>1</sup> Adică singurii „neîmpămîntenii” la vremea aceea dintre binevoitorii care figu-  
rau pe o listă de subscripție pentru ajutorarea lui Eminescu și apoi pentru îngrijirea  
mormîntului său (vezi și doc. LVII).

<sup>2</sup> Pseudonimul lui St. C. Michăilescu. Pentru amănunte vezi Anghel Demetrescu —  
*Opere*, Ed. Fundațiilor, 1937, ediție îngrijită și prefată de Ov. Papadima.

<sup>3</sup> Dr. Ion Neagoe, din Sebeș-Hunedoara, după unele informații, din Brașov, după  
lista *României June*, al cărei membru, alături de poet (vezi Aug. Z. N. Pop, *Contri-  
buții...*, p. 441), fusese medic la C.F.R. și, în perioada bolii, unul dintre medicii curanți  
ai lui Eminescu. Prieten încă de la Viena cu Maiorescu, era junimist și, prin soția sa,  
rudă cu alți cunoscuți ai poetului: ardelenii Alexandru Roman (1826—1897), redactorul  
„Federațiunii” și fratele său Iosif Roman (1828—1908), tatăl Veturici, soția doctorului.

<sup>4</sup> În jurul acestei „coroane” Aug. Z. N. Pop (*Contribuții...*, p. 539—541) produce,  
ca și în alte locuri, o nedreaptă filipică, citind în același timp rău un document clar:  
o listă pe care scrie *Pentru înmormîntarea lui Mihai Eminescu e citită lista de sub-  
scripție a junimiștilor pentru cumpărarea unei coroane a amicilor pe mormîntul lui  
Eminescu*, în ciuda evidenței documentului, pe care aparatul de fotografiat îl redă în  
cartea sa exact.

## LX

Stimabile Domn !<sup>1</sup>

Conform dorinței Dvoastre Vă trimet „Familia” Nr. 2 anul 885. Biografia fratelui Mihail este exactă, cu deosebirea că s-au născut în satul Ipotești lângă orașul Botoșani, depărtare 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> oră, proprietatea tatălui nostru.

Gimnasiul superior nu l-au terminat aici din desperare că murise Pumnul. Îmi aduc aminte că după înmormântarea lui Pumnul ș-au depus cărțile sub scaun în grădina publică, ș-au plecat spre casa părintească. Întrebat de părinți de ce au fugit de la școală? El plîngînd răspunse: „Mai mult n-am ce face în Cernăuți. Pumnul nu mai este — au murit”. Părinții în loc să-l mustre au plîns și ei, noi copii văzînd că plîng părinții începurăm și noi, așa că acea scenă nu se va șterge nici odată din memoria mea.

Cum s-au dezvoltat caracterul său în urmă nu știu, ca copil și băet era foarte drept, blînd, bun și milos, totodată despot mare și pesimist.

În anul 1871 părăsii și eu țara, el fiind la studii în Viena. La moartea mamei 1876 l-am văzut pentru ultima oară ca bărbat sănătos, atunci era deja în Iași ca funcționari. Cred că de la 1871 în coace *Dlu* Maiorescu va ști mai bine viața lui activă. Sînt multe scene din copilărie care mi le reamîntesc, însă sînt de prisos a le spune căci nu pot fi bune pentru biografie.

Cînd nu vă va mai trebui foaia „Familia” veți bine voi a mi-o reîntoarce.

Primiți vă rog și cu această ocazie asigurarea deosebitei stime ce vă conservă.

A. Drogli

Cernăuți 3 Iulie/889

<sup>1</sup> Scrisoarea, minus ultimele două fraze, a fost publicată de I. E. Torouțiu în *Studii și documente literare*, dar pentru integralitate și pentru a reamînti seriozitatea cu care se informa și îl privea Maiorescu pe Eminescu o reproducem aci din nou.

## UN PROCES-VERBAL DEOSEBIT AL REVIZORULUI M. EMINESCU

DE

OCTAVIAN MĂRCULESCU

În arhiva primăriei din comuna Tansa, ce făcea parte din județul Vaslui, se afla un Proces-verbal redactat de M. Eminescu, când inspectase școala primară din Tansa. În prezent există o fotocopie, originalul s-a pierdut.

M. Eminescu, în ziua de 1 iulie 1875, a fost numit revizor școlar al județului Iași și Vaslui. În această calitate are posibilitatea să cunoască îndeaproape organizarea defectuoasă a învățământului primar, nivelul intelectual al dascălilor, felul cum își fac datoria, starea școlilor, frecvența slabă a elevilor, traiul țăranilor, abuzurile funcționarilor administrativi — material bogat care-i va servi pentru a scrie mai târziu documentatele articole din „Timpul”.

Pe când Eminescu era în orașul Vaslui, îndrumând conferințele de metodică pentru învățătorii din județul respectiv<sup>1</sup>, e informat că „domnul prefect (Donici) în unire cu domnul deputat Bastaki au întocmit *Tabloul pentru reorganizarea școlilor rurale din județul Vaslui*”<sup>2</sup>, prin care prevedeau înființarea de școli la sate nu în interesul populației rurale, ci în interesul exploatatorilor: moșieri, arendași și primari ce aveau copii de vîrstă școlară.

Poetul revizor, care dorea ridicarea satelor prin școli, comunică Ministerului Instrucțiunii hotărîrea sa de a trimite „în curînd un tablou minuțios bazat pe privirea reală a lucrurilor și pe trebuințele vădite ale localităților”<sup>3</sup>.

Totodată roagă pe ministru „pîn-atuncea” să nu ia în seamă tabloul trimis de prefectură: „căci mă tem că acesta să nu fie departe de a acoperi trebuințele reale ale populației...”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Mircea Ștefan, *Mihai Eminescu-Revizor școlar*, Editura de stat didactică și pedagogică, Buc., 1956, p. 288, p. 55.

<sup>2</sup> M. Eminescu, *Scrisori politice și literare*. Prefața de Ion Scurtu, vol. I (1870—1877), București, 1905, Institutul grafic „Minerva”, p. 451, p. 248.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Deoarece părăsirea conferinței învățătorilor județului Vaslui era un gest temerar, Eminescu motivează astfel Ministerului: „Fiindcă această cestiune (reorganizarea școlilor rurale) mi-a părut mai importantă decât asistența mea la conferințele învățătorilor, l-am rugat pe Dnul G. Hrisoscolev, directorul școlii primare din Vaslui, ca să mă înlocuiască de la 10—29 august, iar în vremea aceasta am inspectat aproape tot județul Vaslui”<sup>5</sup>.

Inspectînd școlile rurale demască Ministerului Instrucțiunii administrația coruptă, populația rurală exploatată și sărăcită de dări, care trăia mai rău decât pe vremea iobăgiei<sup>6</sup>.

Poetul revizor vizitează „54 de cotune”, menționînd lista lor, iar constatările sale obiective le trimite Ministerului în 28 august 1875 cu un *Raport provizoriu despre inspecțiunile făcute în județul Vaslui, în interesul formării unui tablou exact pentru reorganizarea școlilor*<sup>7</sup>.

Dintre numeroasele Procese-verbale redactate de Eminescu în perioada de la 10—28 august 1875 prezintă un caracter deosebit Procesul-verbal din 24 august 1875, privind școala primară din comuna Tansa, județul Vaslui. În *Registru pentru Vizitatori* Eminescu face următoarele *Observațiuni*<sup>8</sup>.

Astăzi inspectînd școala din Tansa, am putut constata, că satul acesta cît și cel învecinat sunt foarte proprii pentru școală, că elevii s-ar pute urca la numărul de 50—60, căci locuitorii în genere nu se împotrivesc la trimiterea lor. Dacă frecvența este mică, cauza e a se căuta numai în netrebnicia administrației comunale, care privește școala ca un lucru de prisos, închiriază un local nesuficient, în care pot încăpe abia treizeci de copii, lasă și acel local descoperit și în stare proastă, nu cumpără cărțile și ustensiile necesare școlii și prevede preste tot sume nensemnate în bugetul ei pentru școală, încît tot bugetul școlii e cît a treia parte din leafa Dlui primariu. Voind a cere lămuriri de la Dnul primariu în această privință, Dnialui au găsit de cuviință de a se depărta din sat, lăsînd pe-un membru al consiliului comunal și pe-un ajutoriu de notariu în locul său, ca să mi dea lămuririle cuviincioase. Dnul primar au crezut de cuviință a me trata ca pe egalul său și a lăsa inferiori fără nici o însemnătate cu care să intru poate în discuție asupra intereselor școlii. Vedita rea voință a acestui domn me face să abstrag de la comunicațiile ce mi le-ar fi putut face interesantele personalități de la primărie. Domnul învățătoriu este obligat prin aceasta ca să pretindă de la primărie: 1) închirierea unui local suficient pentru frecvența

<sup>5</sup> Mircea Ștefan, *op. cit.*, p. 198.

<sup>6</sup> M. Eminescu, *Scriseri politice și literare...*, *op. cit.*, p. 248—249. „Impresia generală care mi-au făcut-o școlile rurale din acest județ au fost rea. Pretutindene frecvența mică și incuria administrativă mare, pretutindene sărăcia muncitorului agricol, mortalitatea adesea înspămintătoare, greutățile publice și angajamentele de muncă născute din aceste greutăți aproape insuportabile. Atît mediul social cît și administrația face ca școala să fie aproape un lucru de prisos (din cauza dărilor peste măsură de grele puse de comună și de stat) oamenii își vind munca lor și a copiilor pe ani întregi, devenind astfel mult mai rău, decât dac-ar fi rămas iobagi”.

<sup>7</sup> Mircea Ștefan, *op. cit.*, p. 198.

<sup>8</sup> Procesul-verbal respectiv — pînă la prima semnătură a poetului a fost publicat de Mircea Ștefan, în *Opera citată*, la pagina 197—198, menționînd între paranteze c-a folosit manuscrisul 1483 aflat în „Arhivele Statului din Iași”.

posibilă 2) acel local să nu se afle într-un virf de deal, ci în mijlocul satului, încît să poată vizita școala și copiii din Suhuleț 9) să comunice o copie a notiței de față, pe care o trec în *condica de reviziei primăriei locale*. La caz de-a nu se împlini cele indicate sub 1) și 2) va raporta neapărat Dlui prefect pe care poate dnul primariu nu-l va privi ca pe egalul seu în hierarchia administrativă, și revizoratului, care va face pașii necesare la Ministerul Cultelor și la cel de Interne.

Revizorul școlar al județelor Iași și Vaslui

(ss) *M. Eminescu* 9

În urma întrevorbirii cu Dl. primariu se retrag cuvintele<sup>10</sup> atingătoare de actualul primariu, de vreme ce n'au știut despre prezența mea în această comună. Deci nu se va comunica în copie notița de mai sus, care va rămîne o dispoziție știută numai de mine și de Dl. învețătoriu.

Dnul învețătoriu va stărui ca localul școlii să se îndrepteze, respectiv să se închirieze un altul, sau să se zidească un local de școală propriu pentru destinația sa.

(ss) *M. Eminescu*

Din analiza acestui Proces-verbal rezultă că Eminescu era un om corect, bine pregătit, demn și obiectiv. Inspecțiile făcute în cele două județe l-au ajutat să cunoască realitatea, „Starea socială a țaranului, abuzurile arendașilor și funcționarilor administrativi”, stringînd un bogat „material sociologic”, pe care l-a valorificat ulterior<sup>11</sup>.

Acest Proces-verbal cît și celelalte, cunoscute, dovedesc că Eminescu a fost revizor școlar model, contribuind prin măsurile și îndrumările date la ridicarea nivelului școlii primare din vremea sa.

<sup>9</sup> Precizăm că acest Proces-verbal nu este un „Raport” trecut pe registrul de inspecție al școlii din Tansa, ci a fost scris de Eminescu în „*Registru pentru vizitatori*” al primăriei din Tansa, cum singur afirmă.

<sup>10</sup> Procesul-verbal — partea a II-a, în care poetul revizor revine asupra celor afirmate în partea întâi, n-a fost publicat pînă azi —. Deci acesta este un document original, pe care-l dăm în fotocopie.

<sup>11</sup> G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, ediția a IV-a revăzută, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 367, p. 211.









## PSEUDONIMELE LUI ANTON BACALBAȘA

de  
VIRGILIU ENE

La Anton Bacalbașa — de la nașterea căruia s-a împlinit la 21 februarie 1965 un secol — mai mult decât la oricare alt scriitor, identificarea operelor sale — răspindite într-o mulțime de reviste și ziare, de la cele mai importante, pînă la cele mai neînsemnate — ridică probleme deosebit de dificile. În ciuda faptului că și-a desfășurat activitatea într-un interval scurt, de numai 17 ani — de la 1882, cînd publică în „Literatorul” schița *Justiție*, pînă la 1899, cînd moartea l-a surprins în plină activitate — numărul scrierilor sale este enorm<sup>1</sup>. Greutatea întocmirii bibliografiei complete a scrierilor lui Anton Bacalbașa nu constă în despuierea ziarelor și revistelor la care a colaborat — deși nu puține sînt la număr —, ci în identificarea nenumăratelor pseudonime folosite de scriitor.

Problema identificării pseudonimelor lui Anton Bacalbașa a mai preocupat și pe alți istorici literari, încă de la sfîrșitul secolului trecut.

De pildă, Emil D. Fagure în articolul *Anton Bacalbașa* — scris la moartea autorului lui *Moș Teacă* — și publicat în „Adevărul”, an. XII (1899), nr. 3664 (4 octombrie), p. 1, spune că Anton Bacalbașa a semnat numeroase articole și cu pseudonimele: Rigolo, Kinderfus, Wunderkind, Toni, Quidam. O altă informație despre pseudonime mai aflăm în revista „Moș Teacă”, an. V (1899), nr. 239 (10 octombrie). Din acest număr, închinat exclusiv lui Anton Bacalbașa, aflăm că el a semnat și cu pseudonimele: Bran, Wunder, Rigolo, Quidam, Kinderfus, Milițianul, Cazon.

Ceva mai tîrziu, Barbu Lăzăreanu, în articolul: *În ceartă cu Anton Bacalbașa*, publicat în „Adevărul literar și artistic”, seria a II-a, an II (1921), nr. 19 (3 aprilie) — pe care-l va retipări apoi în volumul *Anton Bacalbașa*, București, 1924, Atelierele Adevărul, pp. 3—8, îmbogățește lista pseudonimelor lui Anton Bacalbașa. Aci se arată că el a semnat cu pseudonimele: Toni, Inot, T.O.N., Quidam, Klaps, Rigolo, Kinderfus, Antonio de las Bacalbasas, Antonul al Pecurarului (Anton Ciobănescu), Un răcan.

Pseudonimelor de mai sus Barbu Lăzăreanu le mai adaugă și altele. Din articolul intitulat: *Între I. L. Caragiale și Anton Bacalbașa*, publicat în volumul *Glose și comentarii de istoriografie literară*, București, 1958, E.S.P.L.A., pp. 143—146, aflăm că: ...

<sup>1</sup> Vezi *Bibliografia* completă a scrierilor lui Anton Bacalbașa, în ediția: Anton Bacalbașa, *Scrieri alese*, ediție îngrijită, studiu introductiv și notă de Virgiliu Ene, sub țipar la E.P.L.

la 2 noiembrie 1895 Nicu Filipescu reînființând «Epoca» (cotidianul acesta dispăruse în vara anului 1889), ia ca redactor pe Tony Bacalbașa. Acesta își iscălea unele articole *Demagog*; dar făcea și antrefileuri pe care le semnau alții cu numele lor de familie și cu cel de botez. Tot în volumul mai sus citat, între paginile : 335—356 mai este inclus și un studiu intitulat *Anton Bacalbașa*, pe care Barbu Lăzăreanu îl publicase în 1924, în Atelierele Adevărul și apoi revizuindu-l și adăugându-l, îl retipărește în 1948, în Editura Cartea Românească, București. Vorbind despre cei care au semnat la revista „Emanciparea” din 1883, B. Lăzăreanu, încă în prima pagină, scrie : „Și iată-l pe Batòny. Pseudonimul acesta este alcătuit din întâia silabă a numelui de familie *Bacalbașa* și din porecla răsfățară (Tony) a numelui de botez : *Anton*”. Tot aci se mai arată că Anton Bacalbașa a mai semnat, în anumite perioade : Klaps, Rigolo, Wunderkind, Demagog.

În afară de aceste informații, asupra pseudonimelor lui Anton Bacalbașa nu s-au mai aflat alte surse demne de amintit. În general, în republicarea scrierilor lui Anton Bacalbașa s-a mers pe linia de a da operele îndeobște cunoscute, mai ales cele despre *Moș Teacă*, evitându-se articolele, pamfletele și schițele greu de identificat, semnate cu tot felul de pseudonime.

Anton Bacalbașa, așadar, și-a semnat scrierile cu nenumărate și felurite pseudonime. Cele mai cunoscute au fost amintite mai sus : Toni, Quidam, Rigolo, Kinderfus etc. În paginile de față vom discuta câteva pseudonime complet necunoscute, precum și altele care ridică probleme cu totul deosebite. Din acest gen fac parte pseudonime ca : Viator, Un gazetar român, Milițianul, Un rezervist, Bran etc. De asemenea, ne vom opri și asupra unor pseudonime asupra cărora s-a opinat mai puțin.

Desigur că depistarea lor nu s-a făcut ușor. Munca a fost îngreunată și de unele informații contradictorii sau incomplete, precum și de faptul că la același ziar, Anton Bacalbașa a colaborat împreună cu cei doi frați ai săi : Ion și Constantin Bacalbașa și poate că nu rareori cei trei frați au semnat împreună cu aceleași pseudonime, cum ar fi de exemplu : *B* sau *Bac*. Dacă adăugăm faptul că în timpul vieții lui Anton Bacalbașa alți ziariști ai vremii foloseau uneori pseudonime identice ca : Bran, Br., Un fost rezervist, A.B. etc., pe care le întrebuița în mod frecvent Anton Bacalbașa, ne putem da seama de dificultățile ce se ridică în atribuirea paternității unei opere literare, unui articol etc. De aceea au fost cazuri ca la capătul parcurgerii presei din timpul vieții lui Anton Bacalbașa să se descopere un nou pseudonim, sau să se constate că un oarecare pseudonim nu-i aparține și atunci munca a trebuit să fie luată de la capăt. Și nu trebuie uitat faptul că în afară de revistele în care au fost găsite pseudonimele de față, au fost cercetate foarte multe altele din care nu s-a selectat nimic.

Poate că nu totdeauna buna noastră intenție a fost încununată de succes. De aceea, de pe acum aducem mulțumiri acelor care ne vor sesiza anumite lipsuri, pentru a le putea evita pe viitor.

Anton Bacalbașa, cu toate că a debutat în literatură și publicistică cu schițe și articole semnate cu numele său adevărat, la scurt interval după debut a început să-și iscălească scrierile cu diverse pseudonime. Astfel, încă de la „Emanciparea” (1883) — deci în anul următor debutului — A. Bacalbașa iscălește Batòny. O dată cu trecerea anilor pseudonimele se înmulțesc. Vom începe discuția cu pseudonimul A.C.B. și pentru considerentul că ridică cele mai puține probleme.

**Pseudonimul A.C.B.** Acest pseudonim apare destul de puțin în comparație cu altele și se poate găsi în ziarele : „Drepturile omului” (1888) ; „Gutenberg” (1888) ; „Frăția” — din Galați — (1888) ; „Timpul” (1890). Este un pseudonim la care Anton Bacal-

bașa va renunța ulterior. Faptul că el aparține lui Anton C. Bacalbașa nu poate fi infirmat: În „Contemporanul”, an. V (1886), nr. 3 (septembrie), p. 263. apare o corosivă satiră la adresa bisericii: *Cele sfinte nu huliți*, care este semnată Anton C. Bacalbașa. Aceași poezie va apare și în ziarul din Galați „Frăția”, an. I (1888), nr. 5 (15 mai), p. 3, de data aceasta semnată: A.C.B. Poezia va fi din nou republicată, în „Calendarul muncitorului” — din Galați — pe anul 1892, p. 32, fiind semnată: Anton Bacalbașa. Tot cu pseudonimul A.C.B. sînt semnate și articole ca: *Bătăia în armată*, „Drepturile omului”, seria a II-a, an. I (1888), nr. 16 (30 septembrie). *Șarlatani la bilci!...* „Gutenberg”, an. II (1888), nr. 15 (3 iulie), p. 1 — în care se divulgă viața politică a acelor vremuri — sau *Furtuna se apropie*, „Gutenberg”, an. II (1888), nr. 19 (13 iulie), pp. 1—2 — în care tratează despre greva muncitorilor.

Doă articole scrise la moartea autorului lui *Moș Teacă* și intitulate ambele *Anton Bacalbașa*, primul apărut în „Timpul”, an. XXI (1899), nr. 222 (3 octombrie), iar al doilea în „Universul”, an. XVII (1899), nr. 272 (4 octombrie), afirmă că: „Anton Bacalbașa a colaborat «altădată» aci” — adică la „Timpul”. Cercetînd colecția ziarului s-au putut găsi unele pagini semnate de Anton Bacalbașa: *O pălărie*, „Timpul”, an. XI (1890), nr. 206 (26 iulie) și *Nea Niță*, „Timpul”, an. XI (1890), nr. 212 (3 august), ambele semnate: A.C.B.

*Pseudonimul A.B.* Cu pseudonimul A.B. se găsesc semnate, în presa vremii, foarte multe articole. Ele apar atît în ziarele unde Anton Bacalbașa a colaborat masiv, cît și la altele la care a adus o mai mică contribuție.

Nu însă toate articolele semnate astfel aparțin lui Anton Bacalbașa. Este cert că Anton Bacalbașa a iscălit uneori și în acest fel. De pildă, în revista „Moș Teacă”, an. I (1895), nr. 18 (16 iulie), apare un articol intitulat: „*Moș Teacă* în Europa, semnat Don Tony. În acest număr al revistei se anunță că articolul se continuă în numerele următoare. Și iată că în numărul imediat următor, 19 (23 iulie) se publică: „*Moș Teacă* în Europa, dar de data aceasta articolul este semnat: A. B. Sfirșitul articolului „*Moș Teacă* în Europa, ce se află în nr. 20 (30 iulie), este din nou semnat: Don Tony. Rezultă clar că A.B. = Don Tony, iar acest pseudonim este al lui Anton Bacalbașa.

Pseudonimul A.B. apare însă mult mai înainte de data cînd sînt tipărite articolele referitoare la „*Moș Teacă* în Europa. Il întîlnim de pildă în ziarul „Naționalul” din 1889 — an în care Anton Bacalbașa publică aci articole legate, în general, de viața culturală, pe care le semnează Tony. În articolul intitulat *Fabrica de Mălini*, „Naționalul”, an. I (1889), nr. 192 (16—17 august), semnat: A.B., se afirmă la un moment dat: „din partea «Naționalului» a vorbit d. Anton Bacalbașa”, adică chiar cel care scrisese această relatare. Tot în cadrul acestui ziar, an. I (1889), nr. 71 (3 iunie), apare și articolul: *Pentru „Eminescu”*, semnat A.B., care polemizează cu Junimea. În acest articol găsim și afirmația: „eu mititelul A.B.”. Dacă ne gîndim și la portretul fizic și moral al lui Anton Bacalbașa, atît de bine descris de I. L. Caragiale în „Moftul român”, an. I (1893), nr. 19 (f.d.), p. 5: „Mic, nervos și drăcos...” putem afirma că acest A.B. este pseudonimul lui Anton Bacalbașa.

Tot în ziarul „Timpul”, an. I (1889), nr. 114 (26 iulie), p. 1, mai apare și pseudonimul *Ab.* pe care Anton Bacalbașa îl folosește la semnarea articolului *Evoluții electorale*, în care demască demagogia ocultiştilor și junimiştilor.

În articolul intitulat *În chestie personală*, „Moș Teacă”, an. I (1895), nr. 40 (17 decembrie), Anton Bacalbașa se ridică împotriva aceluia care-l criticau pentru colaborarea sa la ziare conservatoare. El spune că directorul ziarului „Epoca” l-a rugat să-i lîină locul pînă la întoarcerea sa din provincie. „Dar concursul acesta n-a însemnat nici

conservatorizarea mea, nici eternizarea mea la «Epoca». Cele ce se vor petrece în continuare vor contrazice afirmațiile lui Anton Bacalbașa. La acest ziar, „Epoca”, Anton Bacalbașa a publicat și mai înainte de 1895. În seria întâi a ziarului, care apare începînd cu anul 1885 și sfîrșește în anul 1889, Anton Bacalbașa are publicate cîteva articole. Astfel, în anul I (1886), nr. 61 (2 februarie), p. 1, publică articolul: *Sfîrșitul colectivității* — în care critică guvernul care va cădea „prin propria-i corupție” — pe care-l semnează A.B., iar în anii 1888 și 1889 scrie articole pe care le semnează Quidam.

Pseudonimul A.B. se poate întîlni foarte des în ziarele la care Anton Bacalbașa a colaborat intens: „Munca”, „Democrația socială”, „Moș Teacă”, „Lumea Nouă”, „Adevărul” etc. Uneori acest pseudonim apare și după ce Anton Bacalbașa a încetat să mai colaboreze la anumite ziare. Astfel, în ziarul „Epoca”, seria a II-a, an. III (1897), nr. 639 (18 decembrie), apare articolul „*Epoca în provincie — Calafat*”, semnat: A.B. În acest articol, se vorbește despre un bal din Calafat, arătîndu-se amănunțit cum s-a desfășurat petrecerea și numele celor care au luat parte. Articolul aparține unei persoane din localitate, deoarece este foarte bine informată asupra tuturor familiilor din oraș etc. Ținînd seama de cele de mai sus, și de faptul că scriitorul încetase să mai colaboreze la acest ziar cu mult înainte, nu putem atribui lui A. Bacalbașa acest articol. În aceeași situație se află și articolul: *De la mănăstirea Horezu* și publicat în „Adevărul”, an. XI (1898), nr. 3330 (23 octombrie), semnat de A.B.

Ziarul „Timpul” din 1891 — ziar în care apăruse cu un an mai înainte pseudonimul A.C.B., publică cîteva articole semnate Ab. Ele tratează probleme legate de literatură și teatru. Este interesant de amintit că în articolul *Literatură-negoț*, „Timpul”, an. XIII (1891), nr. 54 (9 martie), p. 2 — în care se critică aspru falsa literatură — se vorbește și de „tînărul Spanacovici”, despre care Anton Bacalbașa va intenționa să scrie chiar un roman. Articolul *Beneficiul lui Nottara*, „Timpul”, an. XIII (1891), nr. 60 (16 martie), p. 3, elogiază arta marelui artist cu care A. Bacalbașa avea legături prietenești, așa cum rezultă din scrisoarea trimisă de Ion Bacalbașa către C. Nottara<sup>2</sup>. De aceea credem că aceste articole aparțin lui Anton Bacalbașa.

Spre sfîrșitul anului 1895, în revista „Moș Teacă”, găsim un număr de șase articole semnate: *Abe*. Acest pseudonim mai este reîntîlnit și la începutul anului 1896, în luna ianuarie, unde reapare de încă patru ori. Majoritatea articolelor vorbesc despre alegeri și despre Nicolae Fleva în special, pe care-l elogiază pentru programul său „înaintat” și pentru promisiunile sale de a face alegeri libere. Aceste laude nu sînt întîmplătoare. N. Fleva, la 1 februarie 1896 va înființa ziarul „Dreptatea”, iar Anton Bacalbașa va deveni prim-redactor, post în care va rămîne pînă se va stinge din viață. Și dacă mai adăugăm la cele spuse pînă acum și faptul că în alte articole *Abe* critică pe cei pe care Anton Bacalbașa îi atacase în scris și cu alte prilejuri (vezi: *Millu Magazinul!*, „Moș Teacă”, an. I (1895), nr. 42 (31 decembrie), p. 4, conchidem că și acest pseudonim aparține lui Anton Bacalbașa.

Anton Bacalbașa își încetează colaborarea la „Adevărul” la 13 februarie 1895. În acest ultim număr, pe lîngă alte articole, semnează și unul intitulat *Alb și negru*, iscălit: *Bac-ALB-așă*. La interval de aproximativ o lună de la publicarea acestui articol, mai precis în „Adevărul”, an. VIII (1895), nr. 2151 (24 martie), apare articolul *Elcetera*, iscălit Bac. Dar și acest Bac. va dispărea, pentru a reapare abia în toamnă, cînd publică *Ecouri și vibrații de la Pod*, „Adevărul”, an. VIII (1895), nr. 2317 (19 septembrie) înce-

<sup>2</sup> Biblioteca Academiei R.P.R., mss. 18768.

pînd cu data de 7 octombrie acest Bac. va fi prezent aproape în fiecare număr al ziarului „Adevărul” din 1895 și din anii următori.

La prima vedere s-ar putea crede că e vorba de o continuare a activității lui Anton Bacalbașa la ziarul „Adevărul”. Mai mult chiar, acest Bac. semnează și un articol în revista „Moș Teacă”, an. IV (1898), nr. 152 (8 februarie), p. 2, intitulat: *Cum e judecat Saru*. Dar la o cercetare atentă sîntem nevoiți să nu atribuim acest pseudonim lui Anton Bacalbașa, deoarece problematica și tonul în care sînt scrise articolele nu sînt specifice autorului lui *Moș Teacă*. Un alt fapt care ne face să credem că ele aparțin altei persoane: în timpul cînd Anton Bacalbașa este plecat din țară, în coloanele ziarului continuă să apară articole semnate Bac., care tratează probleme de strictă actualitate, și care arată că cel ce le-a scris se afla în țară, la fața locului. În același timp în celelalte ziare conduse de A. Bacalbașa, sau la cele la care colabora, nu apare nici un fel de articol, sau se publică articole referitoare la călătoria lui Anton Bacalbașa prin Europa. Același Bac., în articolul *Aniversare*, publicat în „Adevărul”, nr. 2480 (12 martie), ironizează ziarul „Dreptatea”, cu prilejul aniversării sale. Deci nu se putea ca însuși Anton Bacalbașa — care era prim-redactor la acest ziar — să-și zeflemisească publicația. Acest Bac. apare și în „Adevărul ilustrat”, an. III (1897), nr. 1 (1 ianuarie), p. 7 — ziar la care Anton Bacalbașa nu a colaborat. În schimb la pagina 4 se enumeră membrii redacției acestui ziar și aflăm că dintre ei făceau parte frații Ion și Constantin Bacalbașa. De asemenea, în ziarul „Adevărul” din 1896—1897—1898 apar articole, referitoare la teatru, semnate aneori B., iar de cele mai multe ori I.C.B. sau C.C.B. În „Adevărul”, an. XI (1898), nr. 3102 (2 martie), în articolul *Ion Bacalbașa se face o caracterizare* — foarte exagerată de altfel — cronicarului teatral: „E unul din cronicarii teatrali cei mai apreciați și autor dramatic de valoare”.

B. Brănișteanu, în volumul „Adevărul 1888—1913”, București, 1913, la pagina 149, face o mărturisire foarte prețioasă: „Plecînd Anton Bacalbașa de la „Adevărul”, D-I C. Mille a angajat ca prim redactor pe Constantin Bacalbașa, fratele mai mare al celui dintîi”. Așadar acești doi frați Bacalbașa colaborau la „Adevărul” și iscăleau articolele cu pseudonimul Bac. Deci spre deosebire de Bac-ALB-așă, pseudonimul Bac. nu aparține lui Anton Bacalbașa, ci fraților săi.

*Pseudonimul*: B. Articolele semnate cu pseudonimul B. ridică probleme deosebit de spinoase. Scrieri semnate astfel apar în cele mai diferite ziare și reviste, dintre care cităm: „Emanciparea” (1883), „Drepturile omului” (1885 și 1888), „Dezrobirea” (1888), „Naționalul” (1889), „Munca” (1891 și 1892), „Democrația socială” (1892), „Adevărul” (1893, 1894, 1899), „Lumea nouă” (1894, 1896, 1897, 1898, 1899), „Epoca” (1896), „Dreptatea” (1896), „Moftul” (1898).

Cele mai multe articole semnate astfel apar în „Munca”, „Adevărul” și „Dreptatea”, ceea ce este un indiciu că Anton Bacalbașa a semnat și cu acest pseudonim. În celelalte ziare și reviste articolele semnate B. sînt foarte puține, adesea cîte unul în fiecare publicație. De pildă, „Emanciparea”, an. I (1883), nr. 5 (f.d.), pp. 85—86, publică articolul *Tîlhării proprietărești*, semnat: B. Articolul este interesant pentru ascuțișul criticii sale, dar el nu poate fi atribuit cu siguranță lui Anton Bacalbașa — deși aci Batóny publica traduceri din *Capitalul* lui Karl Marx — deoarece în această revistă semnează destul de des și Bacon, adică Constantin Bacalbașa. Pentru aceleași considerente am fost nevoiți să nu-i atribuim nici articolele: *Nevoile plugarilor*, „Drepturile omului”, an. I (1885), nr. 128 (11 iulie), p. 3; *Pentru „Gazeta sîteanului”*, „Drepturile omului”, an. I (1885), nr. 148 (6 august), p. 3 și *Intervenția statului*, „Drepturile omu-

lui", seria a II-a, an. I (1888), nr. 1 (15 septembrie), pp. 1—2. În afară de faptul că fratele său Constantin Bacalbașa se afla în comitetul de redacție al ziarului „Drepturile omului”, în presa acelor zile mai semna și B. Brănișteanu, care poate uneori a semnat prescurtat: B.

Tot pentru motivele amintite mai sus ne-am văzut nevoiți să lășăm la o parte și articolul referitor la *Balul societății lucrătorilor în fier și lemn*, publicat în „Dezrobirea”, an. I (1888), nr. 12 (5 martie), pp. 1—2.

Articolele lui A. Bacalbașa publicate în ziarul „Naționalul” din 1889 trateau îndeosebi probleme legate de literatură și artă. De aceea, credem că articolul *Cumulul*, din „Naționalul”, an. I (1889), nr. 10 (19 martie), nu aparțin lui Anton Bacalbașa.

Despre represuniile săvârșite de guvernul burghezo-moșieresc la Botoșani împotriva Clubului muncitorilor etc. Anton Bacalbașa a scris multe articole. Unele apar și în „Democrația socială”, și sînt semnate fie cu numele său adevărat (vezi: *Botoșanii*, „Democrația socială”, an. I (1892), nr. 18 (3 mai), p. 1), fie semnate cu diverse pseudonime (vezi: *Socialismul la Botoșani*, „Democrația socială”, an. I (1892), nr. 18 (3 mai), p. 2, semnat: Kinfefus). De aceea, credem că și articolul intitulat: *De la Botoșani*, „Democrația socială”, an. I (1892), nr. 20 (17 mai), p. 2, semnat: B., apărut deci în același ziar și cam în același timp cu cele două mai sus citate, deși semnat B. — așadar nu cu unul din pseudonimele pe care A. Bacalbașa le folosea mai des — aparține lui Anton Bacalbașa.

În ziarul „Munca” din 1891 apare un articol semnat B. El se referă, așa după cum arată și titlul, la *Mișcarea socială: Franța, Anglia, Spania*, și a apărut în nr. 36 (27 octombrie), p. 2. În anul 1892 se publică, tot în acest ziar, un număr mai mare de articole semnate B. Ele tratează în general tot probleme legate de mișcarea socială de peste hotare: *Mișcarea socială*, nr. 46 (5 ianuarie), p. 4; *Incheierile raporturilor votate la Congresul internațional al studenților socialiști din Bruxelles*, nr. 48 (19 ianuarie), p. 4; *Mișcarea socială*, nr. 51 (9 februarie), p. 3; *Greva minerilor din Anglia*, nr. 3 (8 martie), p. 2; *Din străinătate*, nr. 3 (8 martie), p. 2; *Banchetul Comunei*, nr. 4 (15 martie), p. 2; *Întrunirea de duminică*, nr. 5 (22 martie), p. 4 și *Sărbătoarea Intiului Mai la Ploești*, nr. 10 (26 aprilie), p. 2.

Felul în care sînt scrise unele din aceste articole ne face să credem că ele nu aparțin toate lui Anton Bacalbașa. Mai mult chiar, în paginile acestui ziar mai colabora și Buzdugan, care, poate, iscălea și cu această inițială a numelui său. De aceea ne mulțumim numai să semnalăm aceste articole, fără însă a le atribui lui Anton Bacalbașa.

„Adevărul” din 1893 și 1894 publică oțeva articole semnate. B. În total, sînt opt; două în 1893 și șase în 1894: *De-ale lui Păcală*, „Adevărul”, an. VI (1893), nr. 1499 (19 aprilie), p. 2. *Prezențați arm’!* „Adevărul”, an. VI (1893), nr. 1722 (11 decembrie), p. 1. *Ieri la Dacia*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1789 (22 februarie), p. 1. *Crimele oficiale*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1790 (23 februarie), p. 1. *Dezastrul de la Brăila*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1843 (21 aprilie), p. 1. *Din Brăila*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1843 (21 aprilie), p. 3. *Congresul ziariștilor*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1914 (10 iulie), p. 2. *Spanachidi spiritist*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1920 (17 iulie), p. 1.

Aceste articole discută probleme care l-au preocupat pe Anton Bacalbașa și-n alte scrieri ale sale. De exemplu, în articolul *Prezențați arm’!* autorul vorbește tot de căpitanul Căliman, despre care Anton Bacalbașa scrisese articolul: *Căpitanul Căliman...* semnat: A.B., în „Adevărul”, an. VI (1893), nr. 1719 (8 decembrie), p. 1 — deci numai oțeva zile mai înainte.



Anton Bacalbașa luase apărarea țăranilor năpăstuiți de guvernele reacționare de nenumărate ori. Astfel, în ziarul „Democrația socială”, an. I (1892), nr. 44 (1 noiembrie), p. 1, publică articolul *Crimele oficiale*. Acest articol va fi republicat, la numai câteva zile, în „Adevărul”, an. V (1892), nr. 1343 (5 noiembrie), p. 1. Doi ani mai târziu, tot „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1790 (23 februarie), p. 1, va publica, de data aceasta sub semnătura B., *Crimele oficiale*. Un număr mai târziu al ziarului, va tipări *O poveste tristă*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1791 (24 februarie), p. 1, semnată de Anton Bacalbașa, în care autorul spune că în numărul trecut a vorbit de anumite represiuni ale statului împotriva țăranilor. Cit privește articolul *Spanachidi spiritist* trebuie amintit faptul că Anton Bacalbașa a intenționat să scrie un roman satiric, avînd ca erou pe Spanachidi.

Așadar, aceste articole le-am socotit ca aparținînd lui Anton Bacalbașa. Pseudonimul B. care apare în 1893—1894 la „Adevărul” nu trebuie confundat cu celălalt pseudonim B., care apare în 1899. În „Adevărul”, an. XII (1899), nr. 3668 (8 octombrie) — deci câteva zile după moartea lui Anton Bacalbașa — apare o cronică teatrală despre *Antoniu și Cleopatra*, semnată B. S-ar fi putut ca această cronică să fi fost scrisă de Anton Bacalbașa cu câteva zile înainte de moartea sa și să fie publicată postum. Dar în „Adevărul”, an. XII (1899), nr. 3672 (11 octombrie), apare o nouă cronică, tot despre piesa mai sus amintită, scrisă în același stil, dar de data aceasta iscălită de Ion C. Bacalbașa. Deci lui Anton Bacalbașa îi aparțin numai articolele scrise și semnate B. în 1893—1894.

Pseudonimul B. apare și în ziarele: „Lumea nouă” din 1894, 1896, 1897, 1898, 1899 și „Lumea nouă literară și științifică” din 1896.

Anton Bacalbașa își începe colaborarea la ziarul „Lumea nouă”, — după cum reiese din scrisoarea trimisă directorului ziarului „Adevărul”, pe care-l părăsea, — în 1895, cînd: „organul partidului nostru ne deschide coloanele și ne cheamă la lucru. În fața acestei situații veți înțelege că nu putem rămîne nepăsători. Hotărîți să lucrăm pentru ideile noastre și sub egida organizației politice din care n-am încetat nici un moment de a face parte, vă facem cunoscut că încetăm de a mai da «Adevărului» slabul sprijin”<sup>3</sup>.

Și într-adevăr, Anton Bacalbașa începînd din a doua parte a lunii februarie 1895 scrie la acest ziar numeroase articole, pe care le semnează fie cu numele său adevărat sau cu pseudonimele: Rigolo, Cazon, Bran etc. Dar această activitate desfășurată în coloanele ziarului „Lumea nouă” încetează spre sfîrșitul lunii aprilie. Mai precis, după 23 aprilie numele lui A. Bacalbașa mai apare o singură dată în acest ziar: *D-lui director al ziarului „Lumea nouă”, „Lumea nouă”, an. I (1895), nr. 287 (5 septembrie), p. 2*, cînd el afirmă că este încă membru al Clubului muncitoresc, deoarece plătește cotizație... Pînă la sfîrșitul vieții, în acest ziar mai apar două rezumate după unele discursuri ținute de Anton Bacalbașa: *Torturile din cazărmi* [Cuvîntare rostită la mitingul din sala Dacia, în ziua de 29 septembrie 1896]. „Lumea nouă”, an. II (1896), nr. 654 (1 octombrie), p. 2 și [*Istoricul anului 1898*. Cuvîntare rostită în sala Dacia, în ziua de 12 iulie 1898]. „Lumea nouă”, an. IV (1898), nr. 1170, p. 2, precum și recitarea articolului *Donnului Take Ionescu, ex-mitocan*, „Lumea nouă”, an. IV (1898), nr. 1250 (20 septembrie), p. 1 — care apăruse pentru prima dată tot în acest ziar, în anul 1895, nr. 121 (12 martie), p. 1. Așadar, unele articole ca: *Uotul universal*, „Lumea nouă”, an. I

<sup>3</sup> *Iubite domnule Beldiman*, „Lumea nouă”, an. I (1895), nr. 95 (14 februarie), p. 1, semnată împreună cu I. Teodorescu și C. D. Anghel, și publicată în aceeași zi în „Adevărul”, an. VIII (1895), nr. 2115 (14 februarie), p. 3.

(1894), nr. 47 (21 decembrie), p. 1, *Justiție burgheză*, „Lumea nouă”, an. I (1894), nr. 54 (31 decembrie), p. 1, ambele semnate B., publicate anterior scrisorii lui A. Bacalbașa din 14 februarie 1895, nu-i aparțin.

De asemenea, nu pot aparține lui Anton Bacalbașa nici alte articole, semnate tot B., cum sînt următoarele: *Legislația muncitoare în Elveția*, „Lumea nouă”, an. II (1896), nr. 596 (2 august), p. 1, în care se vorbește de situația muncitorilor din Elveția, care, chipurile, e bună; *Guvernul executat la Cameră*, „Lumea nouă”, an. IV (1897), nr. 1022 (11 decembrie), p. 2; *Discursul D-lui U. G. Morțun*, „Lumea nouă”, an. IV (1897), nr. 1024 (13 decembrie), p. 1; *Încă unul*, „Lumea nouă”, an. IV (1898), nr. 1147 (14 mai), p. 1; *Organizarea cluburilor*, „Lumea nouă”, seria a II-a, an. V (1899), nr. 12 (7 februarie), p. 1; *O vorbă a unui ministru*, „Lumea nouă”, seria a II-a, an. V (1899), nr. 12 (7 februarie), p. 1; *A curs sînge țărănesc*, „Lumea nouă”, seria a II-a, an. V (1899), nr. 30 (13 iunie), pp. 1—2; *Falșul ziarului „La Roumanie”*, „Lumea nouă”, seria a II-a, an. V (1899), nr. 7 (22 august), p. 1 — articol în care se critică ziarul „Epoca”, la care Anton Bacalbașa colaborase în anii trecuți. Cu atît mai puțin pot fi atribuite lui Anton Bacalbașa articole apărute după moartea sa. Nu poate fi vorba de articole scrise înainte de moarte și apărute postum. De aceea nu-i aparțin nici articolele: *Mergem înainte*, „Lumea nouă”, seria a II-a, an. V (1899), nr. 13 (3 octombrie), pp. 1—2; *Să bem, să cîntăm, să iubim! (Cîntec socialist după Jacques Gueux)*, „Lumea nouă”, seria a III-a, an. V (1899), nr. 15 (17 octombrie), p. 2; *Proletari uniți-vă! (Cîntec socialist după Jacques Gueux)*, „Lumea nouă”, seria a III-a, an. V (1899), nr. 16 (24 octombrie), p. 2. Este interesant de observat că în jurul datelor amintite mai sus, apar în acest ziar și inițialele I.C.B., ceea ce ne face să credem că unele din aceste articole aparțin lui Ion C. Bacalbașa, fratele lui Anton Bacalbașa.

În revista „Lumea nouă literară și științifică” Anton Bacalbașa nu publică nici un articol semnat cu adevăratul său nume sau cu unul din pseudonimele îndeobște cunoscute. Problematika articolelor semnate aci de B. este străină de aceea a scrierilor lui Anton Bacalbașa: *Charles Baudelaire: Avînt*; *Frumusețea*; *Moartea săracilor*, an. II (1896), nr. 36 (14 iulie), p. 2; *Cine ne apără contra microbilor*, an. III (1896), nr. 3 (17 noiembrie), pp. 3—5; *Structura sistemului nervos*, an. III (1896), nr. 5 (1 decembrie), pp. 2—4; *O nouă teorie asupra eredității*, an. III (1896), nr. 6 (8 decembrie), pp. 4—6 și nr. 7 (15 decembrie), pp. 3—6. Prin urmare, ultimele trei articole tratează probleme străine de literatură. Unele din aceste pagini pot aparține lui Bănățeanu, care publică în „Lumea nouă literară și științifică” din anul 1896. Ca atare, nici aceste articole nu au fost atribuite lui Anton Bacalbașa.

În articolul: *In chestie personală*, apărut în „Moș Teacă”, an. I (1895), nr. 40 (17 decembrie), Anton Bacalbașa — după cum am amintit — scuzîndu-se că scrie la un ziar conservator, spunea că directorul ziarului „Epoca” l-a rugat să-i țină locul pînă la întorcerea sa din provincie. „Dar concursul acesta n-a însemnat nici conservatorizarea mea, nici eternizarea mea la «Epoca»”. Mai mult decît atît, căutînd să ascundă faptul că în paginile acestui ziar conservator ducea o activitate intensă, Anton Bacalbașa își reneagă chiar un pseudonim, sub care semna foarte adesea aci — Demagog: „Și apoi «Gazeta poporului» nu afirma că iscălitura Demagog din «Epoca» îmi aparține mie? Și cu toate astea toți ziarisții din București știu că n-am onoarea să fiu eu Demagog”. Prin aceste rînduri Anton Bacalbașa se referă la I. L. Caragiale care publicase, în „Gazeta poporului”, an. I (1895), nr. 229 (11 noiembrie), p. 3, articolul satiric, intitulat: *D-sale d-lui Tony Bacalbașa, membru al partidului socialist științific, prim redactor la „Epoca”*. Un procedeu similar va utiliza cîțiva ani mai tîrziu, în articolul:

*Soluția d-lui Polytimos* și publicat în revista „Moș Teacă”, an. V (1899), nr. 207 (28 februarie), pe care-l semnează Rigolo: „D-l Anton Bacalbașa de la «Dreptatea» care nu trebuie confundat cu d-l Anton Bacalbașa de la «Moș Teacă»”. În realitate, Anton Bacalbașa publică la acest ziar, „Epoca”, numeroase articole, în special în anii 1895 și 1896 pînă în martie. După această dată în „Epoca” mai apare o reeditare a articolului *D-lui Petru Grădișteanu — directorul general al teatrelor*, „Epoca”, seria a II-a, an. V (1899), nr. 1016—57 (6 martie), p. 2 — care apăruse cu o zi mai înainte în „Dreptatea”, an. IV (1899), nr. 1001 (5 martie), p. 3, și un rezumat după un discurs: [*Tara trebuie să pună la respect adunătura din Dealul Mitropoliei*]. Discurs ținut în sala Dacia, în ziua de 25 martie 1899], „Epoca”, seria a II-a, an. V (1899), nr. 1035—76 (25 martie), p. 1. După data încetării colaborării sale zilnice la acest ziar, apar patru articole: *Intrunirea partidului conservator*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 169 (1 iunie), pp. 1—2; *„Epoca” la Tecuci*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 170 (2 iunie), p. 2. *„Epoca” la Tecuci*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 172 (5 iunie), pp. 1—2 și *„Epoca” la Tecuci*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 175 (8 iunie), p. 2.

Articolele sînt lipsite de valoare, iar trei dintre ele se referă la evenimente locale din Tecuci. Aceste articole nu pot fi atribuite lui Anton Bacalbașa, care nu mai colabora la ziarul „Epoca”. Articolele semnate B. apar și după moartea lui Anton Bacalbașa. Astfel în ziarul „Epoca”, la rubrica săptămînală: *Cronica științifică*, apar articole semnate B. care vorbesc despre *Ozon*, *Influența climii*, *Migrația păsărilor* etc. (Vezi numerele din 5, 12, 19, 30 octombrie). Alte articole de la această rubrică sînt semnate cu inițialele P. Bd. (vezi numărul din 10 noiembrie). Acest P. Bd. mai publică și în numerele din 17 și 27 noiembrie, precum și în numerele din 1, 8, 15 și 22 decembrie, unde scrie despre *Sterilizarea apei prin ozon*. Deci rediscută probleme legate de ozon, semnate B. și Bd. fie că aparțin sau nu uneia și aceleiași persoane, cert este un lucru: despre care scrisese la 5 octombrie un articol pe care-l iscălise B. În tot cazul, articolele ele nu pot fi atribuite în nici un caz lui Anton Bacalbașa.

La ziarul „Dreptatea” Anton Bacalbașa publică în anul 1896 — anul înființării ziarului — cîteva articole semnate B. Este interesant că articolele semnate B. apar pe prima pagină a ziarului, începînd din primele numere ale „Dreptății” — vezi articolul *Rele deprinderi*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 5 (8 februarie) — și încetează o dată cu articolul *Oculța și Dumnezeu*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 84 (15 mai) — articol în care îl apără pe mitropolitul Ghenadie și critică în același timp guvernul care vrea să speculeze situația creată de acest caz. Urmează o perioadă destul de lungă cînd în acest ziar nu mai apare nici un articol de actualitate semnat de Anton Bacalbașa.

În această perioadă dispăre și pseudonimul B. El reapare abia spre toamnă, cînd semnează articolul: *Procesul rezervistului*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 169 (28 august), p. 1. Această tăcere din timpul verii este explicabilă prin plecarea în străinătate a lui Anton Bacalbașa. În acest sens, scrisoarea pe care Anton Bacalbașa o trimite directorului ziarului, în ziua de 2 iunie 1896, este edificatoare<sup>4</sup>. Încă o dovadă în plus că Anton Bacalbașa semna la ziarul „Dreptatea” și cu această inițială a numelui său ne-o furnizează și un anunț ce se află la pagina 2, tot din numărul din 28 august: „Primul nostru redactor, d. Anton Bacalbașa, întorcîndu-se din străinătate, și-a reluat activitatea”. Și ca dovadă, în acest număr semnează articolul *Procesul rezervistului*, de care am vorbit mai înainte. Analiza articolelor iscălite B. ne duce la aceeași concluzie: ele aparțin lui Anton Bacalbașa. Cazul mitropolitului Ghenadie, larg dezbătut de A. Bacalbașa și cu alte prilejuri, revine aci în articole semnate fie cu numele său adevărat, fie cu

<sup>4</sup> *Domnule director*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 124 (3 iulie), p. 2.

pseudonimul B. De exemplu: la 15 mai publicase articolul *Oculă și Dumnezeu*, pe care-l iscălise B., iar la 31 mai, 1896, în nr. 97 al „Dreptății” apare articolul *Convorbire cu I.P.S.S. Mitropolitul Ghenadie la Căldărușani*, semnat: Anton Bacalbașa. Articolele semnate de B. sînt îndreptate împotriva unor vîrfuri din conducerea statului de atunci, despre care Anton Bacalbașa scrisese pagini acide, sau le va rezerva pagini pline de sarcasm. Și la loc de frunte figurează M. Sturdza, căruia, mai tîrziu, în 1898, Rigolo îi va închina un supliment gratuit al ziarului „Moș Teacă”, intitulat sugestiv: „Mitiță Scuza”. Iată cîteva numere din „Dreptatea”, semnate: B., dedicate acestui ilustru personaj: *Execuția d-lui Sturdza*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 34 (12 martie), p. 1; *Liberalismul d-lui Sturdza*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 61 (14 aprilie), p. 1; *Un prim-ministru sub tutelă*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 65 (19 aprilie), p. 1.

O altă parte din aceste articole, semnate B., elogiază pe Nicolae Fleva, directorul ziarului. Un exemplu îl formează articolul: *D-l Fleva și barbariile*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 64 (18 aprilie), p. 1. Dar paginile cele mai valoroase, semnate astfel, vorbesc despre suferințele la care sînt supuși anumiți oameni de către zbirii poliției burghezo-moșierești: *Torturile din Bacău*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 56 (9 aprilie), p. 1; *Talianu*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 57 (10 aprilie), p. 1. Un articol intitulat, de asemenea, *Torturile din Bacău*, pe care-l va semna cu pseudonimul A.B., va publica Anton Bacalbașa în revista „Moș Teacă”, an. II (1896), nr. 57 (14 aprilie), p. 2.

În anii următori, 1897 și 1898 acest B. mai apare sporadic, semnînd articole care n-au nimic comun cu literatura și cu problematica care frămînta pe Anton Bacalbașa. (Vezi „Dreptatea”, nr. 437 din 1897 și nr-le: 636, 646, 647 și 723 din 1898). Cu acest pseudonim se iscălesc articolele, de la numerele ziarelor de mai sus, care tratează probleme de medicină, sau scurte știri de la corespondenții ziarului „Dreptatea”. În concluzie, lui Anton Bacalbașa nu-i aparțin aceste articole, după cum nu-i aparține nici schița: *Tusea cu zdruncină*, semnată tot B., și apărută în „Moftul”, an. I (1898), nr. 2, p. 7 — revistă la care A. Bacalbașa nu a publicat nimic. Lui Anton Bacalbașa îi aparțin numai articolele de fond, semnate B., și tipărite în „Dreptatea” din 1896.

*Pseudonimul SPANACHIDI*. În revista „Moftul român” din 1893 apar multe articole referitoare la Spanachidi sau unele chiar semnate cu acest pseudonim. Trebuie amintit faptul că revista mai sus citată, cu foarte mici excepții, apare de la un capăt la altul nesemnată. Multe din articolele despre Spanachidi sau semnate Spanachidi aparțin însă lui Anton Bacalbașa și într-o măsură mai mică lui I. L. Caragiale. De altfel, în seria a doua a „Moftului român”, din 1901—1902 — apărută la doi-trei ani după moartea lui Anton Bacalbașa — acest personaj — Spanachidi — dispăre, iar în „Calendarul «Moftului român» pe anul 1902”, I. L. Caragiale retipărește foarte puține articole legate de Spanachidi, numai acelea care-i aparțineau.

Tot nesemnate apăruseră în această revistă și schițele despre armată și despre Moș Teacă, pe care Bacalbașa le va strînge, în parte, în volum, tot în anul 1893.

În seria a doua a „Moftului român” și acest gen de schițe va dispăre, ceea ce înseamnă că aparțineau lui Anton Bacalbașa.

Despre spanac și Spanachidi, Anton Bacalbașa a mai publicat și în alte ziare și reviste. Astfel în „Adevărul”, an. VI (1893), nr. 1731 (20 decembrie), p. 2, apare articolul: *Calendarul spanacului*, semnat de Kind. (prescurtarea pseudonimului Kinderfus). Un an mai tîrziu, în 1894, Anton Bacalbașa publică tot în „Adevărul”, nr. 1832 (7 aprilie), p. 1 articolul *Spanachidi pesimist*, de data aceasta semnat: Rigolo. Tot în cursul acestui an apare în „Literatură și știință”, vol. II, Editura librăriei Carol Müller,

pp. 315—317, *Spanachidi* (fragment). Fragmentul, semnat: Anton Bacalbașa, are o notă care arată preocuparea lui Anton Bacalbașa pentru acest personaj: „Sub titlul *Spanachidi*, autorul acestui fragment scrie un roman umoristic, care va ieși în curînd în volum”. Regretăm că Anton Bacalbașa nu a putut definitiva volumul. Totuși el nu a dat uitării acest personaj. În „Adevărul” din 1895, nr. 2101 (29 ianuarie), p. 1, mai apare un articol: *Re-Spanachidi*, semnat de Rigolo.

Anton Bacalbașa mărturisește în articolul *Subscrisul*, „Moș Teacă”, an. I (1895), nr. 1 (26 martie), că: „în doisprezece ani de muncă cu condeiul, cu foarfeca și cu suflul, cu n-am reușit să am celebritatea colegului meu *Spanachidi*”. Iar în articolul: *Anton Bacalbașa*, semnat de Intim, în „Evenimentul literar”, an. I (1894), nr. 8 (7 februarie), se spune: „Cele două creațiuni originale ale lui: *Moș Teacă* și *Spanachidi* îl fac nemuritor pentru literatura română”.

Încă o confirmare face și Barbu Lăzăreanu în placheta intitulată *Anton Bacalbașa*, București, 1924, Atelierele Adevărul, p. 3: „Despre Tony Bacalbașa, se știe că e autorul lui *Moș Teacă* și al lui *Spanachidi*...”

Așadar, nu credem că am greșit atribuind lui Anton Bacalbașa și articolele despre *Spanachidi*.

*Pseudonimele*: *UN REZERVIST* și *REZERVIST*. Faptul că în anul 1896, în revista „Moș Teacă” vor apare *Memoriile unui rezervist*, adică ale lui Anton Bacalbașa, dar mai ales problematica articolelor de mai jos, ne-a făcut să ne oprim și asupra acestor pseudonime. Articolele semnate: Un rezervist sau Rezervistul nu sînt multe la număr. Totuși ele apar atît în paginile ziarelor la care Anton Bacalbașa a avut o intensă colaborare („Democrația socială”, „Munca” și altele), cît și în acelea la care a publicat un număr mic de articole.

Din prima categorie face parte, desigur, și ziarul „Adevărul”. În acest ziar apar cîteva articole, semnate Un rezervist sau Rezervist, al căror titlul ne amintește de unele scrieri mai de amploare ale lui A. Bacalbașa: de exemplu articolul *Bătaia în armată*, publicat în „Adevărul”, an. III (1890), nr. 677 (24 noiembrie), pp. 1—2 (semnat: Un rezervist). Tot în acest an mai sînt tipărite și alte articole în care se demască armata burghezo-moșierească și care credem că aparțin lui Anton Bacalbașa. Din această categorie fac parte articolele: *Rezerviștii*, „Adevărul”, an. III (1890), nr. 685 (3—4 decembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist) — în care se protestează împotriva legii de a rechema la manevră pe rezerviștii din anii 1882—1883 — *Bătaia în armată*, „Adevărul”, an. III (1890), nr. 693 (14 decembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist) — articol care are o foarte strînsă legătură cu cel intitulat identic, publicat la 24 noiembrie, *Reforma armatei*, „Adevărul”, an. III (1890), nr. 699 (21 decembrie), pp. 1—2 (semnat: Rezervistul) — în care se demască viața grea din cazarmă. Autorul afirmă că se mai ocupase de această problemă și cu alte prilejuri și va continua să-i fie trează în minte și pe viitor. Și iată că în anul următor apare articolul *O lege infamă*, în „Adevărul”, an. III (1891), nr. 882 (12 iulie), p. 1 (semnat: Un rezervist), în care critică guvernul pentru mărirea stagiului militar. Din aceeași categorie a articolelor care credem că aparțin lui Anton Bacalbașa fac parte și următoarele: *Generalul Holeră* — „Adevărul”, an. VI (1892), nr. 1295 (16 septembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist), *Jos Jack!* „Adevărul”, an. VI (1892), nr. 1289 (10 septembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist) și *Teroarea militară*, „Adevărul”, an. VI (1893), nr. 1693 (11 noiembrie), p. 1 (semnat: Rezervist).

Sînt cîteva articole semnate cu pseudonimele Un rezervist și Rezervist care apar în ziarele la care Anton Bacalbașa a adus o substanțială contribuție: „Democrația socială” și „Munca”. În primul din aceste ziare apare articolul: *Armata și muncitorii*,

publicat în 1892, nr. 2 (12 ianuarie), p. 3 (semnat: Un rezervist), articol referitor la broșura, atunci apărută, *Catehismul soldatului* — în care se arată că deoarece greva nu este legală, soldatul este dator să contribuie la înăbușirea ei, executând orbește ordinul superiorilor. Autorul articolului *Armata și muncitorii* susține că dimpotrivă, greva este un mijloc legal de luptă. Dacă ne gândim și la faptul că chiar în același an, 1892, Anton Bacalbașa va scoate broșura intitulată *Grevele*, putem deduce că acel pseudonim, Un rezervist, aparține lui Anton Bacalbașa. Un alt articol din aceeași categorie este cel intitulat: *Manevrele* — în care se critică armata burghezo-moșierească — și care a apărut în „Democrația socială”, an. I (1892), nr. 31 (2 august), p. 1 (semnat Rezervistul). Articolul *O judecată cazonă*, „Democrația socială”, an. I (1892), nr. 51 (20 decembrie), p. 1 (semnat: Un rezervist), ne întărește convingerea că acest pseudonim este al lui Anton Bacalbașa. În articolul citat întâlnim o serie întreagă de expresii pe care Anton Bacalbașa le va relua în schițele despre Moș Teacă. Astfel, figurează vestitul „ploton de pedeapsă”, precum și alte metode barbare, tipice vechii armate, ca: „chemarea dracului de la lampă”, „câteaua în spate” etc. De aceea atribuim aceste articole lui Anton Bacalbașa, precum și cel intitulat: *Din armată* și publicat în „Munca”, an. III (1892), nr. 13 (17 mai), p. 4 (semnat: Un rezervist) — articol în care se demască maltratarea unui soldat de către un plutonier.

În ziarul „Naționalul”, Anton Bacalbașa publicase, în 1889, articole axate, în general, pe probleme de literatură și artă. Din această categorie putem aminti: *Pentru Eminescu* (publicat la 3 iunie), *Opera italiană* (26 iulie), *Teatrul Național* (29 septembrie) etc.

Cercetînd colecțiile — ce-i drept unele incomplete — din anii următori (1890, 1891, 1892, 1893) nu am mai găsit nici un articol semnat de Anton Bacalbașa. De aceea am exclus posibilitatea ca pseudonimul Un rezervist — care apare sporadic în numerele: 56 (22 februarie), 82 (24 martie) — să aparțină lui Anton Bacalbașa.

*Pseudonimele: WUNDER, WUNDERKIND, WUND., W.* În articolul intitulat *Bărbați și femei*, apărut în „Moș Teacă”, an. I (1895), nr. 24 (27 august), p. 7, Wunder ne dă câteva date referitoare la biografia sa. Astfel el povestește cu ironie că în copilărie nu a putut asista la serbări de premiere, cu toate că părinții săi ar fi dorit foarte mult acest lucru. Cercetînd foile matricole ale elevului Bacalbașa C. Anton mărturisirile sînt exacte. Acest Wunder apare și într-unul din numerele viitoare ale revistei. În nr. 39 (10 decembrie), p. 5, apare articolul *Cine-i ucigașul? Din carnetul unui vînător* (I), semnat: Rigolo. La sfîrșitul articolului, autorul anunță că va continua relatările într-un număr viitor. Și iată că în nr. 41 (24 decembrie), p. 7, se află continuarea articolului, dar de data aceasta semnat: Wunder, de unde rezultă că Wunder este Rigolo, iar Rigolo nu este altul decît Anton Bacalbașa. Alt argument care pledează pentru cele de mai sus este și faptul că în revista „Moș Teacă”, an. V (1899), nr. 239 (10 octombrie) — număr omagial — printre lucrările selectate din scrierile lui Anton Bacalbașa se află și unele semnate cu pseudonimul Wunder.

Ca și în cazul pseudonimului Kinderfus, pe care A. Bacalbașa l-a redus la Kind. și în cazul pseudonimului Wunder autorul lui Moș Teacă l-a prescurtat în: Wund, W.: alteori l-a amplificat: Wunderkind. În sprijinul faptului că acest pseudonim aparține lui Anton Bacalbașa, vine și articolul unui contemporan, Emil D. Fagure, care publică la moartea autorului lui Moș Teacă un emoționant articol: *Anton Bacalbașa, „Adevărul”*, an. XII (1899), nr. 3664 (4 octombrie), în care amintește că acest pseudonim aparține lui Bacalbașa.

Mai greu de depistat au fost scrierile semnate W. Articole semnate astfel apar în „Drepturile omului” (1885), „Epoca” (1886, 1895, 1896), „Adevărul” (1894), „Moș Teacă” (1896), „Dreptatea” (1897). Unele se ocupă de probleme legate de viața militară, iar altele de *Fizionomia Camerei*, de *Mișcarea literară în Germania* etc. Pentru a nu induce în eroare cititorul, atribuind lui A. Bacalbașa articole care nu-i aparțin, noi enumerăm mai jos aceste articole semnate W., fără însă a le atribui cu certitudine lui A. Bacalbașa: *Rugăciunea militarilor, a funcționarilor și a tuturor românilor*, „Drepturile omului”, an. I (1885), nr. 59 (13 aprilie), p. 3; *Un adevărat Ghica*, „Epoca”, an. I (1886), nr. 160 (6 iunie), p. 2; *Președenția Camerei*, „Epoca”, seria a II-a, an. I (1895), nr. 27 (12 decembrie), p. 1; *Din tabăra liberală*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 85 (18 februarie), p. 1; *Situația generalului Budișteanu*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 90 (24 februarie), p. 2; *Ce fac macedonenii*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 92 (27 februarie), p. 2; *Jandarmieria rurală*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 93 (28 februarie), p. 1; *Mișcarea literară în Germania*, „Epoca” seria a II-a, an. II (1896), nr. 306 (17 noiembrie), pp. 1—2; *Un cerc literar german*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 314 (26 noiembrie), pp. 1—2; *«Un zmintit»*, „Epoca”, seria a II-a, an. II (1896), nr. 318 (30 noiembrie), pp. 1—2, *Spiritistul Moralescu*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1753 (17 ianuarie), p. 1; *Aud? Cum?* „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1950 (19 august), p. 1; *Iuda și Olophern*, „Adevărul”, an. VII (1894), nr. 1953 (22 august), p. 3; *Millu Ortodoxu*, „Moș Teacă”, an. II (1896), nr. 64 (2 iunie), p. 2; *Revista lui Bonias*, „Moș Teacă”, an. II (1896), nr. 72 (29 iulie), p. 7; *Hoții la pușcărie*, „Dreptatea”, an. II (1897), nr. 282 (15 ianuarie), p. 1.

*Pseudonimul MILIȚIANUL*. Cu acest pseudonim Anton Bacalbașa semnează puține articole. În revista „Moș Teacă”, an. II (1896), numerele: 78 (8 septembrie), 79 (15 septembrie), 80 (22 septembrie), 81 (29 septembrie) și 82 (6 octombrie), apar *Memoriile unui rezervist*, semnate Milițianul. Aci, autorul spune că: „în anul 1883 am fost chemat urgent de patria mea să-mi plătesc tributul singelui la tejgheaua națională”. În vremea aceea Anton Bacalbașa avea 18 ani. Atît tonul acestor memorii, cît și faptele relatate îl trădează pe Anton Bacalbașa. Presupunerea noastră că în spatele acestui pseudonim se ascunde Anton Bacalbașa se transformă în certitudine abia după ce parcurgem alți trei ani de apariție ai revistei și ajungem la numărul 239 din „Moș Teacă” — număr comemorativ — unde se redescoperă o serie de articole publicate de Anton Bacalbașa în timpul vieții sale la această revistă, printre care și paginile din memoriile mai sus amintite.

*Pseudonimul VIATOR*. Cele mai multe pseudonime noi apar în ziarele și revistele pe care Anton Bacalbașa le-a condus în mod direct. Și dintre acestea revista „Moș Teacă”, înființată de Anton Bacalbașa, abundă în articole fie nesemnate, dar al căror stil și preocupări nu lasă dubiu că sînt ale lui Anton Bacalbașa, fie în altele semnate cu pseudonime ne mai folosite pînă atunci.

În vara anului 1895 Anton Bacalbașa întreprinde o călătorie în străinătate. Lipsa lui din țară se poate observa și prin absența numelui său din coloanele publicațiilor „Moș Teacă”, „Lumea nouă” etc. În articolul *Contemporanilor mei*, apărut în „Moș Teacă”, an. I (1895), nr. 18 (16 iulie), p. 5 (semnat: Viator), Anton Bacalbașa vorbește despre călătoria sa în străinătate. Acum apar în revista „Moș Teacă” o serie de articole despre: „*Moș Teacă în Europa. Note și schițe. Tablouri și impresii. Jurnalul unui călător. Madam Teacă învinge!*” an. I (1895), nr. 18 (16 iulie), p. 4 (semnat: Don Tony);

„Moș Teacă” în Europa. Capitolul al doilea. În drum de fier — an. I (1895), nr. 19 (23 iulie), pp. 4—5 (semnat: A.B.); „Moș Teacă” în Europa. Note din carnet, în pas gimnastic — an. I (1895), nr. 20 (30 iulie), p. 5 (semnat: Don Tony). Este foarte important felul în care sînt semnate aceste articole. Dacă primul — *Contemporanilor mei* — este semnat Viator, cel din nr. 18 este semnat Don Tony, iar următoarele două sînt semnate, în ordine, A. B. și din nou Don Tony. Așadar nu mai încapе îndoială că acest Viator este Don Tony, iar Don Tony este A. B., deci Anton Bacalbașa. Anton Bacalbașa va renunța ulterior la acest pseudonim. Sub această semnătură va mai publica articole ca: *Poeme de vară* — „Moș Teacă”, an. I (1895), nr. 21 (6 august), p. 2 și *Notele unui călător*, în aceeași revistă, an. I (1895), nr. 23 (20 august), p. 7, după care va renunța definitiv la acest pseudonim.

*Pseudonimele*: UN GAZETAR ROMÂN și CALYOPE FOURREAU. Pseudonimul Un gazetar român apare tot în revista „Moș Teacă” din 1896. În articolul intitulat: *Excremenței sale d-lui Prim-Ministru D. A. Sturdza*, „Moș Teacă”, an. II (1896), nr. 67 (23 iunie), p. 2 (semnat: Un gazetar român), autorul articolului, adică Anton Bacalbașa, critică cumplit, de altfel cum ușor se poate vedea și din titlu, pe primul-ministru Sturdza pentru sugrumarea libertăților, reproșîndu-i că din cauza infamiilor sale nu poate pleca în străinătate, conștiința sa de gazetar cîstit obligîndu-l să rămîna să ia atitudine împotriva nelegiuirilor guvernului. Anton Bacalbașa, după această severă critică, va pleca totuși în străinătate. Rodul acestei călătorii nu va întîrzia să se arate, compensînd lipsa lui evidentă, din timpul verii, simțită în paginile revistei. Va publica o suită de articole, de data aceasta semnate nu Caliopi Teacă, cum semnase la începutul anului 1896, o serie de articole, ci Calyope Fourreau: *Madam Theacque dans l'Europe*, nr. 72 (29 iulie), p. 2; *Souvenirs de voyage*, nr. 74 (11 august), p. 2; *Mon voyage dans la Suisse*, nr. 75 (18 august), p. 2; *Madam Teakă à Constantinopole*, nr. 77 (1 septembrie), p. 2. În anul 1897, tot în lunile de vară, în revista „Moș Teacă” vor apare alte articole semnate: Calyope Fourreau: *Villégiature*, nr. 125 (3 august), p. 3; *Sainte-Marie*, nr. 127 (17 august), p. 2; *Notes d'un perd-été*, nr. 128 (24 august), p. 2. Acest pseudonim va dispărea în anii următori. În 1898 vom întîlni doar un singur articol semnat astfel: *M-me Caliopi trăiește*, nr. 148 (11 ianuarie), p. 4, iar în 1899 va apare pentru ultima oară în articolul: *Madam Caliopy și dezarmarea*, nr. 213 (11 aprilie), p. 2.

*Pseudonimul CAIU(S) GRACHU(S)*. Acest pseudonim ridică probleme deosebit de dificile. Identificarea celui sau celor care semnează cu acest pseudonim este îngreunată și de faptul că din colecțiile ziarelor cercetate lipsesc anumite articole semnate astfel, fiind vitregiți în acest fel de o comparare atentă a tuturor articolelor. Despre existența unor articole semnate Grachu ne informează, de pildă, sumarul ziarului „Munca”, al anului 1890, sumar care se află la nr. 52 din 1891. Dacă mai adăugăm la cele de mai sus și afirmațiile categorice ale unor istorici literari, care atribuie acest pseudonim în exclusivitate lui C. Dobrogeanu-Gherea, ne putem da seama de complexitatea problemei. Și nu trebuie uitat și faptul că de la Anton Bacalbașa nu a rămas nici o listă cu numeroasele lui pseudonime, iar C. Dobrogeanu-Gherea, în afară de cele câteva sumare date despre el, pe care le găsim în articolele: *Amintiri din trecutul depărtat* și *Societatea scriitorilor români — Scrisoare către D. Anghel*, nu ne-a lăsat vreo altă mărturie. Iar din articolele de mai sus nu reiese că C. Dobrogeanu-Gherea ar fi semnat cu acest pseudonim. Rămîne, așadar, să discutăm afirmațiile ce s-au făcut pînă acum în legătură cu acest pseudonim, sprijinindu-ne pe unele texte semnate Caiu(s) Grachu(s), Grachus sau Grachu.



Articolele ce se pun în discuție sînt în număr de douăzeci și șase. Ele apar: unul în „Emanciparea” din 1883, treisprezece în „Drepturile omului” din 1885, trei în „Munca” din 1890, trei în „Munca” din 1891, patru în „Dreptatea” din 1896 și două în „Dreptatea” din 1898. De la început trebuie observat faptul că un singur articol este semnat: Caiu Grachu, cel apărut în „Emanciparea”, an. I (1883), nr. 3 (f.d.), pp. 46—55: *Un răspuns d-lui ministru I. C. Brătianu*, iar restul sînt semnate Grachu, cu excepția următoarelor patru: *Corespondență din Italia*, „Drepturile omului”, an. I (1885), nr. 35 (14 martie), p. 2, *Politicienii noștri*, „Drepturile omului”, an. I (1885), nr. 215 (28 noiembrie), p. 1. „Dreptatea” în țară, „Dreptatea”, an. III (1898), nr. 690 (18 aprilie), p. 3 și *Principele Bulgariei la Sinaia*, „Dreptatea”, an. III (1898), nr. 756 (26 iunie), p. 3, care sînt iscălite Grachus.

Barbu Lăzăreanu, în ediția nouă, revizuită și adăugită: *Anton Bacalbașa*. București, 1948, Editura Cartea Românească (care va fi republicată, adunînd și alte scrieri, în 1958, sub titlul: *Glose și comentarii de istoriografie literară*, E.S.P.L.A., pp. 335—356), afirmă încă de la început, p. 5, că pseudonimul Caius Grachus aparține lui C. Dobrogeanu-Gherea: „Pentru istoria presei românești și cu deosebire pentru aceea a periodicelor progresiste de la noi, e interesant să începem cu identificarea cîtorva oameni care au scris, semnînd cu pseudonime, în revista «Emanciparea» de la 1883. [...] întîlnim semnătura: *Caius Gracchus*.”

Cine și-a luat drept pseudonim numele marelui străbun al impunătorului și vrednicului șir de luptători pentru cauza norodului?

Este Gherea, cu vreo doi ani înainte de a semna: Gherea.”

Barbu Lăzăreanu avea convingerea că Gherea se ascunde sub acest pseudonim încă cu două decenii înainte, cînd include în volumul V de *Studii critice* din C. Dobrogeanu-Gherea, București, 1927, Editura librăriei Universala, pp. 50—89 (volum apărut deci după moartea criticului) amplul articol: *Un răspuns d-lui ministru I. C. Brătianu*. În *Notițele bibliografice* care se află la finele volumului V, pp. 317—318, Barbu Lăzăreanu afirmă referitor la acest articol: „A fost tipărit pentru întîia oară în revista «Emanciparea», nr. 3 din mai 1883, apoi în broșură (40 pagini în 12°), tipografia Modernă Grigore Luis, București, 1883.”

Studiul a apărut semnat Caiu(s) Gracchu(s) și era «dedicat memoriei socialistului Mircea C. A. Rosetti».

Aceeași idee că pseudonimul Caius Gracchus aparține lui C. Dobrogeanu-Gherea este susținută și de articolul, nesemnat, intitulat: *Lui C. Dobrogeanu-Gherea* și apărut în „Lumea nouă”, an XXXIII (1940), nr. 20, p. 3: „Numele sub care a activat (în grai și prin scris) C. D. Gherea sînt: Robert Jinks, Caius Gracchus, Kass.” [...] „Sub pseudonimul Caius Gracchus el a publicat în nr. 3 din mai 1883 al «Emancipării»: *Un răspuns d-lui Prim-Ministru I. C. Brătianu*. Studiul acesta a apărut apoi într-o broșurică, iar după aceea în volumul V din *Opera critică* și sociologică a lui C. Dobrogeanu-Gherea, alcătuit sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu”.

Din cele mai sus expuse rezultă că pseudonimul Caius Gracchus aparține lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Cercetînd numerele existente la Biblioteca Academiei R.P.R. din revista „Emanciparea” n-am mai găsit nici un articol semnat cu acest pseudonim. Anton Bacalbașa publică aci traduceri din *Capitalul* lui Karl Marx, pe care le semnează: Batöny.

Pseudonimul Grachu reappare doi ani mai tîrziu, în 1885, în cadrul ziarului „Drepturile omului”, unde Anton Bacalbașa publică masiv, în general articole referitoare la viața militară: *Din cazarmă*, nr. 93 (29 mai), pp. 1—2; *Rezervistul*, nr. 119 (29 iunie), pp. 1—2; *Povestea unui soldat*, nr. 126 (9 iulie), pp. 1—2; *Cum se trăiește. Moravuri*

*ostășești*, nr. 128 (11 iulie), pp. 1—2 etc. etc., pe care le semnează Inot. Este interesant că acel Grachu tratează, în majoritatea articolelor semnate astfel, tot probleme legate de viața militară. De exemplu articolele: *Amintiri din Dobrogea*, *Moș Teacă*, cele trei *Scrisori către soldați*, apărute în „Drepturile omului”, an. I (1885), lunile august-septembrie. Deci o primă apropiere între Grachu și Anton Bacalbașa se poate face și din acest punct de vedere. Lectura schiței *Amintiri din Dobrogea*, semnată Grachu, ne trimite la bucățile *În Dobrogea* și *Chipiul alb*, pe care Anton Bacalbașa le publică în volumul *Moș Teacă*. Toate aceste schițe vorbesc despre satul Kadichioi, despre obiceiurile și credințele localnicilor, despre viața din cazarmă și în special despre Moș Teacă, personajul central al creației lui A. Bacalbașa.

Dacă în schițele amintite personajul Moș Teacă apărea destul de des, fără însă a-i fi în întregime închinată lui schițele, în bucată intitulată atât de sugestiv *Moș Teacă*, cele două coloane din ziarul „Drepturile omului” sînt dedicate exclusiv acestui personaj. Aci se face biografia eroului și, ceea ce este foarte important, în această schiță apare și o aluzie la Inot. Rezultă clar că cel care a scris schița nu poate fi decît Anton Bacalbașa, cel ce semna atât de des — Inot — în coloanele acestui ziar. Mai mult decît atât, Inot devine personajul principal din povestirea *I-a lăsat corigenți*, semnată Grachu și apărută în „Drepturile omului”, an. I (1885), nr. 199 (10 oct.), pp. 1—2. Aci se relatează despre uneltirile ce pun la cale elevii pentru a-l pedepsi pe popa Colivă, care „măcar că era popă, dar dracul tot să ascundea în barba lui”.

*Scrisorile către soldați* sînt un rechizitoriu făcut armatei burghezo-moșierești de către un om care a cunoscut bine această instituție. El demască metodele folosite de aparatul represiv pentru înăbușirea idealurilor de libertate. Autorul îndeamnă ostașii să nu se lase maltratați, tîrșiți la carceră sau la „plotonul de pedeapsă”, ci să se unească pentru că: „dreptatea să zmulge, nu să cerșește!”. Ultima scrisoare are un final incendiar: „Sculați-vă și vă uniți cu sărăcimea de la sate și de la tîrguri!

Eu atîta vă zic: fie turc, fie jidan, fie român, e sărac? E frate cu voi.

Și iarăși: fie turc, fie jidan, fie român, e bogat? e ciocoi! Nu-i fratele vostru, e vrăjmașul de moarte al muncitorului, e tilhar!

*Pă el!*“

Celelalte articole apărute în „Drepturile omului” se referă la moravurile societății burghezo-moșierești (*Taci cu mama*), la nedreptatea societății timpului, care împinge pe oameni pe căi greșite (*După scăpare*), la acte potrivnice poporului, săvîrșite de guvern și rege (*Obicei gazetăresc*, *Echilibrul lui musiu Tache*, *Politicianii noștri*).

Ziarul „Munca” din 1890 și 1891, care a publicat un bogat număr de articole semnate de Anton Bacalbașa, tipărește și șase bucăți semnate Grachu, dintre care două nu au putut fi cercetate (*Bustul lui Eminescu: impresii și Liberalii, conservatorii și noi* apărute în „Munca”, an. I (1890), nr-le 33 și 34), deoarece colecția ziarului este descompletată. Celelalte tratează despre necesitatea schimbării raportului dintre muncă și capital (*Leacul definitiv*, „Munca”, an. I (1890), nr. 43 (16 decembrie), p. 2), despre unele teorii greșite asupra societății („Nu vă amestecați!”), „Munca”, an. II (1891), nr. 3 (10 martie), p. 3); epigramele sînt îndreptate împotriva celor care se opuneau socialismului, împotriva regelui și a unor personalități burghezo-moșierești (Vezi: „Munca”, din 10 și 24 februarie 1891, p. 4). Ținînd seama că Anton Bacalbașa iscălise în celălalt ziar de orientare progresistă, „Drepturile omului”, cu acest pseudonim, și judecînd și stilul și problematica celor apărute în „Munca”, avem motive să credem că și aceste șase bucăți aparțin lui Anton Bacalbașa.

În ziarul „Dreptatea” — unde apar cele șase articole iscălite Grachu și Grachus — Anton Bacalbașa publică enorm, de la înființarea periodicului (1896), pînă în ajunul morții sale, 1899. Este interesant de amintit că primele două articole: *Ipistolia la Tarigrad* și *Oamenii lui Li-Hung-Ciang* apar în timpul verii, 24—25 iulie, cînd A. Bacalbașa se afla în concediu, în străinătate. Anton Bacalbașa părăsise țara în jurul datei de 8 iulie, după cum rezultă din scrisoarea pe care o trimite directorului ziarului „Dreptatea”. Lipsa de la ziar a lui Anton Bacalbașa, pe timpul verii, este evidentă. În coloanele „Dreptății” nu mai apare nici un articol al lui A. Bacalbașa care să trateze evenimentele petrecute în țară în acele zile. Cum se explică apariția articolului *Ipistolia la Tarigrad*? În articolul *Convorbire cu I.P.S.S. Mitropolitul Ghenadie, la Căldărușani*, apărut în „Dreptatea”, an I (1896), nr. 97 (31 mai), p. 3, iscălit cu adevăratul său nume, Anton Bacalbașa lua apărarea mitropolitului sechestrat la Căldărușani și critica guvernul pentru abuzurile săvîrșite în acest caz, mult dezbătut de presa vremii. Ecouri ale acestui scandal au fost auzite desigur și-n presa de peste hotare. Astfel se explică că Anton Bacalbașa, aflînd de reclamația pe care o face un oarecare Parteniu la Tarigrad, se hotărăște să scrie, și trimite „Dreptății” articolul: *Ipistolia la Tarigrad*. În care-l biciuiește pe calomniatorul Parteniu și ia apărarea mitropolitului.

Apărarea mitropolitului Ghenadie o va mai lua și în articolul *Intervenția regelui*, semnat tot Grachu și publicat în 24 octombrie 1896. La fel va proceda în articolul, tipărit la 11 decembrie 1896, intitulat: *Ședința este deschisă!* în care Anton Bacalbașa critică guvernul, printre altele, și pentru alungarea lui Ghenadie din scaunul Mitropoliei. În acest articol, Bacalbașa îl critică și pe Caragiale (cearta se ivise între Bacalbașa și Caragiale în toamna anului 1895), care nu se situa de partea celui ce semna acum Grachu. Prin urmare este încă un argument că acel Grachu este Anton Bacalbașa. De aceea și aceste articole au fost atribuite lui Anton Bacalbașa.

În cazul articolului *Oamenii lui Li-Hung-Ciang* lucrurile stau mai simplu. Anton Bacalbașa relatează faptul că în ziare a apărut o știre, cum că un fost maior, care în războiul chino-japonez fusese învins, luîndu-i-se și vaporul, este condamnat la moarte prin ștreang. Datorită unor intervenții și ploconirii condamnatului, el este iertat, cu condiția să se bage servitor la un mare bărbat de stat chinez. Autorul articolului face o comparație cu anumiți oameni ai zilei de la noi, care, cu toate că nu luptaseră nicăieri, se foloseau de aceleași mijloace.

Am lăsat intenționat la urmă trei articole semnate Grachus: *Correspondență din Italia*, „Dreptatea” în țară și *Principele Bulgariei la Sinaia*, primul apărut în „Drepturile omului” din 14 martie 1885, iar ultimele în „Dreptatea” din 18 aprilie și 26 iunie 1898. Articolele sînt primite „prin poștă de la corespondenții noștri”, lui A. Bacalbașa revenindu-i doar sarcina de a face unele îndreptări și adnotări.

*Pseudonimele BRAN și BR.* Pseudonimul Bran este foarte frecvent întilnit în paginile multor ziare și reviste de la sfîrșitul veacului trecut. El a fost uneori folosit și de Anton Bacalbașa. În revista „Moș Teacă”, an. V (1899), nr. 239 (10 octombrie), număr închinat lui Anton Bacalbașa, după cum am mai amintit, se află mărturiile în acest sens. Urmărind îndeaproape fiecare revistă și ziar la care a colaborat Anton Bacalbașa, am descoperit articole semnate Bran care, judecîndu-le după stil și problematică, aparțin incontestabil autorului lui *Moș Teacă*. Acest Bran semnează articole în care se critică armata burghezo-moșierească, guvernul reacționar care suprimă libertățile și impune un regim de cruntă exploatare și teroare etc. etc. Anton Bacalbașa, care sem-

<sup>5</sup> *Domnule director*, „Dreptatea”, an. I (1896), nr. 124 (3 iulie), p. 2.<sup>9</sup>

nează adesea în același număr al ziarului cite 3—4—5 articole, folosește alături de celelalte pseudonime și pe cel de Bran. Cu acest pseudonim semnează în : „Adevărul” din 1893, 1894 și 1895 ; „Almanachul social democrat” pe anul 1894 ; „Lumea nouă” din 1895 ; „Hazul” — supliment humoristic la „Vatra” din 1895 ; „Moș Teacă” din 1895, 1896, 1897 ; „Epoca” din 1895 și „Dreptatea” din anii 1896, 1897, 1898, 1899. Așadar pseudonimul Bran însoțește toate publicațiile la care a colaborat Anton Bacalbașa după 1893.

O dovadă că el aparține lui A. Bacalbașa constă în faptul că o dată cu încetarea colaborării lui Anton Bacalbașa la un ziar, dispare și acest pseudonim, ceea ce înseamnă că acest Bran este Anton Bacalbașa. Totuși, sînt și unele excepții : Anton Bacalbașa părăsește redacția ziarului „Adevărul” pe data de 13 februarie 1895<sup>6</sup>. Și în adevăr Anton Bacalbașa nu mai semnează nici un articol în coloanele acestui ziar. Ce-i drept, în 1899, în nr. 3532 din 24 mai, în „Adevărul”, i se tipărește articolul *D-lui Take Ionescu, ex-mitocan, actualmente ministru*, însoțit de o notă redacțională jignitoare la adresa lui A. Bacalbașa. Așadar, Anton Bacalbașa deși se despărțise de ziarul „Adevărul” în termeni cordiali, după cum rezultă din scrisoarea trimisă lui Beldiman, totuși aceasta nu însemna că în spatele unor formule de politețe erau stîNSE anumite nemulțumiri. Astfel se și explică de ce A. Bacalbașa n-a mai publicat aci nici un articol în anii următori. Cum se face atunci că, în ziarul „Adevărul”, la o distanță de mai bine de opt luni de la plecarea lui Anton Bacalbașa, apar, semnate Bran, articolele de mai jos ? *Coana Sevastita*, „Adevărul”, an. XVIII (1895), nr. 2347 (20 octombrie) ; *Binecuvîntarea Cîrlădenilor*, nr. 2348 (21 octombrie) și „*Democratul*” și „*Opiniunea publică*”, nr. 2351 (24 octombrie). Acest pseudonim — judecînd după cele de mai sus, cit și după tonul articolelor semnate astfel — nu mai era al lui Anton Bacalbașa, ci al altei persoane, poate aceea care va semna, tot în coloanele „Adevărului”, în anii 1897, 1898, 1899. Trebuie reținut faptul că acest Bran publică în ziarul „Adevărul” și după moartea lui Anton Bacalbașa, ceea ce este încă o dovadă în plus că nu putea fi Anton Bacalbașa.

Anton Bacalbașa folosește, în coloanele ziarului „Adevărul”, în perioada în care a colaborat aci, și o prescurtare a pseudonimului Bran : Br. Articolele semnate Br. se află, de obicei, în preajma zilelor cînd semnează Bran. Ele se referă în general la probleme legate de evenimentele zilei : satirizează ciocoismul, poliția, farsa alegerilor etc. Anton Bacalbașa a semnat puține articole cu acest pseudonim : trei în anul 1893 : *Dar de botez*, nr. 1660 (7 octombrie), p. 1 ; *Criza vine*, nr. 1705 (23 noiembrie), p. 1 ; *Eminescu și Eminescu*, nr. 1714 (2 decembrie), p. 1 : — șase în anul 1894 : *Uin alegerile*, nr. 1936 (3 august), p. 1 ; *Cocea în Grecia*, nr. 1957 (26 august), p. 1 ; *Finis*, nr. 1976 (16 septembrie), p. 1 ; *Logica politicii*, nr. 1977 (17 septembrie), p. 1 ; *Generalul Poenaru*, nr. 2029 (11 noiembrie), p. 1 ; *Ciocoii tîranu*, nr. 2050 (3 decembrie), p. 1 ; — și unul singur în anul 1895 : *Politica și țaranii*, nr. 2087 (15 ianuarie), p. 1.

Ca și în cazul pseudonimului Bran, după plecarea lui A. Bacalbașa de la „Adevărul” și acest pseudonim Br. va înceta să mai apară. El își va face apariția, în ziarul „Adevărul”, abia în anul 1898, începînd cu articolul *Directorul nostru*, apărut în „Adevărul”, an. XI (1898), nr. 3091 (19 februarie), scris la moartea lui Beldiman. De aci înainte el va figura destul de des. Se pare că în acest fel iscălea B. Brănișteanu. În „Adevărul”, an. XII (1899), nr. 3611 (12 august), apare articolul : *Congresul sionist*, semnat de B. Brănișteanu. În încheierea articolului autorul zice : „Într-un număr viitor voi continua să rezum dezbaterile congresului”. Și iată că în nr. 3612 (13 august) apare articolul : *Congresul sionist*, semnat de Br. Încă un fapt care ne face să credem că Br.

<sup>6</sup> Vezi : *Ultimul nostru număr*, „Adevărul”, an. VII (1895), nr. 2114 (13 februarie), p. 1.

— din cazul de față este Brănișteanu: În „Adevărul ilustrat”, an. II (1896), nr. 7 (15 aprilie), p. 3, apare articolul *Nicolae Bălcescu*, semnat: Br. La acest ziar B. Brănișteanu are și alte articole semnate, pe cînd Anton Bacalbașa nu semnează nici un articol. Probabil că tot B. Brănișteanu semnează Br. și articolul *Teatrul Național*, apărut în „Constituționalul”, an. XI (1899), nr. 2979 (8 octombrie) — deci după moartea lui Anton Bacalbașa.

De aceea noi socotim că aparțin lui Anton Bacalbașa numai cele zece articole semnate Br. și apărute în „Adevărul” din anii 1893, 1894 și 1895.

În încheierea celor spuse mai sus asupra scrierilor și pseudonimelor lui Anton Bacalbașa, mai trebuie menționat faptul că autorul lui *Moș Teacă* a mai publicat încă o serie de articole pe care nu le-a iscălit nici cu adevăratul său nume, nici cu vreunul din pseudonimele amintite. Ele au apărut adesea ca articole redacționale. Depistarea unor astfel de articole se face cu destulă greutate. În cursul alcătuirii articolului de față au mai fost cercetate încă multe alte pseudonime, pe care, în cele din urmă, le-am lăsat la o parte, convingîndu-ne că nu aparțin lui Anton Bacalbașa. Poate că mai există și alte pseudonime pe care noi nu le-am putut încă identifica. De aceea, mulțumim și cu acest prilej aceluia care vor contribui la îmbogățirea celor expuse pînă acum.

În continuare publicăm un

## TABLOU CRONOLOGIC

*asupra ziarelor, revistelor, almanahurilor etc. la care a colaborat Anton Bacalbașa, precum și lista pseudonimelor, în ordinea folosirii de autor.*

Tabloul publicațiilor la care a colaborat A. Bacalbașa a fost dat, după cum se spune și în titlu, în ordinea anilor colaborării lui Anton Bacalbașa, iar în dreptul fiecărei reviste s-au dat pseudonimele sub care a semnat. Aceste pseudonime au fost notate în ordinea folosită de Anton Bacalbașa în coloanele respectivei reviste. Desigur că A. Bacalbașa adeseori revenea asupra unui pseudonim. În tabloul cronologic menționat am trecut fiecare pseudonim, sau numele său adevărat, acolo unde el apare prima dată în cadrul fiecărei reviste, ne mai menționîndu-l după aceea decît în cazul cînd el reapare la alt ziar.

- 1882—1883 : „Literatorul”. Anton Bacalbașa.  
 1883 : „Emanciparea”, Batöny.  
 1883 : „Mesagerul Brăilei”. Anton Bacalbașa.  
 1885 ; 1888 : „Drepturile omului”. 1885 : Thony ; Quidam ; Inot ; Grachu ; Grachus. 1888 : Anton Bacalbașa ; A.C.B.  
 1886—1887 : „Contemporanul”. Anton C. Bacalbașa.  
 1886 ;  
 1888—1889 ;  
 1895—1896 ;  
 1899 : „Epoca”. 1886 : A.B. 1888 : Quidam. 1889 : Quidam. 1895 : Demagog ; Bran ; Anton Bacalbașa ; Toni. 1896 : Demagog. 1899 : Anton Bacalbașa.  
 1887 : „Revista literară”, Anton Bacalbașa.  
 1888 : „Dezrobirea”. Anton Bacalbașa.  
 1888 : „Frăția”. A.C.B.  
 1888 : „Apărătorul”. Anton Bacalbașa.  
 1888—1889 : „Gutenberg”. 1888 : A.C.B. 1889 : Anton Bacalbașa.  
 1889 : „Naționalul”. A.B. ; Ab. ; Tony.  
 1890 : „Asimilarea”. Anton Bacalbașa.

- 1890—1891 : „Timpul”. 1890 : A.C.B. 1891 : Ab.
- 1890—1894 : „Munca”. 1890 : Grachu. 1891 : Grachu ; Anton Bacalbașa ; A.B. ; A.N. Ton. 1892 : Anton Bacalbașa ; Un rezervist ; A.B. 1893 : Anton Bacalbașa ; A.B. ; Kinderfus ; T.O.N. ; Kf. 1894 : Anton Bacalbașa ; Quodam ; A.B.
- 1890—1895 : „Adevărul”. 1890 : Un rezervist ; Rezervistul. 1891 ; Quidam ; Un rezervist. 1899 : 1892 : A.B. ; Toni ; T.O.N. ; Anton Bacalbașa ; Kinderfus ; Quidam ; Un rezervist. 1893 : Kinderfus ; Quidam ; B. ; Anton Bacalbașa ; Inot ; Rigolo ; Klaps ; A.B. ; T.O.N. ; Bran ; Un răcan ; Br. ; Wunderkind ; Tony ; Quidam ; Kind. ; Quid. ; Rezervist. 1894 : Anton Bacalbașa ; Quidam ; Cazon ; Rigolo ; Klaps ; Wunderkind ; A.B. ; Răcan ; Inot ; T.O.N. ; Moș Teacă ; Wund. ; Un răcan ; Rig. ; Wunder ; B. ; Bran ; Vice-Rigolo ; Br. ; Kinderfus. 1895 : Rigolo ; Bran ; Anton Bacalbașa ; Rig. ; Wunder ; Br. ; T.O.N. ; Inot ; Quid. ; A.B. ; Cazon ; Bac-ALB-așă. 1899. Anton Bacalbașa.
- 1892 : „Democrația socială”, Anton Bacalbașa ; Quidam ; Un rezervist ; Kinderfus ; A.B. ; B. ; Rezervistul ; Inot ; Toni ; T.O.N.
- 1892 : „Calendarul muncitorului din Galați pe anul 1892”. Anton C. Bacalbașa.
- 1892 : „Lucrătorul”-Galați. Anton Bacalbașa.
- 1893 : „Moftul român”. Articole nesemnate ; Ed. Spanachidi ; Anton Ciobănescu ; Spanachidi.
- 1893—1894 : „Literatură și știință”. 1893 : Anton Bacalbașa. 1894 : Anton Bacalbașa.
- 1894 : „Almanachul social-democrat pe anul 1894”, Bran ; Anton Bacalbașa.
- 1895—1896 : „Lumea nouă”. 1895 : Anton Bacalbașa ; Rigolo ; Wunder ; Bran ; Cazon ; 1898 : T.O.N. ; A.B. ; Rig. 1896 : Anton Bacalbașa. 1898 : Anton Bacalbașa.
- 1895—1899 : „Moș Teacă”. 1895 : Anton Bacalbașa ; Rigolo ; Articole nesemnate ; Quidam ; Cazon ; Bran ; Don Tony ; Viator ; A.B. ; Kinderfus ; Wunder ; Abe. ; Klaps ; Rig. 1896 : Abe. ; Wunder ; Caliopy Teacă ; Rig. ; Bran ; Rigolo ; Cazon ; Kind. ; Articole nesemnate ; A.B. ; Madam Caliopi ; Wund. ; Calyope Téaque ; D-na Tirimpimpin ; Un gazetar român : Calyope Fourreau ; Kinderfus ; Milițianul ; Tonton. 1897 : Anton Bacalbașa ; Klaps ; Moș Teacă ; Wunder ; Bran ; Cazon ; Rigolo ; Kinderfus ; Articole nesemnate ; Răcan ; Caliopy Théaque ; Abayados de Calatrava y Rigolo Năbădayos ; Caliope Fourreau ; Madame Caliopy. 1898 : A.B. ; Caliope Fourreau ; Rigolo ; Wunder ; Articole nesemnate ; Quidam ; Klaps ; Cazon ; Moș Teacă ; Rig. ; Kinderfus. 1899 : Rigolo ; Articole nesemnate ; Anton Bacalbașa ; Cazon ; Wunder ; Moș Teacă ; Caliopy Fourreau.
- 1895 : „Hazul” — supliment gratuit al ziarului „Vatra”. Anton Bacalbașa ; Bran ; Cazon.
- 1896—1899 : „Dreptatea”. 1896 : B. ; Anton Bacalbașa ; Bran ; Grachu ; Tonton. 1897 : Anton Bacalbașa ; A.B. ; Bran ; Rezervist ; Rigolo ; Rig. ; Quidam ; Quid. 1898 : Anton Bacalbașa ; Wunder ; Bran ; Klaps ; Cazon ; Quidam. 1899 : Bran ; Anton Bacalbașa ; A.B. ; Cazon.
- 1897 : „Albumul Dreptății”. Anton Bacalbașa.
- 1897 : „Almanachul Dreptății”. Anton Bacalbașa.
- 1897—1899 : „Almanachul lui „Moș Teacă”. 1897 : Ed. Spanachidi ; Articole nesemnate. 1898 : Articole nesemnate ; Anton Bacalbașa. 1899 : Articole nesemnate.
- 1898 : „Trompeta socialistă”. Milițian.
- 1899 : „Trompeta”. Anton Bacalbașa.

## PSEUDONIME ȘI SEMNE CONVENȚIONALE FOLOSITE DE EMINESCU

de

I. CRETU

În ziaristică, Eminescu a debutat sub pseudonimul *Uarro*, semnând astfel trei articole: *Să facem un congres*, *În unire e țaria* și *Echilibrul*, publicate în „Federațiunea” din Pesta cu datele 5/17 aprilie, 10/22 aprilie, 22 aprilie/4mai și 29 aprilie/11 mai 1870. Dovada că sub acest pseudonim se ascundea Eminescu o avem într-o mărturie a poetului consemnată în manuscrisul 2257, foile—224—237 din Biblioteca Academiei R.P.R.

„În articolul *Echilibrul* publicat în „Federațiunea”, nr. 38 și 39 mai 1870, am susținut autonomia Transilvaniei, fărîmarea dualismului, a unei forme ce contrazicea natura obiectivă a monarhiei, dreptul ce-l are sicce popor de a-și determina voința prin legi, și de a avea un propriu organ pentru formularea acestor voințe, o legislatură. Acest articol a dat ansă procurorului public din Pesta de a mă cita la judecătoria de instrucțiune.

Tot în aceea lună am publicat un articol asupra conchemării unui congres”.

Într-o scrisoare din Viena, cu data de 11 febr. 1871, poetul zice, adresîndu-se lui Iacob Negruzzi: „Mă veți ierta, dacă nu v-am răspuns la stimata d-voastră epistolă... Apoi am avut și supărări care mai de care mai minunate; pro primo: un proces de presă, al cărui capăt nu sînt în stare de a-l prevedea...” (*Studii și doc. literare*, vol. I, *Junimea* de I. E. Torontiu și Gh. Cardaș).

Cu litera X, Eminescu a semnat mai tîrziu un articol intitulat *Robie modernă* în „Curierul de Iași”, nr. 135 din 12 decembrie 1876, la rubrica „Diverse” (cf. I. Scurtu, *M. Eminescu, Scrieri politice și literare*, vol. I, ediția Minerva, 1905, p. 235). Expresia *stilpi de cafenele* pe care o întîlnim în *Robie modernă* este folosită în articolele ziaristice ale lui Eminescu și ea se află și în *Scrisoarea a treia*: „Nici visezi că înainte-ți stă un *stilp de cafenele*”, iar forma verbală *măsură* pentru *măsoară* din *Robie modernă* se întîlnește adesea în limbajul eminescian, ca spre ex. în *Scrisoarea întâia*: „Muști de-zi pe-o lume mică de *se măsură* cu cotul”.

Cu litera Y (igrec), Eminescu a tipărit în „Convorbiri literare” din 1 sept. 1877 articolul *Despre recenziunea făcută de d. Zota asupra logicei d-lui T. Maiorescu*, articol care la tabla de materii este indicat cu numele M. Eminescu (cf. I. Scurtu, loc cit., p. 381). Acest articol este o reluare a celor susținute în articolul *Observații critice* publicat de Eminescu sub numele său în „Curierul de Iași” cu data de 12 august 1877, precedat și acesta de un altul intitulat *O recenziune a logicei d-lui Titu Maiorescu*, tipărit fără semnătură la rubrica „Bibliografie”, în „Convorbiri Literare” din 1 august 1877.

Asupra acestor articole scrise în apărarea *Logicei* lui Maiorescu, Eminescu revine cu o foarte interesantă scrisoare datată Iași, 20 sept. 1877, adresată lui Slavici, pe atunci redactor la „Timpul” din București. În finalul acestei scrisori, Eminescu zice: „... Nu știu, dacă M(aiorescu) a fost mulțumit sau nu cu anticriticile mele. Sunt scrise în grabă și nu prea sunt de samă, dar n-am ce-i face.

„De-unde iei privirea clară,

Care-n liniște alege,

La gîndiri menite victii

Viața-n floare să le-o lege”.

(*Studii și doc. literare*, vol. III, 1932)

Cu pseudonimul *Fantasio*, Eminescu a publicat mai multe cronici în „*Timpul*”, între care cităm: *Cronica Bucureștilor* din 17 ian., 14 martie și 19 mai 1882; *Răspuns d-lui C. A. Rosetti* din 27 martie și 6 aprilie 1882, și *Cronicile teatrale* din 26 ian. și 5 oct. 1882. O schiță de răspuns lui C. A. Rosetti (bruionară) se află în manuscrisul 2264, foile 12—23, 197—201 și 239, ceea ce dovedește că sub acest pseudonim se ascundea Eminescu.

În „*Timpul*” din 25 și 28 ian., 8 și 17 febr. și 4 martie 1879 sînt tipărite mai multe articole cu titlul general *Să ridem...* semnate *Harțag*. Ca un fel de destindere spirituală, Eminescu încerca un gen de articole, umoristice în aparență, care trădează totuși satira și indignarea. Dar fiindcă asemenea articole ieșeau din cadrul obișnuit al gazetei, le-a dat un caracter special, intitulîndu-le *Să ridem...* și semnîndu-le cu un pseudonim adecvat: *Harțag*. Un motto special le însoțește: „Rîsul alină ca și lacrimile”. În introducere, autorul motivează publicarea lor astfel: „...Românului nu-i stă bine cînd se vaită — nu-i făcut pentru aceasta. El trebuie să ridă, așa-i este dat. Fiindcă eventualitățile sau întîmplarea și-au bătut joc de noi, să ne batem joc și noi la rîndul nostru de ele. Să ridem dar ! !”.

Caracteristica românului de a-și bate joc de soarta lui tragică, de întîmplările neplăcute ale vieții sale, este remarcată și în alte articole ale redactorului principal al ziarului „*Timpul*”, care era, precum se știe, Eminescu. Astfel, în articolul de fond din 12 septembrie 1878, pornind de la proverbul „ca la noi la nimenea”, el zice că această formulă moștenită din moși strămoși „e rezultatul unei dureroase istorii, în cursul căreia poporul nostru, pierzînd orice speranță de îndreptare, ia lucrurile mai mult în bătaie de joc ca și cînd lui Dumnezeu i-ar fi plăcut să drapeze tragedia sorții noastre cu foarte multe scene comice...” (M. Eminescu, *Opera politică*, ediția I. Crețu, vol. I, p. 349). În alt articol zice că „...Dumnezeu... ca un fel de refugiu de multele inconveniente ale vieții... a dat omului rîsul cu toată scara de la zimbetul ironic pînă la clocotirea homerică” (*op. cit.*, vol. II, p. 16). De asemenea, în alt loc afirmă că Miron Costin zice că poporul român „e neam rîzător de felul lui” (*op. cit.*, vol. II, p. 346).

Nu numai critica guvernării, în care descoperim aceleași idei exprimate de Eminescu și în alte articole ale sale, dar și vocabularul precum și unele forme moldovenești și populare ce se întîlnesc adesea în limbajul poetului, ne duc la concluzia că pseudonimul *Harțag* este o creație ironică a lui Eminescu. Un cuvînt ca *nepedeapsă* („...inamovibilitatea nu garantează *nepedeapsă* absolută celor necinstiți...”.) ne amintește de alte creații proprii similare din traducerea tomului întii al *Fragmentelor pentru istoria Românilor de Hurmuzachi*, unde găsim *nebărbat*, *negultură*, *negata* etc. traducere care se datorește lui Eminescu. De asemenea, constatăm că *Harțag* se referă la Arghir Crăișorul ca și *Fantasia*. Formele *mine*, *pine*, *cătră*, *să lese*, *să deie* și un cuvînt ca *bumbi* (la haine) folosite de *Harțag*, ori construcții ca: „soldați bătrîni a unei cauze bătrîne”, „oamenii timpului și a societății”, precum și elidarea negației *nu după nici* în construcții ca „nici mai poate fi”, „nici s-a întîmplat”, „nici s-a gîndit măcar” etc. ne dau indicația că articolele din seria *Să ridem...* sînt datorate lui Eminescu, care aducea cu sine în presa capitalei o mulțime de elemente ale graiului moldovenesc, folosit atît în proză cît și în versurile sale. Chiar propoziția latină: *risum teneatis!* este folosită de *Harțag* ca și de Eminescu în articolul *Novele din popor de Ion Slavici* (*op. cit.*,



vol. II, p. 440) ori în alte articole ziaristice ale sale. Formele ortografice : *să ridem* (cu *i* în loc de *î*), *ris*, *sin* sînt folosite de *Harțag* precum le folosește Eminescu de regulă în tipăriturile și în manuscrisele sale. În fine, ca să mai menționăm o ultimă dovadă din multele care se pot invoca, umorul din *Să ridem...* este colorat de o pronunțată nuanță de sarcasm, ce se întilnește în unele scrieri ale lui Eminescu.

În „*Timpul*” din 12, 13, 14 și 24 sept. 1880 s-au publicat patru *Scrisori*, intitulate *Scrisoarea I-a*, *Scrisoarea a II-a*, *Scrisoarea a III-a* și *Scrisoarea a IV-a*, toate semnate *Censor*. Ele sînt prezentate ca venind din afară de redacție, dar atît factura lor stilistică și ideologică, cît și unele pasaje ce se pot identifica în scrierile eminesciene, ne îndreptătesc să le atribuim redactorului principal al ziarului. Așa spre exemplu, ideia din *Scrisoarea a III-a* că Manolaki Kostaki Epureanu cînd era ministru de interne, a pus pe un impiegat să adune într-o colecție completă toate legile pe care un primar de sat trebuie să le știe, spre a veni apoi cu volumul cel gros înaintea deputaților, care se plîngeau de reaua administrație a țării și să le zică : Cum voiți să fie țara bine administrată ? Iacă ceea ce legile noastre cer de la primarul de sat ca să poată administra, și primarii mai nu știu, cei mai mulți, nici să scrie și să citească. Această idee se află exprimată în manuscrisul 2264, f. 32—33, unde citim : „Un Epureanu, ca să afle izvorul acestei corupții, pusese pe un funcționar să culegă toate legile și regulamentele impuse comunelor noastre rurale, a căror locuitori, bine înțeles, nu știu scrie și citi. Ei bine, volumul de maculatură legislativă formează cîteva mii de pagine. Astfel nimic fix, nimic sigur, nimic determinat. Fără legi, fără regulamente, cu obiceiul pămîntului, cu acel jus olachale, necodificat niciodată au dus-o poporul nostru sute de ani și era un popor sănătos, cu bucurie de muncă, deștept generos. Azi, cu „progresul și civilizația” d-lor Pherekydis, Caligari, Carada, Giani, C. A. Rosetti este poporul cel mai exploatat, cel mai nedreptățit, cel mai nefericit din Europa...”

Relele administrative sînt zugrăvite și combătute în aceste patru *Scrisori* semnate *Censor*, întocmai ca în alte articole din „*Timpul*”, din care fragmente numeroase au rămas în ciornă printre hîrțile eminesciene și mai cu seamă ca în seria intitulată *Icoane vechi și icoane nouă*, a căror paternitate este confirmată de Iacob Negruzzi în scrisoarea sa din 18 dec. 1877 adresată lui Slavici : „Articolele „Icoane vechi și nouă” au fost găsite minunat scrise și minunat cugetate. S-a recunoscut în *Junimea* de îndată pana lui Eminescu” (*Studii și doc. literare*, vol. II, p. 202).

Dar de ce ținea Eminescu să-și strecoare critica și sub diferite pseudonime în gazeta pe care o conducea ? Pentru ca cititorul să vadă că mai sînt și alte capete care judecă stările de lucruri din țară întocmai ca și autorul anonim al articolelor de fond și că deci critica aceasta era cît se poate de întemeiată.

Dacă admitem deci că cele patru *Scrisori* din „*Timpul*” sînt produse de pana lui Eminescu, putem fi îndreptățiți a aprecia personalitatea poetului și sub aspectul criticii semnate *Censor*.

Însă, pe lîngă articolele cunoscute și apreciate pentru vehemența lor pamfletară, Eminescu a realizat și patru *portrete politice* pe care le-a semnat cu pseudonimul *Nemesis*. Dintre personajele politice mai des înfățișate în articolele sale ziaristice, patru au fost alese spre a fi zugrăvite în portrete bine construite și admirabil închegate : *Nicu Fleva*, *Emil Petrarhe Grădișteanu* și *C. A. Rosetti*, toate patru în „*Timpul*” din 6 ian.

21 ian., 7 febr. și 19 martie 1882. Aceste personaje sînt zugrăvite cu materialul risipit în numeroasele articole ziaristice în care gazetarul Eminescu se referă la ele.

Pentru a justifica apropierea ce facem între Eminescu și pseudonimul *Nemesis*, putem invoca unele elemente ideologice și lexicale sau stilistice comune portretelor amintite și scrierilor cunoscute ale poetului. Astfel, în portretul lui *Nicu Fleva* ne frapează cuvîntul *astușios*, o veche cunoștință a noastră din scrierile eminesciene, tipărite sau aflate în manuscris, atît în proză cît și în versuri. *Astușie*, cu sensul de „viclenie“, „șiretenie“, „îndrăzneală“ se întîlnește în articolele *Să facem un congres* și *Echilibrul* semnate *Uarro*, precum am arătat mai sus. Sub diferite forme îl găsim și în versurile inedite, ca spre exemplu în variantele poeziei *Împărat și proletar* :

„Zimbirea lui deșteaptă complice și astută“

sau

„Zimbirea lui deșteaptă adîncă și astută“

(cf. C. Botez, *M. Eminescu, Poezii*, Cultura Națională, 1933, p. 303)

Mai este folosit în *Andrei Murășanu* :

„...Apoi este și drept, cuminte

Ca proști să ducă greul, *astușii* să domnească“

(cf. Perpessicius, *M. Eminescu, Poezii postume*, p. 60)

De asemenea în *Povestea magului călător în stele* :

„...căci corpul meu de lut

Un sclav greoi și rece — e sclav — dar e *astut*“

(cf. Perpessicius, *op. cit.*, p. 175)

Iată-l sub altă formă și în *Nicu Fleva* al lui *Nemesis* :

„Cauza este..., portofoliul ministerial pe care *astușiosul* d. C. A. Rosetti refuză cu îndărătnicie a i-l da“.

În portretul lui *Emil* (Costinescu), întîlnim afirmația că acest personaj n-are la baza instrucțiunii sale decît *patru clase primare, cursul de violoncel* și practica de *corector în tipografie*. Asemenea afirmații se găsesc însă din abundență în articolele eminesciene în care este pomenit și șarjat de zeci de ori Emil Costinescu. Putem cita și o frază cu calificative similare, aflătoare în manuscrisul 2264, f. 255 : „...În țara noastră nu se cere nimic pentru a fi om mare decît patru clase primare și — unde a mers mia meargă și suta — un curs de violoncel“.

În *Petrache Grădișteanu* se află unele elemente care se găsesc și în variantele *Scrisorii a treia* : „...D. C. A. Rosetti nu mai fu (pentru Petrache Grădișteanu) *Berlicoco Magnus*, ci un mare cetățean...“ Cu calificativul *Berlicoco* este șarjat C. A. Rosetti în

variantele *Scrisorii a treia* (cf. Perpessicius, *M. Eminescu, Opere II*, p. 283 și 288). Cu același calificativ îl înfățișează Eminescu pe C. A. Rosetti într-o scrisoare trimisă din Florești-Dolj amicilor săi din redacția „Timpului”, Caragiale și Ronetti-Roman: „...și să se spue aolo în scrisoare, cum vă mai merge, cum stă țara, lumea și politica, despre iubitul meu Rosetachi alias *Berlicoco* să-mi scrieți, dacă tot mai e mare și tare în satul lui Cremene și alte chițibușuri asemenea...” (*L'Indépendance Roumaine*, din 29 iunie, 1919). Până și cuvântul *Mabille* este folosit de *Nemesis*, ca de Eminescu în *Scrisoarea a treia*.

*Nemesis* zugrăvește pe personajul portretului C. A. Rosetti, cu „ochii boboșați”, ca Eminescu în *Scrisoarea a treia*. Il acuză pe C. A. Rosetti că a pretins și a primit „pensie reversibilă”, întocmai cum îl acuză Eminescu în articolele sale în care vine vorba despre C. A. Rosetti. «Bătrînul director al „Româmului”» este cel mai blind calificativ folosit de *Nemesis*, întocmai cum îl folosește de zeci de ori Eminescu.

Dar în portretul C. A. Rosetti datorit lui *Nemesis* se regăsesc mai toate calificativele folosite de Eminescu în articolele sale, în care pomenește chiar numai în treacăt numele acestui personaj. Finalul articolului-portret este formulat ca o invocatie către divinitate, obișnuită adesea de Eminescu, pentru a da alarma: „El (C. A. Rosetti) va turbura încă mult timp apa... Dea Dumnezeu ca ceea ce va pescui să nu fie pieirea României!”

Menționăm că în anul 1882, an în care au fost scrise portretele politice semnate *Nemesis*, Eminescu era obsedat de numele zeiței *Nemesis*, așa cum constatăm din *Cronica Bucureștilor* de la 14 martie 1882, semnată *Fantasio* și în care poetul se referă la *zeița răzbunării*. Pentru pamfletele politice de genul celor de mai sus, nu se putea găsi o semnătură mai expresivă și credem că Eminescu n-a ezitat s-o folosească.

### *Momente ale revoluției culturale din România*

(Editura științifică, București, 1964)

Apărută în cinstea celei de-a XX-a aniversări a Eliberării Patriei, culegerea *Momente ale revoluției culturale din România* se impune, în primul rînd, prin competența analizei și prin vastitatea informației. Însirite unul lângă altul, studiile oferă un bogat tablou al revoluției culturale înlăptuite sub conducerea Partidului, evidențindu-se toate laturile ei componente. Într-un mod pe deplin justificat, volumul se deschide cu un capitol închinat învățămîntului, în a cărui dezvoltare autorul — acad. Ștefan Bălan, ministrul învățămîntului — vede cu îndreptățire „veriga principală a revoluției culturale în țara noastră”. Caracterizarea conduce firesc spre cunoscuta previziune a lui Lenin, care aprecia, încă în 1918, după cum și-o amintește Clara Zetkin, că în ansamblul acțiunii de înlăptuire a unei culturi noi socialiste, „pe primul plan” se găsește „sarcina de a organiza pe scară cit mai largă învățămîntul și educarea poporului”. Abia „pe acest teren”, adăuga Lenin, „trebuie să se dezvolte o artă comunistă, într-adevăr nouă și mare, care să creeze o formă corespunzătoare conținutului său”. După cum se știe, revoluția culturală, ca parte componentă a revoluției socialiste, are trei laturi esențiale: reorganizarea învă-

țămîntului în așa fel încît el să asigure întregului tineret posibilități egale de însușire a culturii și al cărui conținut să fie adecvat necesităților construcției socialiste; transformarea culturii într-un „bun al întregului popor” printr-o rețea corespunzătoare de instituții și așezăminte culturale; înnoirea întregii culturi pe baza ideologiei socialiste, condiția esențială pentru stimularea activității creatoare în toate domeniile. Volumul de care ne ocupăm acordă atenția cuvenită fiecăreia din laturile enumerate.

Studiul acad. Ștefan Bălan dă un tablou convingător al *saltului* realizat în sectorul învățămîntului. Studiul e atît de bogat în cifre revelatoare, încît ne vedem în situația de a ne limita la citarea doar a citorva, alese aproape la întîmplare. În 1945 existau în România aproximativ 4.000.000 de analfabeți; astăzi practic analfabetismul este lichidat. În anul școlar 1963—1964 în învățămîntul de cultură generală au fost cuprinși 3.058.000 elevi față de 1.600.000 în anul școlar 1938—1939. Și mai grăitoare este creșterea numărului de elevi în cursul mediu: de la 29.004 elevi în anul școlar 1938—1939 la 252.154 în 1963—1964, iar dacă claselor de zi le adăugăm cursurile serale și fără frecvență ajungem la cifra de 376.620 elevi, deci de 13 ori mai mult decît sub regimul burghezo-moșieresc. Atunci școala medie, liceul, era un privilegiu al celor avuți, azi *tuturor* copiilor le este deschis drumul către treptele cele mai înalte ale învățămîntului. O extindere prodigioasă a căpătat și învățămîntul tehnic și profesional. Aflăm că în perioada 1949—1955 (deci în 6 ani) școlile profesionale și școlile medii tehnice au dat producției 201.589 de muncitori calificați și 110.655 de tehnicieni, la care se adaugă 896.789 muncitori calificați direct în procesul de producție. Adunate, cifrele dau un total de 1.209.033 de oameni pregătiți pentru a contribui sporit, fiecare la locul său de muncă la îndeplinirea sarcinilor construcției socialiste în industrie. Pe drept cuvînt conchide autorul studiului că azi „țara noastră prezintă... tabloul unui vast șantier, al unei imense școli, în care se califică și își perfecționează pregătirea profesională milioane de oameni ai muncii”. Numărul studenților a crescut de la 26.000 în 1938—1939 la 112.000 în 1963—1964. Dacă înainte de cel de-al doilea război mondial lucrau în țară 9.000 ingineri, azi numărul corespunzător e 85.000. Numai în patru ani (1960—1963) din fondurile alocate de stat s-au construit spații de învățămînt cu o suprafață totală de circa 66.000 mp, cămine studențești cu 20.500 locuri și cantine care au capacitatea de a servi masa pentru 21.700 de studenți. Dacă în anul 1948 în institutele de învățămînt superior funcționau cca 100 laboratoare, azi numărul lor se ridică la peste 1.000, multe fiind înzestrate la nivelul cel mai înalt al științei și tehnicii contemporane.

Un alt aspect esențial al *revoluției înfăptuite* în domeniul școlar, foarte pregnant subliniat în studiul pe care-l recenzăm, este acela al organizării *științifice* a învățămîntului de toate gradele pe temeiul învățaturii marxist-leniniste. Diletantismului de altădată i-a fost opusă încadrarea riguroasă a școlii în ansamblul sarcinilor de construire a socialismului, școala fiind în primul rînd furnizorul de cadre bine pregătite pentru cele mai variate domenii de activitate, economică, obștească, culturală. Planurile și programele de învățămînt au fost adecvate acestei sarcini principale, urmărindu-se în același timp o cît mai armonioasă împletire a procesului instructiv cu cel educativ. Dacă școala de altă dată era pusă în serviciul intereselor de clasă ale burgheziei, devenind adesea, în ciuda bunelor intenții ale dascălilor, un focar de cultivare a obscurantismului, misticismului și șovinismului, școlile de azi pregătesc constructori ai socialismului, înarmați cu o concepție științifică materialistă asupra lumii, pătrunși de ideile comunismului, de înalte idealuri ale patriotismului socialist și ale internaționalismului proletar.

Celei de-a doua laturi a revoluției culturale — transformarea culturii într-un bun al poporului — îi este dedicat în volumul care s-a impus atenției noastre ultimul studiu

(*Cultura și masele* de Ion Moraru). Avînd în frunte, ca un fel de motto, un citat din raportul prezentat de Gheorghe Gheorghiu-Dej la cel de-al III-lea Congres al P.M.R. („Muncitorii, țărani, tineretul manifestă o mare sete de carte, de cunoștințe, de frumos. Partidul și statul nostru desfășoară o muncă vastă pentru a transforma cultura într-un bun al tuturor”) studiul, ca și acela de care ne-am ocupat pînă acum, este deosebit de bogat în date, cifre, tabele, grafice. E o sinteză impresionantă care comunică convingător, imaginea amploarei pe care a căpătat-o în țara noastră acțiunea de răspindire a culturii. Este elocventă pînă și o simplă enumerare a instituțiilor și așezămintelor care participă la împlinirea acestei nobile misiuni, cît și a formelor variate de activitate folosite de ele: cămine culturale, case și palate de cultură, cluburi și colțuri roșii, biblioteci, cinematografe, caravane cinematografice, muzee și expoziții, școli populare de artă, case ale creației, echipe de dansuri și dramatice, brigăzi artistice de agitație, universități populare ș.a.m.d. Concludente sînt doar și cîteva cifre privind forța de cuprindere a maselor prin activitatea unora din focarele de cultură amintite: în anul 1963 bibliotecile țării au avut 8.767.000 de cititori, la acțiunile căminelor culturale și ale caselor de cultură au fost înregistrate peste 100.000.000 de prezențe ale oamenilor muncii; în mișcarea artistică de masă au fost angrenate peste 1.000.000 de amatori, muzeele și expozițiile au fost vizitate de 8.527.000 de persoane, iar numărul spectatorilor în cinematografie a fost de aproape 200.000.000; au fost contractate 2.794.000 abonamente la radio, radioficare și televiziune. De bună seamă că nu e riguros indicat să recurgem, pentru aprecierea fenomenelor de cultură, la operațiuni aritmetice. Totuși nu e lipsit de semnificație să menționăm că dacă adunăm la un loc numărul căminelor culturale, al caselor culturale, bibliotecilor, cinematografele etc. și împărțim apoi numărul populației adulte cu suma astfel obținută reiese că azi în Republica Populară Română funcționează cîte un așezămint cultural la fiecare 300 de locuitori. Fiecare locuitor al țării asistă — în medie — la 20—30 spectacole pe an, se tipăresc 50 de cărți pe cap de locuitor ș.a.m.d. Așadar, realitatea activității de răspindire a culturii, care se bucură și de un sprijin material substanțial din partea statului, an de an mai substanțial, e atît de amplă încît creează și un climat cu totul nou pentru desfășurarea întregii activități culturale, inclusiv a celei creatoare. Cu îndreptățire conchide autorul studiului că „se poate vorbi — ca urmare a unei vaste și profunde activități educative — că în România se formează și se dezvoltă un adevărat *om cult*, în înțelesul cel mai deplin care se poate da acestui cuvînt“.

Dezvoltarea impetuoasă a învățămîntului pe o bază științifică marxist-leninistă, cit și atragerea unor mase imense de oameni ai muncii în circuitul valorilor culturale, au creat cadrul și condițiunile necesare pentru creșterea continuă — cantitativă și calitativă — a muncii de creație în toate sectoarele acesteia. Înfățișării acestui fenomen îi sînt consacrate cele mai multe studii din culegerea pe care o recenzăm. Progresul științelor este rezumat într-o prezentare amplă și sistematică de către acad. Ilie Murgulescu, președintele Academiei R.P.R. (*Douăzeci de ani de dezvoltare a științelor în România*). Deși inevitabil sumar, studiul scoate în evidență progresele romarcabile înregistrate în toate ramurile științelor fundamentale și aplicate, o atenție cuvenită fiind acordată științelor sociale. Sinteza ne ajută să ne dăm seama cum ca urmare a realizărilor poporului în construcția socialismului an de an a sporit și contribuția românească la dezvoltarea științei mondiale. Legătura cu practica s-a dovedit a fi, din acest punct de vedere, un factor stimulator deosebit de eficient.

În acest cadru general sînt menționate o seamă de realizări din domeniul științelor filologice, accentul căzînd, cum e și firesc, pe lucrările cele mai însemnate. S-ar putea reproșa totuși studiului un unghi de vedere pur „academic“, referirile mărginindu-se

la ceea ce s-a realizat sub auspiciile Academiei, fără luarea în considerație — așa cum se face cu cazul unor alte discipline— și a altor contribuții despre care știm totuși, în ceea ce privește științele literare cel puțin, că au fost variate și substanțiale.

Dezvoltării creației artistice îi sînt consacrate în culegere cinci studii, cîte unul pentru fiecare dintre principalele ramuri (*Dezvoltarea literaturii în cele două decenii de la eliberare* de George Ivașcu ; *Teatrul, azi* de Radu Beligan ; *Cinematografia națională și problemele ei actuale* de Mihnea Gheorghiu ; *Artele plastice în România în ultimii douăzeci de ani* de acad. George Oprescu ; *Cultura muzicală în România în anii puterii populare* de Ion Dumitrescu). Spațiul nu ne îngăduie, dar nici profilul revistei noastre nu ne-ar îndreptăți să ne ocupăm de fiecare din aceste studii. Sperăm că o vor face — dacă nu au făcut-o încă — revistele de specialitate. Vom menționa doar, ca un factor comun ce merită să fie luat în considerație, străduința autorilor de a nu se limita la o simplă enumerare de autori și opere, ci de a surprinde și procesul însuși de dezvoltare, elocvent pentru înțelegerea mecanismului intim de condiționare a realizărilor artistice de către profundele transformări revoluționare din țara noastră. Efortul de a vedea lucrurile în mare, în perspectivă (realizat, firește, cu mijloace diferite — printr-o atentă aplicație la obiect în cazul artelor plastice, mai distant, și poate cu prea multe referiri nediferențiate în cazul muzicii, prin valorificarea și a unei bogate experiențe personale, în cazul teatrului, omisiumi și rezerve, multe din ele nejustificate, în cazul cinematografiei) e vizibil totuși în toate studiile, ceea ce a și permis autorilor să scoată în evidență, pregnant și convingător, specificul dezvoltării artistice în epoca socialistă în patria noastră, aportul ei la dezvoltarea realismului socialist pe plan mondial. Astfel culegerea oferă suficient material pentru a se vedea cum noul conținut, dinamic, revoluționar, noua ideologie socialistă, a cărei însușire de către artiști a fost puternic facilitată de acțiunea îndrumătoare a partidului, a generat căutări febrile și impresionante, soluții artistice merite mai expresive pentru oglindirea fenomenelor de viața actuală. Într-un cuvînt, valorificînd cuceririle esteticii marxist-leniniste, studiile enumerate ne-au putut oferi nu doar un tablou complet al realizărilor din diferite ramuri ale artei, dar și toate datele necesare pentru înțelegerea procesului de înnoire revoluționară a artei sub influența cuceririlor revoluționare ale poporului.

Un loc aparte ocupă în acest tablou general studiul închinat creației literare. În economia lui însă spațiul dedicat înfățișării procesului general de dezvoltare a literaturii noi este disproporționat de restrîns. Studiul începe cu o apreciere pe cît de justă, pe atît de precis formulată : „niciodată, mai mult decît în epoca noastră, creația literară n-a fost mai bogată în nume de scriitori și de titluri de opere, niciodată dimensiunea umană a literaturii române n-a fost mai largă și mai cuprinzătoare, cu semnificații mai multiple și cu o perspectivă de dezvoltare sub semnul unor certitudini mai luminoase“. Ne-am așteptat ca după această caracterizare să urmeze o analiză amănunțită a cauzelor care au determinat avîntul, a piedicelor care trebuiau să fie învinse, a delimitărilor și a confruntărilor inevitabile, a etapelor succesive. Din păcate, lectura paginilor următoare dezamăgește. Autorul, într-adevăr, se întreabă : „ce explică, ce determină o asemenea dimensiune și o asemenea intensitate a acestui proces?“, însă răspunsul ce se dă e mult prea sărac, cu toate că începutul e din nou promițător. Nu putem să nu subscriem aprecierea potrivit căreia cauza principală a înfloririi literaturii române din ultimii douăzeci de ani e *angajarea* ei în lupta socială alături de partidul revoluționar marxist-leninist al clasei muncitoare, pentru transformarea socialistă a țării. („Componentă majoră ca parte integrantă a procesului, prin cei mai prestigioși reprezentanți ai ei, literatura a fost dintru început prezentă în arena dezbaterii istorice ce începuse prin și după actul de la 23

August 1944<sup>1</sup>). Datorită acestei orientări, viața literară a putut beneficia încă din primii ani de după Eliberare de îndrumarea partidului, factor esențial pentru destinul istoric al noii noastre literaturi. În cele câteva pagini ale capitolului introductiv se vorbește în treacăt și despre realitatea revoluționară care a irupt în literatură, și despre realism socialist<sup>1</sup>, și despre noua dimensiune a concepției despre lume și societate, dar toate acestea sînt doar enunțate, lipsind analiza la obiect a modului în care toți acești factori, în ultimă instanță extraliterari, au determinat profunde schimbări calitative în chiar structura actuală a literaturii. Expunerii îi lipsește, cu alte cuvinte, o dimensiune istorică. Însă intenția de a marca prin câteva jaloane principale drumul ascendent de dezvoltare a literaturii se vede că nu i-a lipsit cu totul autorului. În acest sens e revelatoare menționarea anului 1946 ca a unui an de definire mai temeinică de către comuniști a poziției lor față de problemele culturii. Nu prea se înțelege însă de ce acest moment e legat de apariția „Contemporanului”, întrucît se știe că *Problemele intelectualității românești* n-a fost un articol, ci o expunere a lui Gheorghiu-Dej în fața intelectualilor, într-o adunare, în proajma alegerilor din 1946. Oricum însă, ideile luminoase ale acestei expuneri sînt pregnant reliefate, ceea ce e un merit incontestabil, pe care sîntem datori să-l subliniem. Analiza însă nu continuă pe acest drum. După ce se trece foarte ușor peste constituirea Uniunii Scriitorilor în 1949, nu se vorbește nimic despre alte momente însemnate în dezvoltarea literaturii. Cu toate că în toți acești ani literatura a beneficiat constant de îndrumarea partidului, în variate materiale de partid fiind cuprinse aprecieri dintre cele mai prețioase, ca de pildă în pasajele respective din Rapoartele C.C. al P.M.R. la Congreșele II și III ale partidului, sau în expunerea lui Gheorghiu-Dej la conferința pe țară a scriitorilor din ianuarie 1962, toate aceste momente extrem de importante sînt trecute cu vederea, autorul studiului sîrind de la informațiile privind înființarea Uniunii Scriitorilor la prezentarea de autori și opere. Din această cauză, procesul însăși de dezvoltare organică a literaturii n-a putut fi înfățișat în ansamblu și în complexitatea manifestărilor. Studiul omite orice relații privind variatele discuții literare, cu ecouri adesea depășind hotarele țării, cum și aprecierile în legătură cu lărgirea treptată a tematicii literare, îmbogățirea ei tipologică, ca urmare a pătrunderii suflului revoluționar în literatură. Nu se spune absolut nimic nici cu privire la destinele diferitelor tendințe existente în literatura noastră pînă la 23 August 1944, treptata lor subsumare de către realismul socialist, ceea ce după cum se știe nu s-a făcut dintr-o dată, ci printr-un proces organic în cadrul unei dezvoltări care a cunoscut și aspecte de luptă ideologică și întrecere creatoare. Toate aceste elemente absolut necesare înțelegerii modului în care literatura noastră a devenit o amplă și bogată literatură realist-socialistă sînt ignorate, autorul mîrginindu-se la o simplă înșirare de realizări, dar și ea „organizată” destul de ciudat, din nou fără luare în considerație a criteriului istoric. Partea cea mai rezistentă a studiului e tocmai această „panoramă” a literaturii contemporane, meritul autorului constînd în efortul de a da o imagine completă a literaturii din ultimii douăzeci de ani.

<sup>1</sup> Formularea ca atare „însușirea metodei realismului socialist”, ne pare din punct de vedere științific derutantă, întrucît realismul socialist, ca oricare altă metodă artistică, nu se „preia” și nu se „însușește” ca un sistem gata elaborat, ci se naște, se dezvoltă și se cristalizează treptat în chiar procesul organic de dezvoltare a literaturii. De bună seamă cunoașterea literaturii sovietice în care procesul respectiv se desăvîrșise cu câteva decenii înainte, a ajutat ca un factor catalizator la procesul noii dezvoltări a literaturii române. Dar acest ajutor nu poate fi considerat factor determinant. Determinantă a fost influența realității revoluționare, îndrumarea partidului, lupta împotriva ideologiei burgheze, valorificarea propriei tradiții literare progresiste. În istoria literaturii române realismul socialist n-a fost *însușit* ci s-a format prin contribuții convergente ale unui număr mare de scriitori.

însoțind fiecare menționare și cu o caracterizare succintă, menită să dea cititorului o idee măcar despre locul pe care-l ocupă scriitorul sau opera respectivă în ierarhia generală a valorilor. Din acest punct de vedere, studiul constituie o reușită, cel puțin parțială și trebuie să fie apreciat ca atare.

După cum spuneam, unul din meritele esențiale este de ordin cantitativ — într-un eseu totuși restrâns au încăput dacă nu toți, cel puțin aproape toți scriitorii care au contribuit cât de cât, unii destul de modest, la progresul literaturii contemporane<sup>2</sup>. Totuși, din cauza aceleiași viziuni anistorice, modul concret de prezentare a realizărilor literaturii e amendabil din mai multe puncte de vedere. Dacă plasarea la începutul expunerii a exemplului acelora care prin adeziunea lor la noua orientare literară i-au conferit și un înalt prestigiu artistic (e vorba de creația de după 23 August 1944 a lui Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, George Călinescu) nu stârnește obiecțiuni, altfel se pune problema în cazul lui Lucian Blaga; opera lui de după Eliberare n-a putut juca și efectiv n-a jucat vreun rol determinant în dezvoltarea literaturii, ea n-a fost o cauză a înfloririi literaturii, ci mai degrabă un rezultat al acestui proces.

Tratarea fragmentară a procesului însuși de dezvoltare a literaturii noi se răzbuună uneori și în domeniul caracterizărilor, care nu în puține cazuri sînt sumare, expediate în

<sup>2</sup> Iată, în ordinea citării lor în studiu, numele scriitorilor menționați: Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, George Călinescu, Lucian Blaga, Zaharia Stancu, Ion Călugăru, Nagy Istvan, Kos Karoly, Tompa Laszlo, Banffy Miclos, Kemeny Ianos, Szentimrei Jenő, Kiss Jenő, Horvath Istvan, Letey Lajos, Szabedy László, Kovacs Syorgy, Asztalos Istvan, Gaal Gabor, Szemler Ferenc, Szilágyi András, Salomon Laszlo, Bartalos Janos, Franyo Zoltan, Meliusz Jozsef, Alfred Margul-Sperber, Oscar Walter Cisek, Andreas Lilin, Emil Isac, Ion Pas, Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Teodorescu-Braniște, Demostene Botez, Al. Philippide, Otilia Cazimir, George Lesnea, Radu Boureanu, Cicerone Theodorescu, Vlaicu Birna, Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Marcel Breslașu, Dumitru Corbea, Virgil Teodorescu, George Demetru-Pan, Gellu Naum, Dumitru Stoleru, Emil Giurgiuca, Ștefan Roll (Gheorghe Dinu), Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, Mihai Dragomir, Nina Cassian, A. E. Bakonsky, Geo Dumitrescu, Victor Tulbure, Dan Deșliu, Eugen Frunză, Veronica Porumbacu, Ștefan Aug. Doinaș, Ion Brad, Ion Horea, Al Andrițoiu, Ștefan Iureș, Vasile Nicolescu, George Dan, Al. Jebeleanu, Florin Mugur, N. Tațomir, Rusalina Muresan, Nicolae Tăutu, Valeria Boiculesci, Mioara Cremene, Violeta Zamfirescu, Nicolae Labiș, Tiberiu Utan, Ion Gheorghe, Nichira Stănescu, Cezar Baltag, Constanța Buzea, Nicolae Stoian, Teodor Balș, Toma George Maiorescu, Gheorghe Tomozei, Victoria Ana Tăușan, Adrian Păunescu, Ion Cringuleanu, Adrian Munteanu, Mihail Negulescu, Anghel Dumbrăveanu, Horia Zileru, Aurora Cornu, Florența Albu, Dărie Novăceanu, Aurel Rău, Aurel Gurgheanu, Victor Felea, Leonida Neamțu, Petre Stoica, Ion Rahoveanu, Al. Căprariu, Miron Scorobete, Negoită Eremia, Ilie Constantin, Ana Blandiana, Eusebiu Camilar, Laurențiu Fulga, Aurel Mihale, Marin Preda, V. Em. Galan, Titus Popovici, Eugen Barbu, Radu Tudoran, Al. I. Ștefănescu, Nicolae Jianu, Șerban Nedelcu, Francisc Munteanu, Alecu Ivan Ghilia, Remuș Luca, Szabo Gyula, Ion Lăncrănjan, Al. Simion, Ieronim Șerbu, Ion Vlasiu, Petru Vintilă, Dumitru Ignea, Eugen Teodoru, Ion Istrati, Dumitru Mircea, Petre Sălucdeanu, Nicolae Velea, Dumitru Radu Popescu, Vasile Brebreanu, Fănuș Neagu, Theodor Mazilu, Nicolae Țic, Pop Simion, Ilie Purcaru, Paul Anghel, Vasile Nicorovici, Constantin Prisnea, Ștefan Bănuțescu, Radu Coșășu, Traian Coșovei, Ioan Grigorescu, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu, Tudor Mușatescu, Al. Kirițescu, Tudor Șoimaru, Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Al. Voitin, Al. Mirodan, Paul Everac, Dorel Dorian, Gheorghe Vlad, Sütő András, Sergiu Fărcășan, Horia Stancu, Sidonia Drăgușanu, Tudor Vianu, Perpessicius, Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, Paul Gergescu, Ov. S. Grohmalniceanu, N. Tertulian, D. Micu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Savin Bratu, Paul Cornea, G. Macoveșcu, D. Păcurariu, G. C. Nicolescu, Al. Dima, G. Munteanu, Silviu Iosifescu, C. Ciopraga, I. Roman, Al. Piru, I. D. Bălan, P. Macrea, B. Elvin, M. Gafița, Vicu Mîndra, Al. Săndulescu, M. Zăciu, Ileana Vrancea, N. Manolescu, I. Vitner, Vera Călin, M. Novicov, Csehi Gyula, I. Ianoși. În total 206 de nume, ceea ce nu e deloc puțin.



fraze cu caracter general, stereotipe, nerelevante pentru specificul artistic al scriitorului sau operei. Astfel se întâmplă din păcate și în cazul unor realizări de excepțională însemnătate, ca de pildă *Un om între oameni* de Camil Petrescu sau *Scrinul negru* de G. Gălinescu. A spune în primul caz că autorul „crează figura, atât de originală, a lui Bălcescu în determinantele ei individuale și sociale, eroul apărind astfel în datele autentice ale personalității lui excepționale” etc., de fapt înseamnă a nu spune nimic, întrucât aprecierile de genul celor de mai sus sînt aplicabile oricărui roman istoric realist. Cît privește *Scrinul negru*, a conchide că „procedul” folosit de autor „în planul strategic... pare a fi de model tolstoian, în cel tactic balzacian și stendhalian totodată”, înseamnă a eluda printr-o caracterizare aforistică de aparentă spiritualitate, discuție la obiect. Ce intră în domeniul strategiei, ce aparține tacticii în literatură rămîne o enigmă ce-și așteaptă dezlegarea. Și de ce „strategia” transcrierii de fișe e tolstoiană, cînd Tolstoi, se știe că niciodată n-a procedat așa, este o altă enigmă. Dar dacă, după cum se vede, autorul studiului rămîne rezervat în cazul celor două romane amintite, el devine dintr-o dată apologetic cînd are în față opera lui Zaharia Stancu, negăsind ce obiecta nici chiar unui roman atât de neizbutit ca *Rădăcinile sînt amare*, în timp ce eroul *Jocului cu moartea* devine nici mai mult nici mai puțin decît... „un reprezentant al vitalității excepționale a poporului român”. În schimb, romanele deschizătoare de drumuri noi în literatura noastră, care la vremea lor au însemnat momente importante în explorarea unor teritorii tematice neumblate pînă atunci ca *Oșel și piine de Ion Călugăru*, *La cea mai înaltă tensiune* de Nagy Istvan ș.a., sînt abia menționate; cu totul nesemnificativ e comentată și poezia lui Demostene Botez, în timp ce în caracterizarea operei unor alți poeți ca de pildă George Lesnea sau Otilia Cazimir e folosită și o noțiune cu totul „originală”. Poezia lor se declară a fi de factură... „molcom-ieșeană”! Lipsa unor criterii științifice, bine verificate, se simte și în cazul unor alte aprecieri. Vorbindu-se de reportajele poetice ale lui Geo Bogza, de pildă, accentul cade, nu se prea înțelege de ce, pe ceea ce el a scris pînă la 1947, în timp ce operele în care autorul *Cîntării Oltului* slăvește realizările patriei noastre socialiste sînt doar enumerate. Arbitrarul unor apropieri devine izbitor atunci cînd *Uisele* cu care începe magistralul poem *Surisul Hiroșimei* al lui Eugen Jebeleanu sînt declarate a fi parcă smulse „din atmosfera *Procesului* lui Kafka”. Cum de se poate compara măcar poezia pătrunsă de lauda vieții și de încredere în om a lui Jebeleanu și literatura lui Kafka covîrșită de frică apocalitică în fața aceleiași vieți — este o nouă enigmă peste care am fi trecut, poate, dacă poeziei lui Jebeleanu în ansamblu i s-ar da o apreciere adecvată. Din păcate, autorul scapă din nou prin generalități care nu-l singularizează de loc pe Eugen Jebeleanu printre alți poeți ai epocii realist-socialiste. („Poemele lui Eugen Jebeleanu sînt poeme ale marilor idei și prin funcția lor artistică, poeme de filozofie larg umanistă, în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului”). În general, cînd e vorba de poeți autorul studiului de care ne ocupăm este surprinzător de înegal; cu unii e prea generos, cu alții, dimpotrivă, excesiv de sever. În timp ce despre un poet ca Ilic Constantin, care totuși, deocamdată, e abia o promisiune, se spune grav că „se distinge în cadrul generației sale printr-un profil propriu, demarcînd un talent de a „redescoperi” universul prin ochii omului contemporan de proaspătă și acută sensibilitate”, lui Mihai Dragomir i se recunosc doar „cîteva succese”, poetului A. E. Bakonski i se găsesc iar, concesiv, doar unele merite („... deși slefuește imaginile pînă la ușoara lor depărtare de simburile real (iar o enigmă! — *M.N.*), în esență — meditativ și lucid — el rămîne

alături de oameni..."). Dan Deșliu e admonestat că adeseori „coboară în cronica rimată și anecdotică”, Ion Horea devine un poet „al legumelor și fructelor”, în timp ce poeziei pline de sevă și de clocot de viață nouă a lui Al. Andrițoiu i se rezervă doar un alineat de caracterizări în fond tematice. Înșirarea poezilor care sînt doar menționați stîrnește de asemenea nedumeriri acute. Pe ce criterii, de pildă, un poet ca Nicolae Țatomir e „așezat” între Florin Mugur și Rusalin Mureșan, iar Nicolae Țăutu între aceștia din urmă și... Valeria Boiculesii? — iată alte și alte enigme pe care autorul studiului le tot aglomerează fără a le deslega.

Dar dacă prezentarea poeziei vădește cel puțin un efort remarcabil de a sistematiza cît de cît variatele realizări ale creației noi, nu se poate spune același lucru cu privire la proză. Ajungînd aici, parcă pierzîndu-și răsufierea, autorul studiului devine brusc inexplicabil de laconic. Capodoperei lui Marin Preda *Moromeții* i se dă, ce-i drept, cinstirea cuvenită, despre *Risipitorii* însă se formulează aproape numai rezerve: „...cartea poartă încă amprenta căutării unor noi formule artistice determinate de specificul ariei umane descrise și de asimilarea cîtorva date caracteristice ale prozei moderne”. Atît de circumspect nu este autorul nici în cazul unor poeți începători. Palid de tot sînt înfățișate și meritele unor alți prozatori ca V. E. Galan sau Titus Popovici, iar subcapitolul închinat lui Eugen Barbu se reduce de fapt la o înșirare de titluri. În sfîrșit, este cu totul nejustificată caracterizarea în ansamblu a unor personalități artistice atît de diferite și atît de bine definite ca Nicolae Velea, Dumitru Radu Popescu, Vasile Rebreanu, Fănuș Neagu, Theodor Mazilu, Nicolae Țic. Nedreptatea e aici flagrantă. Dacă poetului Nichita Stănescu i se face un succint portret de o pagină (și evident aplaudăm această inițiativă), dacă în continuare se vorbește separat de Ion Ghicorghe, Cezar Baltag, Constanța Buzea și alții, dece în domeniul prozei D. R. Popescu — un scriitor atît de fecund și original — este menționat doar ca aparținînd „celei mai tinere pleiade de profile”, care s-a remarcat prin aplicația de a releva „psihologia omului contemporan”. Dar Nicolae Velea, Fănuș Neagu? Cum se pot defini oare „în colectiv” scriitori atît de talentați, atît de deosebiți unul de altul, prin folosirea unor caracterizări parcă extrase dintr-un manual de teorie a literaturii: „...personajele create au o individualitate revelatoare, o individualitate de a cărei forță ele însele sînt deplin conștiente. Spre esența personalității lor sîntem conduși de firul epic, obiectiv al autorului, dar și de cel subiectiv, de autocunoaștere și autodefinire a personajului”. Doar se știe prea bine că „acest dublu itinerar” poate fi identificat în opera fiecărui prozator de seamă începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea! Tot atît de inexpressiv sînt caracterizați și tinerii reporteri.

Ceva mai consistent în capitolul despre „noua dramaturgie”, studiul devine din nou sărac și nerelevant cînd încearcă să definească coordonatele de dezvoltare a criticii literare. Despre pasul înainte realizat în domeniul aprecierii fenomenului literar curent, ca rezultat al valorificării și în acest sector a învățămîntelor științei marxist-leniniste, nu se spune aproape nimic, după cum nu sînt înfățișate nici sporurile cîștigate în interpretarea fenomenului literar din punct de vedere teoretic. Studiile referitoare la realismul socialist, partinitatea comunistă, aspectele noi în dezvoltarea unor genuri literare, studii remarcate și peste graniță, nici nu sînt măcar menționate. Citind capitolul la care ne referim, capeți senzația ciudată că autorul reduce știința literaturii la istoria literară, căci numai studii de acest gen sînt citate. De fapt însă, fiind vorba de dezvoltarea istorică a beletristicii actuale, accentul trebuia să cadă pe critică, latură vie a științei lite-

rare, legată indisolubil de literatura noastră contemporană și al cărei rol activ nu poate și nu trebuie să fie neglijat.

Interesant și util mai ales sub raportul informației pe care o conține, studiul lui G. Ivașcu *Dezvoltarea literaturii în cele două decenii de la Eliberare* e mai puțin realizat din punct de vedere științific.

Mihai Novicov

### AL. BALACI, *Studii italiene* (vol. III)

Noul volum de *Studii italiene* al lui Al. Balaci, se înscrie într-o serie (al treilea) de asemenea studii, ce au ca scop aprofundarea cercetării literaturii italiene și revalorificarea prin prisma contemporaneității a unei literaturi sinuoase în dezvoltarea sa, ce a cunoscut multe contradicții, adeseori destul de dificil a fi explicate. Propunându-și a lămurii și identifica pe baza pricipiilor marxist-leniniste valorile diferitelor momente și figuri ce formează ansamblul acestei literaturi, autorul își îmbunătățește de la un volum la altul metoda de cercetare, mergînd spre sinteză, spre o cuprindere din ce în ce mai de fond a problemelor.

Pe parcursul primului volum am făcut cunoștință cu figurile unor mari reprezentanți ai scrisului italian precum: Dante, Petrarca, Boccaccio, tratați destul de sumar pentru a fi în esență explicați. Alături de ei, Al. Balaci a inclus și o serie de alți scriitori de răsunet universal, care cunoscuți, au meritul de a lămuri atmosfera epocii lor și mediul de cultură așa cum s-a format acesta în timpul umanismului, cu ultimele concluzii ale Șcientoului.

În al doilea volum, autorul simte nevoia să se oprească asupra unor momente ce i se par atotdefinitoare pentru perspectivele de dezvoltare ale literaturii italiene, punînd în centrul atenției nume mai greu de definit și explicat, precum: Machiavelli, Tasso, Leopardi, interferate cu momente de atmosferă culturală: Școala siciliană, Poezia Goliarzilor, Marino, Poezii satirice din Seicento, *Commedia dell'arte*.

Ceea ce ni se pare un lucru deosebit în al treilea volum este faptul de a se fi lăsat de-o parte maniera analizării izolate a cîte unui autor mai mic sau mai mare, căruia i se trasau datele biografice și i se enumerau principalele opere. În locul unor mici portrete prea neîncăpătoare pentru marii scriitori și prea îndestulătoare pentru cei mai puțin importanți, volumul III prezintă într-un spirit de sinteză cîteva probleme mari. Desigur că în felul acesta se depășește stadiul de prezentare didactică a literaturii și lucrările incluse devin cu adevărat studii. Observăm că anumite cercetări ale sale revin de la un volum la altul, ca și cînd autorul a încercat nevoia unei lămuriri aprofundate, mai atotcuprinzătoare a problemelor puse.

Astfel, personalitatea lui Dante este desigur greu de explicat într-o singură cercetare de proporții reduse, ca în primul volum. Chiar de atunci Al. Balaci a stăruit asupra poetului florentin, adăugînd studiului propriu-zis articolul *Despre un comentariu al Divinei Comedii*, pentru a reveni în al doilea volum cu *Dante și Antichitatea*. O formulă de cercetare interesantă ni se pare a fi în volumul III *Scriitorii lumii despre Dante Alighieri*, deocamdată limitată la scriitorii Italiei — după cum ne anunță autorul

și continuată la celelalte literaturi. Ideea de a înregistra de-a lungul istoriei literaturii italiene răsunetul pe care l-a avut opera și figura unui poet genial care a fost și un exemplu de om și cetățean implică o trecere în revistă a întregii istorii literare și o valorificare a acesteia în funcție de sentimentele sau resentimentele epocilor și scriitorilor ce i-au urmat. Cu multă finețe, autorul sesizează caracteristicile celor ce l-au iubit sau l-au denigrat pe Dante din însăși aprecierile făcute. Astfel, faptul că Petrarca i-a reproșat lui Dante scrierea poemei sale în volgare creionează nota de pedanterie ce se face vizibilă încă de pe acum la umaniști și va culmina la Niccolò Niccoli sau Bembo. Cei ce l-au iubit neprecupețit au fost spirite mari ca și el: Michelangelo, Alfieri, Leopardi, Carducci. Epocile se definesc și ele, și autorul notează cu justete cum perioadele de decadență nu l-au înțeles sau i-au reproșat fel de fel de erori, în timp ce entuziasmul, exaltarea revoluționară a Risorgimentului și-a făcut din Dante un idol. E o metodă de accentuare a forței scrisului său, a realismului puternic, a conținutului de idei profund uman al poemei dantești, ale cărei influențe asupra întregii literaturi italiene sînt de necontestat. Deoarece autorul n-a urmărit însă să cerceteze decît părerea scriitorilor italieni despre Dante, se crează în mod implicit o confundare de termeni. El aduce în discuție atît părerile cît și influențele, de aceea se sare uneori fără legătură de la ideea aprecierii și comentariului direct asupra lui Dante, la felul în care spiritul dantesc e asimilat în opera unor alți mari creatori. Critica și exegeza unei opere e una, iar influența sa literară e alta, îmbinarea amîndurora în unul și același studiu diluează într-un fel scopul urmărit în cercetarea criticului român.

O altă problemă pe care o găsim dezbătută de-a lungul celor trei volume este și aceea a romanului italian contemporan: Al. Balaci înregistrează de la un volum la altul ceea ce a apărut nou pe parcursul anilor, urmărind adeseori creșterea sau involuția unor romancieri ai Italiei de azi. Dacă primul volum cuprinde studiile separate a trei scriitori: Jovine, Micheli și Pratolini, al doilea și în special al treilea volum se axează pe problema de sinteză, pe orientarea în mare a prozei contemporane italiene. În ultimul studiu, autorul poate trasa un fel de bilanț și de perspectivă a romanului modern. Pratolini, care e elogiat în primul studiu ca autor al apreciatei cărți *Metello*, deziluzionează în noul roman *Lo Scialo* prin concesiile făcute gustului burghez, după cum Moravia, pentru care autorul era îngrijorat dinainte de primejdia generalizării și absolutizării tipurilor sale burgheze, are o nereușită în ultimul său roman *La Noia*. Precizia cu care Al. Balaci știe să alegă ce-i bun de ceea ce nu-i realizat în romanul modern italian, îi este asigurată de criteriile marxiste de apreciere a unei opere literare, de măsura în care acesta se înscrie pe linia neorealismului, atingînd unele accente de realism socialist (ca în cazul lui Jovine sau al literaturii Rezistenței), sau se îndepărtează, pendulînd spre o orientare burgheză, oarecum decadentă, prin invadarea în operele lor a ceea ce e neesențial, naturalist. Concluzia pe care o trage autorul e însă optimistă, deoarece clarificarea ideologică e un fapt cert în rîndul scriitorilor de valoare italieni, sesizarea cu mai multă pregnanță a rolului elementului social, apropierea lor de pătura populară, și în special de clasa muncitoare,

Re luarea studiilor asupra lui Pascoli, ca și asupra teatrului italian, deși în altă perioadă, permite cercetătorului român o aprofundare a temelor propuse. Dacă în primul volum Pascoli e privit mai mult descriptiv, în studiul recent pe care i-l dedică, autorul caută să-l integreze pe poet literaturii italiene ca și liricii universale. Deși recunoaște că o atare abordare a poeziei pascoliene e greu de rezolvat, datorită caracterului complex al figurii lui Pascoli, Al. Balaci reușește să-l situeze pe poet în limite de

demarcații destul de precise, între neoclasicism și romantism, cu revendicări de la simbolism, datorită unei analize pertinente ce ține seama de epoca în care a trăit poetul, de specificul dezvoltării romantismului italian cât și a simbolismului, și în special prin sondarea a ceea ce e personal și absolut original la Pascoli. Controversele ce s-au iscat în jurul operei sale, autorul ne demonstrează că nu se pot rezolva decât dacă ții seama de atmosfera ideologică și socială a epocii, de tradiția culturii care a general momentul respectiv, de ceea ce formează specificul unei literaturi. Altfel, încercarea schematică de a încadra un poet unui atare curent sau clasificarea sa dogmatică, se izbește de viața literară însăși, atât de nuanțată și complexă, ce nu se supune normelor rigide. Reținem ca un fapt pozitiv intenția lui Al. Balaci de a-i surprinde caracteristicile lui Pascoli prin apropierea și delimitarea poeziei sale de cea a altor poeți simbolști ai epocii ca Poe, Maeterlinck Verhaeren sau Baudelaire, metoda comparatistă ajutându-ne să înțelegem ce e propriu literaturii italiene, și deci lui Pascoli, în acea perioadă.

Ciclul *Insemnări despre Risorgimento* deschide un capitol nou de cercetare. Pentru a explica literatura Risorgimentoului, autorul caută să traseze mai întâi liniile de dezvoltare istorică a Italiei, lucru foarte bine venit și care dovedește ancorarea sa solidă într-o metodă de cercetare științifică istorico-socială. Pornind în considerațiile sale de la însemnările lui Antonio Gramsci, Balaci încheagă un studiu complet și definitiv asupra specificului Risorgimentoului italian, influențelor și deosebirilor față de Revoluția franceză. Deși cerința unei literaturi angajate e evidentă în această epocă de revoluție, în momentul în care autorul trece la studierea unor profiluri de scriitori ce aparțin epocii risorgimentale el absolutizează într-un fel această cerință, relevându-i exclusiv în funcție de patriotismul lor mai accentuat sau nu, poate și datorită faptului ca era în fond singurul criteriu. Avându-se în vedere numărul mare și valoarea mai mică a unor asemenea scriitori patrioți ai Risorgimentului, ar fi fost binevenit să se spună în mare câteva lucruri despre ceea ce îi aseamănă, îi unește și le dă un ton unic. Deși se subliniază la fiecare ideea patriotică, exaltarea trecutului glorios, faptul că deseori ei sînt și teoreticieni sau esteticieni ai romantismului, uneori chiar traducători ai operelor romantice franceze, engleze și germane, putea să însemne un punct de plecare pentru o sinteză unică asupra lor. Criticul, ne face impresia de a nu-i analiza destul din punct de vedere estetic, trecînd cu vederea nerealizarea artistică deplină a operelor lor și de aceea tonul apologetic e prea mult uneori pentru ceea ce obiectiv ar merita. Ar fi fost mai interesant de văzut de ce nu s-au realizat ei, sau de explicat afirmarea lor în funcție de condițiile obiective ale istoriei.

Interesantă ni se pare în schimb maniera de a privi prin prisma unor oameni lucizi, critici, geniali cercetători ai vieții, operele unor scriitori comentați pînă acum, doar de istoria și critica literară. O asemenea întreprindere reușește Al. Balaci să facă în articolele *Marx și Engels despre literatura italiană* și *Herzen despre Mazzini*. Remarcale pline de adevăr ale lui Marx și Engels sînt caracteristice prin scurtimea și adin-cimea lor. Dintr-o singură frază, dintr-o singură citare a unui vers din Dante, Marx reușește să lumineze un aspect de esență, să conducă cititorul la cheia de interpretare și înțelegere a unui scriitor. Engels surprinde printr-o intuiție genială ceea ce e caracteristic la Petrarca: „sensibilitatea”, doar într-o singură impresie. Balaci dovedește încă o dată cât e de esențială cunoașterea acestor aprecieri pentru îndrumarea cercetărilor literare.

Cu aceeași satisfacție a lucidității luăm cunoștință și de părerile pertinente ale lui Herzen (în volumul II de studii găsim de asemenea *Conceptia lui Herzen despre*

*Renașterea italiană*) despre Mazzini, pe care-l prezintă nu numai ca devotat trup și suflet cauzei eliberării, dar și ca pe un fanatic, puțin încăpăținat și închistat în el.

Volumul de *Studii italiene* al lui Al. Balaci se citește cu plăcere chiar și de către un necunoscător al literaturii italiene. Stilul clar, curgător, pe alocuri colorat poetic al autorului a câștigat în conciziune și densitate. Fără a face erudiție pedantă, el știe să antreneze cititorul și totodată să-l poarte cu precizie științifică pe calea cercetării unei teme literare. Dacă în primele volume remarcasem o anumită contorsionare voit poetică a frazei, acum sîntem în fața unui câștig de eleganță în exprimare, tributară încă multor adjective apreciative. Nota vizibil subiectivă de apreciere a unui fenomen literar prin bogăția epitetelor sau a impresiilor personale e adeseori înlocuită cu analizarea mai la obiect și cu extragerea aprecierii din însăși expunerea faptelor literare. Analizînd teatrul Renașterii italiene și referindu-se comparativ la *Mandragola* lui Machiavelli față de toate celelalte producții dramatice ale epocii, Al. Balaci știe să-și condenseze constatările în fraze echilibrate și sugestive, precum: „Comedia lui Machiavelli este calitatea, în timp ce celelalte formează cantitatea“. Deși studiile sale au ca scop cunoașterea anumitor domenii din literatura italiană, nu ni s-ar fi părut fără importanță o lărgire a domeniului, ajungînd la nivelul literaturii comparate. Încercările din studiul dedicat lui Pascoli dovedesc eficacitatea metodei comparative, și perspectivele de aprofundare și înțelegere pe care le oferă aceasta. Asemenea comparații se puteau stabili în special în cercetarea orientării prozei contemporane italiene, unde autorul ne îngustează într-un fel viziunea chiar în cadrul literaturii italiene de azi. Formarea unui ciclu de asemenea studii asupra literaturii italiene asigură continuitatea unor preocupări deosebit de utile, ce deschid perspective pentru cunoașterea și adîncimea ansamblului uncia din cele mai valoroase literaturi ale lumii.

*Mihaela Șchiopu*

„Revista de istorie și teorie literară” publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclor literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

#### *NOTA CĂTRE AUTORI*

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Correspondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 75, Raionul 29 August, București.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R. P. R.

- M. EMINESCU, **Opere**, vol. VI, ediție critică îngrijită de Perpessicius, 1963, 756 p. + 63 reproduceri, 56 lei.
- TUDOR VIANU, **Studii de literatură universală și comparată**, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1963, 668 p., 32 lei.
- A. FOCHI, **Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte**. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, 1964, 1107 p., 57 lei.
- OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cinteele de lume“ și foielelor Bucureștilor**, Studiu istoric-critic, 1963, 187 p., 4,75 lei.
- AUGUSTIN Z. N. POP, **Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu**, 1962, 623 p. + 6 pl., 26,70 lei.
- NICOLAE LIU, **Catalogul corespondenței lui Ion Ghica**, 1962, 432 p. + 1 pl., 13,90 lei.
- \* \* \*
- Cintări și strigături românești de cari cîntă fetele și fiiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia în anul 1833**, ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.