

cosat

P
149

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

p 5073



TOM. 14
Nr. 2
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 14, NR. 2, P. 213-476
BUCUREȘTI, 1965

C

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil : Prof. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Redactor responsabil adjunat : Prof. M. NOVICOV

Membri : Acad. M. BENIUC

Acad. AL. PHILIPPIDE

Prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Prof. ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Conf. I. C. CHITIMIA

Prof. I. PERVAIN

Prof. N. N. CONDEESCU

Prof. JEAN LIVESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Secretar de redacție : T. VIRGOLICI

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1966.

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, Republicii Socialiste România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Apare de 4 ori pe an.

Prețul unui abonament individual este de 60 lei.

Prețul unui abonament pentru instituții și întreprinderi este de 60 lei.

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”.

ADRESA REDACȚIEI
BD. REPUBLICII, Nr. 73
RAIONUL 23 AUGUST
BUCUREȘTI

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 14

1965

Nr. 2

SUMAR

	<u>Pag.</u>
Studii	
MIHAI NOVICOV, Indrumarea de către partid a literaturii	217
GEORGE MUNTEAN, Direcții și tendințe în poezia română contemporană	239
MARCEL DUȚĂ și IONEL OPRÎȘAN, Probleme ale prozei românești contemporane	267
AL. SĂNDULESCU, Caracterul popular și caracterul de clasă al artei	277
I. C. CHIȚÎMIA, Introducere în folcloristica polonă (II)	285
C. JALBĂ, Elementul dramatic în <i>Pădurea spinzuraților</i> de Liviu Rebreanu	323
Comunicări	
TEODOR VIRGOLICI, Artă poetică a lui Octavian Goga	345
OVIDIU PAPADIMA, Structura artistică a descîntecului	357
EUGENIA OPRESCU, Dobroliubov -- critic literar	369
VIORICA NIȘCOV, Unele aspecte ale literaturii de limbă germană din Republica Socialistă România	385
Note și recenzii	
Insemnări despre „Insemnări” (M. Novicov); Zoe Dumitrescu-Bușulenga: „Eminescu” (M. Novicov); Ion Creangă. Documente noi (Cornelia Ștefănescu); Note pe marginea ediției <i>Scrieri de Tudor Arghezi (Stancu Ilin)</i> ; Mircea Zăciu, <i>Agribiceanu (Eugenia Opreșcu)</i> ; Romanul și monumentalitatea (Ionel Opreșan); Discuții în limitele romanului latino-american (Ionel Opreșan); Monografiile <i>Baudelaire</i> și <i>Dostoievski</i> (Valeriu Ciobanu); Din lirica mării (George Muntean).	419

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 14

1965

N° 2

SOMMAIRE

	<u>Page</u>
Etudes	
MIHAI NOVICOV, <i>La direction de la littérature par le parti</i>	217
GEORGE MUNTEAN, <i>Directions et tendances dans la poésie roumaine contemporaine</i>	239
MARCEL DUȚĂ et IONEL OPRÎȘAN, <i>Problèmes de la prose roumaine contemporaine</i>	267
AL. SÂNDULESCU, <i>Le caractère populaire et le caractère de classe de l'art</i>	277
I. C. CHIȚIMIA, <i>Introduction au folklore polonais (II)</i>	285
C. JALBĂ, <i>L'élément dramatique dans Pădurea sptn:urașilor (La forêt des pendus) de Liviu Rebreanu</i>	323
Communications	
TEODOR VIRGOLICI, <i>L'art poétique de Octavian Goga</i>	345
OVIDIU PAPADIMA, <i>La structure artistique de l'incantation</i>	357
EUGENIA OPRESCU, <i>Dobrolioubov — critique littéraire</i>	369
VIORICA NIȘCOV, <i>Aspects de la littérature de langue allemande de la République Socialiste Roumanie</i>	385
Notes et comptes rendus	
Insemnări despre <i>Insemnări</i> (Notes à propos de « notes ») (<i>M. Novicov</i>); <i>Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Eminescu (M. Novicov)</i> ; <i>Ion Creangă, documente noi</i> (Ion Creangă, documents nouveaux) (<i>Cornelia Ștefănescu</i>); Note pe marginea ediției <i>Scrieri de Tudor Arghezi</i> (Notes marginales à l'édition « Écrits » de Tudor Arghezi) (<i>Stancu Ilin</i>); <i>Mircea Zăciu, Agirbiceanu (Eugenia Oprescu)</i> ; <i>Romanul și monumentalitatea</i> (Le roman et la monumentalité) (<i>Ionel Oprîșan</i>); <i>Discuții în limitele romanului latino-american</i> (Discussions au sujet du roman latino-américain) (<i>Ionel Oprîșan</i>); <i>Monografiile Baudelaire și Dostoievski</i> (Les monographies « Baudelaire » et « Dostoievski ») (<i>Valeriu Ciobanu</i>); <i>Din lirica mării (La poésie lyrique de la mer)</i> (<i>George Muntean</i>)	419

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 14

1965

№ 2

СОДЕРЖАНИЕ

	<u>Стр.</u>
Статьи	
МИХАЙ НОВИКОВ, Партийное руководство и развитие литературы	217
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Направления и тенденции в современной румынской поэзии	239
МАРЧЕЛ ДУЦЭ и ИОНЕЛ ОПРИШАН, Вопросы развития современной румынской прозы	267
А.Л. СЭНДУЛЕСКУ, Народность и классовость искусства	277
И. К. КИЦИМИА, Введение в польскую фольклористику (II)	285
К. ЖАЛБЭ, Элементы драматизма в романе Ливии Ребряну „Лес повешенных”	323
 Сообщения	
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Поэтическое мастерство Октавиана Гога	345
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Художественная структура заклинаний	357
ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Добролюбов — литературный критик	369
ВІПОРІКА НИШКОВ, Некоторые стороны литературы на немецком языке в Социалистической Республике Румынии	385
 Заметки и рецензии	
Insemnări despre „Insemnări” (Заметки о «заметках») (М. Новиков); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, <i>Eminescu</i> (Зое Думитреску-Бушуленга, <i>Эминеску</i>) (М. Новиков); Ion Creangă, <i>Documente noi</i> (Ион Креанга, <i>Новые документы</i>) (Корнелия Штефэнеску); Note pe marginea ediţiei <i>Scrieri de Tudor Arghezi</i> (Заметки об издании <i>Произведения</i> Тудора Аргеши) (Станку Илин); <i>Mircea Zăciu, Agribicani</i> (Мирча Зачиу, <i>Агьрбичану</i>) (Еуджения Опреску); <i>Romanul și monumentalitatea</i> (Роман и монументальность) (Ионел Опришан); <i>Discuții în limitele romanului latino-american</i> (Дискуссии о латино-американском романе) (Ионел Опришан); <i>Monografiile Vandelaire și Dostoievski</i> (Монографии <i>Бодлер</i> и <i>Достоевский</i>) (Валериу Чиобану); <i>Din Prica mării</i> (Из морской лирики) (Джеордже Мунтян)	419

ÎNDRUMAREA DE CĂTRE PARTID A LITERATURII

DE

MIHAI NOVICOV

În această epocă nouă, socialistă, din istoria patriei noastre, fiecare congres al partidului revoluționar marxist-leninist al clasei muncitoare a reprezentat un eveniment spre care se îndreptau ca înspre un focar privirile tuturor locuitorilor țării. Interesul e pe deplin explicabil. Oamenii muncii s-au obișnuit ca hotărârile Partidului să dea orientare activității lor. Sub conducerea fermă și înțeleaptă a comuniștilor, poporul a parcurs un drum de realizări uriașe. Pe temeiul lor pot fi atacate obiective noi și mai însemnate. De la congres la congres am urcat câte o treaptă către împlinirea idealurilor comunismului.

Ca inițiator, conducător și organizator al luptei și muncii întregului popor, Partidul coordonează activitatea creatoare în toate domeniile. Construcția socialismului nu se poate desfășura cu succes decât cu condiția intercondiționării organice a eforturilor. Stimularea multilaterală a inițiativelor, colective și personale, se îmbină cu respectarea strictă a exigențelor impuse de obiectivele principale, determinante. Principiul îndrumării de către Partid în toate direcțiile decurge de aici ca o necesitate obiectivă. Dezvoltarea socialistă are legile ei specifice; respectarea lor e una din condițiile esențiale ale succesului.

Pentru înțelegerea cât mai deplină a principiului îndrumării de către partid este necesar să nu fie ignorat acest cadru general, atotcuprinzător. În societatea socialistă, îndrumarea de către partid nu poate să nu se exercite în toate domeniile activității politice, sociale, economice, culturale, dar de exercitat se exercită *diferit*, în funcție de natura specifică a fiecărui domeniu. Se știe că în trecut ideea însăși de îndrumare a literaturii a fost întimpinată de către unii cu rezervă, întrucât ei își închipuiau această îndrumare exercitându-se identic cu modul în care se exercită de pildă în viața politică. Și deși sub acest aspect lucrurile au fost de mult lămurite, câteodată se simte totuși nevoia unor reveniri și precizări. Sînt mereu mai vii în conștiința fiecărui artist cunoscutele cuvinte ale lui Lenin, scrise cu 60 de ani în urmă: „Nu începe îndoială că munca literară este mai puțin decât oricare alta susceptibilă de egalizare mecanică, de nivelare, de dominație a majorității asupra minorității. Nu începe vorbă că în acest

domeniu este nevoie să fie asigurat un câmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea câmp liber gândirii și fanteziei, formei și conținutului. Toate acestea sînt incontestabile, dar ele nu dovedesc decît că partea literară a muncii de partid a proletariatului nu poate fi pusă pe același calapod cu celelalte părți ale muncii de partid a proletariatului. Toate acestea nu infirmă cituși de puțin principiul — principiu străin și straniu pentru burghezie și democrația burgheză — că munca literară trebuie să fie neapărat și în mod obligatoriu o parte integrantă a muncii partidului social-democrat, strîns legată de celelalte părți ale muncii lui”. Așa pune problema Lenin încă în 1905. Recent de tot, în țara noastră, principiul enunțat a fost reafirmat, într-un context nou, determinat de condițiunile ce s-au format în procesul muncii pentru desăvîrșirea construcției socialiste. În *Salutul adresat de C.C. al Partidului Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor din România* s-a arătat, între altele, că „Stimularea în continuare a unui larg schimb de opinii și a activității de critică, teorie și istorie literară într-o atmosferă constructivă, de respect reciproc, străină subiectivismului și spiritului de grup, cultivare a obiectivității depline în aprecierea valorii lucrărilor, sînt elemente indispensabile mersului înainte al literaturii noastre noi”.

Caracterul specific al îndrumării de către partid în domeniul literaturii rezultă din o seamă de împrejurări. Nu le vom putea enumera pe toate, dar ne vom referi la acelea ce ni se par a fi de mai mare importanță. Astfel: creația literară este în primul rînd o activitate prin natura ei strict individuală; ea este întotdeauna o afirmare a personalității autorului. Ea presupune, în al doilea rînd, talent, deci nu poate fi cerută oricui, pe bază de sarcini date, ci este un privilegiu al celor înzestrați, iar talentul se manifestă mai totdeauna nu numai creator ci și temperamental; sensibilitatea unui poet este alta decît a unui inginer sau a unui medic. În sfîrșit, creația literară presupune inevitabil și o doză de spontaneitate.

Principialitatea partinică a îndrumării se trădează de obicei atunci cînd trăsăturile specifice ale creației literare sînt neglijate. Partidul nostru nu o dată a atras atenția celor în cauză cit de nefaste pentru dezvoltarea creației sînt încercările de a rezolva problemele ei complexe și delicate cu ajutorul unor metode administrative.

De obicei, minimalizarea — de esență vulgarizatoare — a unor opere literare, sub motiv că sînt dăunătoare sau deficitare în ceea ce privește conținutul se datora aparenței pe care unii oameni, necunoscători ai specificului artistic, o absolutizau dogmatic. În alte dăți, criteriile valabile într-un anumit moment istoric se aplicau mecanic în altul.

Cînd Lenin a cerut scriitorilor atașați clasei muncitoare să transforme creația lor într-o „parte integrantă a cauzei generale a proletariatului”, exclamînd totodată: „Jos cu literații fără partid! Jos cu literații supraoameni”, — patosul intervenției sale a fost prin excelență polemic, fiind îndreptat împotriva acelor literați care pretindeau că situația lor de scriitori, datorită lor de oameni talentați, înzestrați, deosebiți („supraoameni”), îi obligă să nu se alătore nici unui partid, ca, de pe înălțimea

„spiritului” lor imparțial și senin, să poată arbitra în lupta politică. Fățărnicia unei asemenea atitudini a fost demascată necruțător. Iată de ce, în articolul său, Lenin a legat atât de strâns problema partinității de cea a libertății creației.

Lenin a demonstrat că scriitorul, artistul, în general, poate cuceri libertatea reală numai așezându-se pe pozițiile partinității comuniste. Pentru că numai astfel creația lui devine definitiv și total eliberată de orice dependență de burghezie. Unor scriitori însă, având afinități mai puține cu lupta politică, o asemenea punere a problemei li s-a părut și atunci „stranie și străină”. Lor le rămânea de neînțeles de ce, ca să obțină o libertate deplină, ei trebuiau să se lege de o anumită mișcare politică. Oare să fii sincer și cinstit în creație nu-i destul? — așa judecă unii și astăzi. Și-l invocă adesea, în sprijinul lor, tot pe Lenin care, după cum se știe, în legătură cu însemnătatea mondială a operei lui Tolstoi, menționa că atunci când „în fața noastră avem un artist într-adevăr mare, ... măcar unele aspecte esențiale ale revoluției trebuie să se fi oglindit în operele sale”. Aprecierea de mai sus uneori se interpretează în sensul că talentul unui scriitor atașat poporului îl conduce cu necesitate către descoperiri estetice valabile, fără ca el să-și fi propus și alte obiective. Viața însă a dovedit că o asemenea interpretare e eronată. Talentul reprezintă o condiție necesară pentru realizarea pe planul creației artistice, dar nu și singura.

Oricâte încercări s-ar face de a se pune sub îndoială principiile fundamentale ale esteticii marxist-leniniste, nimeni nu poate contesta, în afară doar de cazul când se complăce în plasa unor confuzii de esență fideist-idealiste, că arta în general, creația literară, e o reflectare a vieții obiective. Efortul artistic e de pătrundere în adâncurile realității. Creația literară e un mod specific de a cunoaște lumea. În consecință, talentul nu se poate afirma decât prin selectarea, organizarea și transfigurarea — în consens cu idealul estetic al autorului — a datelor oferite de realitatea înconjurătoare. De aceea, cu cât cunoașterea acestor date va fi mai completă, iar interpretarea lor mai conformă cu adevărul obiectiv, cu atât și talentul se va dezvolta mai liber, potențându-se pînă la limita superioară a posibilităților sale. Toate aceste afirmații vor părea poate unora locuri comune, dar ele se cer totuși a fi repetate, pentru ca în practica activității de apreciere a valorilor literare să nu fie neglijate. Absolutizarea aspectului spontan al creației îi conduce pe unii critici la concluzia eronată, după părerea noastră, potrivit căreia actul critic se poate mulțumi cu „extragerea” din opere a valorilor pozitive dintr-un anumit punct de vedere. Nu arareori se face abuz de noțiunea umanismului, explicîndu-se interesul nostru pentru oricare creație de incontestabilă realizare artistică prin „mesajul umanist” pe care l-ar degaja. Invulnerabile în generalitatea lor, asemenea aprecieri eșuează totuși în platitudine, întrucît

practic nu spun nimic substanțial și specific despre opera respectivă, fiind într-adevăr de presupus că orice creație ce s-a impus prin valoarea ei adaugă ceva la afirmarea spiritului uman. Dar „mesajul umanist” poate fi diminuat, alterat sau chiar contracarat de unele influențe ale ideologiei burgheze, după cum în zilele noastre spiritul umanist nu se manifestă într-un singur mod; umanismului socialist, activ și revoluționar, nu i se opune doar apologia dezumanizării care alimentează, cel puțin în parte, literatura modernistă, dar și umanismul abstract și pasiv al acelor gânditori și artiști care, aflându-se pe poziții de adversitate declarată față de spiritul burghez, nu se identifică totuși nici cu atitudinea revoluționară a masei muncitoare. Iată de ce analiza conținutului ideologic al unei opere literare n-ar trebui să fie redusă la constatarea existenței unui „mesaj umanist”, ci ar fi firesc să conțină tocmai precizările necesare privind natura acestui mesaj umanist în raport cu curentele ideologice ale timpului. De altfel, tocmai așa a și procedat Lenin apreciind opera lui Lev Tolstoi, oferind un model de analiză marxistă a unei creații de excepțională valoare artistică.

Că spontaneitatea creației artistice nu e absolută pare un lucru evident, axiomatic. Totuși, în practica aprecierilor critice se întâmpla ca latura determinată a creației literare să fie neglijată. Oricare artist, oricât de „demiurgic” ar fi forța talentului său, trăiește totuși în societate, se formează sub influența preponderentă a unor anumite forțe sociale, își afirmă talentul reacționând la acele aspecte ale vieții contemporane cu care intră mai des în contact, își încordează energia creatoare pentru a da răspunsuri cât mai valabile la întrebările ce i s-au părut a fi mai importante ș.a.m.d. Într-un cuvânt, „a trăi în societate și a fi liber de această societate e un lucru imposibil”. Cu toții o știm și repetăm mereu această maximă veșnic vie, dar nu întotdeauna extragem din ea toate consecințele necesare. Dacă opera unui artist nu este doar o emanație spontană a geniului său ci și un produs al vremii, ea reprezintă întotdeauna și o expresie a experienței estetice colective a unui popor într-un anumit moment istoric dat. Iar dacă „momentul” e de manifestare, de o anumită intensitate, a luptei de clasă, tendințele ideologice și estetice contradictorii, de clasă, se vor confrunta și se vor organiza într-o anumită proporție și în „partea” respectivă a experienței colective. De aici rezultă și o datorie pentru critic: de a aprecia opera și din punctul de vedere al modului în care ea exteriorizează experiența colectivă despre care am vorbit. Ceea ce presupune și mînuirea în mod corespunzător a unor criterii de apreciere obiective, științifice. Indiscutabil, tocmai în împlinirea acestor sarcini frontul literar capătă un sprijin substanțial prin îndrumarea de către partid a literaturii. Toți marii scriitori au simțit nevoie să confrunte rodul creației lor cu experiența estetică colectivă a poporului. Chiar și acei care pretindeau că pentru ei creația artistică e doar un „joc” sau *numai* un mod de a-și afirma propria personalitate. Afirmării de acest gen au fost în cele mai dese cazuri, doar reacții la limită față de o critică, în punctele ei esențiale inacceptabilă pentru autorii respectivi. Faptele istoriei literare ne arată că dintre căile de cunoaștere a modului cum este receptată opera lor, scriitorii au manifestat cea mai mare rezervă față de critică. Paradoxală în aparență,

împrejurarea e totuși explicabilă. Criticul, dacă nu este un simplu „comentator”, este tot un creator, deci un om de talent, ceea ce presupune că este înzestrat cu o sensibilitate artistică proprie. De aici tendința de a raporta opera nu doar la personalitatea autorului și la exigențele estetice ale timpului, dar și la propria sensibilitate artistică, tendință ce se soldează de obicei cu concluzii derutante. Iată de ce Caragiale, de pildă, prețuia talentul lui Gherea, dar nu prea accepta „obiecțiile” criticului privind propria sa creație. Cite un „duet armonios” între un scriitor și un critic întâlnim în istoria literară destul de rar. Ar putea fi invocată „înțelegerea” între Gogol și Belinski, dar și aceasta a fost „ruptă” pînă la urmă cînd laturile reacționare ale convingerilor etico-politice ale lui Gogol au ieșit mai pregnant în evidență. Cazurile de subapreciere șocantă de către un mare scriitor a unui alt mare scriitor sînt cunoscute. Ele se datoresc fenomenului pe care l-am putea denumi „intoleranța geniului”, dar dacă și un critic e într-adevăr mare, oare nu sînt posibile cel puțin unele manifestări de intoleranță și în activitatea lui? De obicei, în mod curent, scriitorii îi simpatizează pe acei critici care, lipsiți de ambiții creatoare, se mărginesc să „exploreze” cu devoțiune opera artistului preferat. O asemenea critică satisface, însă nu incită. Dar și critica lipsită de efortul de înțelegere a personalității creatoare a autorului recenzat, chiar dacă „incită”, poate avea efecte paralizante. Iată de ce scriitorul preferă să ia contact cu opinia publică (evident pentru a-și da seama de *eficiența* propriei creații), pe alte căi — prin corespondență, prin părerile unor artiști de autoritate, urmărind reacția pe care o produc lucrările lui în rîndurile cititorilor ș.a. **N-avem intenția să întreprindem acum o analiză amănunțită a acestor relații, ci să semnalăm doar existența lor, ele formînd o componentă de neînlăturat a istoriei literare**¹. În cadrul lor, îndrumarea literaturii de către partid reprezintă o formă superioară, întemeiată pe experiența luptei de clasă a proletariatului, îmbogățită prin practica multilaterală de organizare a progresului culturii în țările socialiste.

Înriurirea luptelor politice asupra creației literare s-a manifestat — în toate timpurile — în chipuri variate. Pe de o parte forțele politice în luptă solicitau sprijinul scriitorilor. Și-l solicitau cu atît mai mare insistență cu cît forța de înriurire a literaturii asupra conștiințelor este excepțional de mare, iar sfera ei de răspîndire din ce în ce mai largă. Dar și scriitorii apelaу destul de frecvent la sprijinul politicii, interesîndu-se îndeaproape de politică nu numai ca cetățeni, dar și pentru că politica este **acea formă a suprastructurii ideologice care sintetizează descoperirile**

¹ Iși poate închipui oare cineva istoria romantismului fără cercurile și ceneaclurile literare care au strălucit în acea vreme? ; sau istoria literaturii române de la începutul secolului al XX-lea fără „atmosfera” de la „Viața Românească”? ; sau opera lui Malakovski fără „concertele-lectii” ale acestuia, care-i permiteau să ia contact uneori cu mase de mil de oameni pe zi?

tuturor celorlalte forme². Fiind o emanație directă a luptei de clasă, deci o formă a suprastructurii legată foarte îndeaproape de bază, politica furnizează suprastructurilor care, după o expresie a lui Engels, „plutesc și mai mult în văzduh” — experiența istorică concentrată, susceptibilă de a fi valorificată ținându-se seama de necesitățile specifice ale fiecărei suprastructuri în parte. Scriitorul va tinde deci nu arareori nu numai să servească nemijlocit politica, dar și să extragă din experiența politică învățăminte călăuzitoare pentru orientarea propriei sale creații.

Cele două laturi ale relației pe care noi am încercat s-o definim nu vor putea fi armonizate niciodată la modul absolut. Luptătorii de baricadă vor prefera întotdeauna versul agitatoric, și nu poezia de sugestie, ale cărei sensuri majore se extrag doar după o meditație îndelungă. Ceea ce nu înseamnă însă că din creația poezilor se justifică din punctul de vedere al nevoilor sociale numai poeziile agitatorice, create cu gândul la modul cum vor putea fi valorificate imediat în lupta politică. În consecință, una din funcțiile îndrumării literaturii de către partid e și racordarea celor două tendințe. Greșelile de care am vorbit mai sus, și care fuseseră comise de unii critici, se datorau și luării în considerație, în mod unilateral, doar a primei din cele două tendințe. Poezii mari au răspuns întotdeauna cu superbă generozitate la solicitările mulțimii, atunci când aceasta la cerea versuri de care aveau nevoie. Totuși creația unui poet nu se poate reduce la executarea unor asemenea „comenzi” sociale.

În concluzie, îndrumarea literaturii fiind o latură a politicii partidului, ea nu poate avea alt obiectiv decât asigurarea celor mai prielnice condiții pentru stimularea și dezvoltarea rodnică a creației, pentru afirmarea tuturor talentelor care se nasc în popor, pentru înlăturarea completă deci a obstacolelor care în trecut, sub stăpînirea burghezo-moșierească, împiedicau realizarea altor talente. Totodată dezvoltarea și valorificarea talentelor afirmate, realizarea unor opere de bogat conținut ideologic și înalt nivel artistic presupune combaterea și înlăturarea factorilor care acționează în sens invers și în primul rînd a influențelor ideologice burgheze, care întotdeauna au constituit în viața literară un factor paralizant și inhibitor. Acționînd în acest fel, partidul revoluționar marxist-leninist al clasei muncitoare satisface și exigențele propriei sale politici, pentru că obține de la scriitori opere în măsură să contribuie substanțial la educația socialistă a oamenilor muncii; scriitorii devin astfel „ajutoare de nădejde” ale partidului, întrucît creșterile în conștiința socialistă a maselor acumulîndu-se, ea devine o „forță materială” de prim ordin în rezolvarea sarcinilor economice, politice, sociale și culturale.

² „Transformarea orînduirii sociale, pregătită de dezvoltarea economică, — se arală în *Micul dicționar filozofic* (Editura de stat pentru literatura politică, București, 1954, p. 525), — nu are loc de la sine, ci se înfăptuiește prin activitatea conștientă a claselor și partidelor progresiste, iar această activitate este dirijată de politică. Ținînd seama de acest rol activ al politicii, Lenin a subliniat necesitatea abordării politice a tuturor problemelor economice, organizatorice și altele”.

Procesul creației literare unii și-l închipuie simplist și rudimentar, ca un fel de elaborare mentală de către scriitor a unui „proiect” pe care apoi tot scriitorul îl „realizează” scriind. Adevărul este însă, pînă la un punct, contrariu. Exagerînd, s-ar putea spune că scriitorul niciodată nu știe dinainte ce va ieși din opera ce o începe. Dar nu este justă nici interpretarea altora, care reduc procesul creației la concretizarea „harului” inspirator. „Realizarea” pe hîrtie este întotdeauna precedată de o încordare uriașă a imaginației, care însă, firesc, este mereu completată și corectată de cenzura rațiunii. De obicei indemnul declanșator vine de la un tablou, o problemă, un aspect al realității inconjurătoare care l-a impresionat pe scriitor. Impresia nouă se corelează cu altele mai vechi, creează adesea alte relații, care pun altfel în lumină experiența acumulată. E greu de presupus ca subiectul unei opere epice sau dramatice să se formeze „dintr-o dată” în închipuirea artistului. Procesul de elaborare „prealabilă” e lung și chinuit, cu atît mai mult cu cît artistul nu poate să nu țină seama și de exigențele genului. După cum au atestat-o și numeroși poeți, pînă și unele poezii la început doar „sună” vag în imaginație, și se transformă în vers, uneori neprevăzut, abia în contact cu o nouă impresie. Peripețiile acestea ale germinației operelor literare au fost descrise de mai mulți autori și nu e cazul să insistăm acum, întrucît ne-am referit, fugar și sumar, la ele numai pentru a sublinia că o operă literară niciodată nu este rodul doar a unei porniri a autorului, și se realizează în urma unei munci care antrenează toate laturile și toate facultățile spiritului său creator. Tocmai de aceea claritatea ideologică, o anumită fermitate și constanță în interpretarea fenomenelor istorice și contemporane acționează invariabil ca un catalizator puternic care accelerează creația, o fecundează și-i dă vigoare. Istoria literaturii secolului nostru arată cu evidență că mai ales relația om-istorie capătă o greutate specifică din ce în ce mai mare în conținutul multor opere literare. Literatura modernistă, de pildă, cu predilecția ei afișată pentru ceea ce pare a fi „absurd” în viață, este o expresie directă sau indirectă a neputinței aparente a omului de a stăpîni procesul propriei sale ascensiuni, iar încercarea de a transforma „absurdul” într-o categorie estetică se constituie indiscutabil ca o justificare a abdicării. Realismul socialist, dimpotrivă, a intrat în istoria literaturii ca o explozie de entuziasm a omului care, în sfîrșit, a pus stăpînire și pe legile de evoluție ale propriei sale istorii. Nu întîmplător delimitările între diverse curente literare se fac azi mai ales în funcție de perspectiva asupra vieții pe care ele o afirmă. Principala noutate a partinității comuniste în creație a constat tocmai în faptul că ea a oferit scriitorului o perspectivă clară nu doar asupra trecutului și prezentului, dar și asupra viitorului. Îndrumarea literaturii de către partid are ca scop, între altele, de a limpezi și de a lărgi neconținut această perspectivă.

Astfel se explică și de ce îndrumarea literaturii de către partid în formele ei concrete nu poate fi „dată” o dată pentru totdeauna.

În anii muncii ilegale, cînd partidul lupta în condițiile terorii sîngeroase a aparatului de stat burghezo-moșieresc și cînd posibilitățile sale de afirmare legală erau extrem de reduse, era firesc ca militanții clasei muncitoare să ceară scriitorilor atașați luptei comuniste în primul rînd s-o înarmeze cu opere avînd un caracter agitatoric pronunțat. Greșesc acei care presupun că această atitudine implica tacit și scăderea exigenței artistice. Acei care o cred confundă două lucruri cu totul diferite : încurajarea activității artistice amatoare, de masă, pe de o parte și îndrumarea literaturii, pe de alta. Politica burgheziei urmărea, printre altele, și izolarea clasei muncitoare de viața culturală a țării, interzicînd practic celor ce muncesc accesul la marile valori ale culturii naționale și universale. Iată de ce ridicarea revoluționară a clasei muncitoare se conjuga întotdeauna cu izbucnirea unei imense sete de cultură. Maturizarea conștiinței de clasă a proletariatului conducea cu necesitate și la eforturi eroice, în deplinătatea cuvîntului, avînd ca scop luarea în stăpînire a comorilor gîndirii umane. Contactul cu ele fecunda talentele native, generînd acea poezie a autodidaților pe care doar un drum încă destul de scurt o desparte de folclor. Militanții Partidului niciodată nu-și făceau iluzie asupra valorii intrinsece artistice a acestor producții, în cele mai dese cazuri rudimentare, iar de combătut combăteau doar atitudinea de superioritate aristocratică a unor esteti care se dovedeau incapabili să înțeleagă importanța istorică a fenomenului. „Trebuie oare să servim biscuiți dulci și fini unei minorități neînsemnate, în timp ce masele de muncitori și țărani duc lipsă de pîine neagră ?” se întrebă Lenin în cunoscuta discuție cu Clara Zetkin. Dar tot Lenin i-a combătut pe acei literați care încercau să mimeze în operele lor producțiile naive ale autodidaților susținînd că astfel creează o literatură „specială” pentru muncitori. Muncitorii revoluționari, spunea Lenin, „și-au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreață”. Iar o asemenea artă e evident că nu poate fi creată decît de artiști înzestrați cu o înaltă cultură, stăpîni fără doar și poate nu numai pe descoperirile filozofice și politice ale marxismului, dar și pe întregul arsenal de mijloace folosite în transfigurarea artistică a realității, arsenal adunat de atîția creatori de geniu în decurs de milenii. E de la sine înțeles că de la artiști, cînd se angajau în luptă alături de clasa muncitoare, Partidul pretindea întotdeauna opere de înaltă valoare artistică. Totodată, în condițiunile luptei ilegale, orice producție artistică avînd conținut revoluționar, chiar modestă, era binevenită. Dar asta nu însemna de loc că ea devenea implicit și un etalon al artei revoluționare. Nu este întîmplător faptul că revista „Cultura proletară”, publicînd producțiile destul de stingace ale unor începători le însoțea cu observații critice. Niciodată Partidul nu neglija criteriul estetic în aprecierea operelor de artă. Dar nici nu ascundea importanța primordială pe care o acordă criteriului politic. Și era firesc ca scriitorilor angajați să li se ceară mai ales opere care să poată servi luptei comuniste cu mijloace artistice înaintate.

Îndată după 23 August 1944, țara noastră a intrat în faza istorică a unor înverșunate bătălii de clasă, care s-au concretizat și într-o ascuțită luptă politică. Întrebarea : de partea cui ești ? de partea forțelor democratice

conduse de Partidul Comunist, care militau pentru înnoirea revoluționară a țării sau de partea forțelor reacționare, care o trăgeau înapoi către reeditarea rînduinelor burghezo-moșierești dintre cele două războaie mondiale ? — a trebuit să și-o pună aproape fiecare cetățean matur. Cu atît mai mult nu puteau s-o ocolească scriitorii. Atunci, pentru prima dată Partidul Comunist a putut înfățișa deschis și atotcuprinzător perspectiva pe care socialismul o deschide literaturii. Comuniștii îi îndemnau pe artiștii cuvîntului să se alătore luptei lor, arătînd între altele că abia prin desființarea exploatării omului de către om vor fi lichidate și cauzele generatoare de nedreptate și de limitare a libertății, și că abia atunci va putea fi asigurată și libertatea deplină a creației, ca o consecință a luării în stăpînire de către popor și a bunurilor culturale. Lupta din anii 1944—1947 era în primul rînd o luptă politică și comuniștii îi chemau pe scriitori să li se alătore în această luptă, fiind oarecum de la sine înțeles că problemele concrete ale dezvoltării culturii într-o nouă etapă de dezvoltare istorică a poporului nu puteau fi puse în întreaga lor complexitate decît *după* victoria în lupta politică. Răsturnarea de la putere a claselor exploatoare și instaurarea unei puteri populare în care rolul conducător să-l aibă clasa muncitoare era o condiție prealabilă a înnoirii și în domeniul vieții culturale. Problemele culturii, cît și problemele mai speciale ale literaturii, au fost implicate în polemică de către reprezentanții ideologiei ai reacțiunii. Una din formulele demagogice preferate ale burgheziilor a fost, și continuă să fie acolo unde burghezia se mai află la putere, prezentarea intereselor ei de clasă drept interese ale întregii națiuni. Burghezia se străduiește întotdeauna să vorbească în numele națiunii, ca mandatară a națiunii, iar realizările poporului, care nu poate să nu producă valori pînă și în condițiunile celei mai crîncene asupriri, să le acrediteze drept propriile ei realizări. De aici și afirmația potrivit căreia critica globală la care comuniștii supuneau orînduirea burghezo-moșierească ar implica și negarea valorilor culturale create în cadrul orînduirii respective. În anii la care ne referim, una din temele preferate ale ziarului reacționar a fost că Partidul Comunist ar urmări distrugerea culturii. Se specula mai ales poziția politică echivocă, iar uneori și de-a dreptul reacționară, a unor intelectuali de valoare, care *poziție*, firește, nu putea să nu fie atacată de exponenții democratismului popular. Comuniștii însă făceau întotdeauna o delimitare netă între erorile politice ale unor intelectuali, care nu puteau să nu fie combătute, și au fost combătute, și valoarea aceluiași oameni ca intelectuali, oamenii de știință, artiști. „...Adevărul este, — spunea Gheorghe Gheorghiu-Dej în cuvîntarea ținută în 1946 la un miting al intelectualilor, — că prețuim și iubim știința și arta, iubim și respectăm pe intelectualii care își înțeleg menirea și recunoaștem merite chiar ale intelectualilor care nu sînt înregimentați în mișcarea democratică și progresistă”. Niciodată comuniștii nu confundau cele două aspecte, nu respingeau cultura trecutului numai pentru că valorile ei au fost create sub dominația moșierimii și burgheziei, ci așa cum a arătat-o încă Lenin, respingînd tot ce era reacționar și antipopular în cultura veche, preluau valorile ei reale pentru ca, pe baza lor, valorificîndu-le, să construiască o cultură nouă, proletară, socialistă. Sînt larg cunoscute precizările

făcute de Gheorghe Gheorghiu-Dej cu prilejul menționat și anume că „democrația și concepția care o călăuzește înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale și politice, înseamnă o revalorizare a tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepția democratică este tocmai o punte între ceea ce istoricește a fost valabil ieri și ceea ce va fi valabil mâine”.

Obiectivele politice de luptă ale Partidului Comunist bucurându-se de o adeziune largă a intelectualilor de toate categoriile, forțele reacționare au încercat la un moment dat să frneze acest proces firesc, susținând că drumul preconizat de comuniști ar conduce inevitabil către o criză a culturii. Atunci s-a iscat o primă polemică de mai mare răsunet după 23 August 1944 în legătură cu problemele artei și literaturii. N-avem de gând s-o recapitulăm aici, ci ne vom referi doar la acele aspecte care ni se par a avea contingențe cu tema încercării noastre. De fapt, „crizistii” combăteau principiul spiritului de partid, situându-se din punctul de vedere filozofico-estetic pe vechea poziție a autonomismului. Comuniștii nu ascundeau că-i îndeamnă pe scriitori să susțină și cu ajutorul creației lor lupta forțelor politice înaintate. Îndemnul acesta se răstălmăcea în sensul că Partidul Comunist ar vrea ca în literatură arta să fie înlocuită cu politica. Pornind de la vechea erezie a caracterului complet dezinteresat al creației artistice, adversarii partinității susțineau că acceptarea conștientă și a unor criterii politice ar avea cu necesitate ca urmare și scăderea exigențelor artistice. De fapt, se reedita în alți termeni vechea dispută cu privire la tendința în artă. Astfel se explică de ce la începutul acțiunii sale îndrumătoare de după Eliberare partidul a fost nevoit să lămurească din nou problema raportului între elementul politic și cel estetic în creația literară. Și, incontestabil, e util să precizăm din nou că niciodată partidul n-a cerut scriitorilor să transforme operele lor în pledoarii pentru anumite teze politice. Ideea specificității creației artistice a fost mereu subliniată și apărată, adăugându-se însă că în lumea contemporană această specificitate nu poate conduce în nici un fel la *neutralitatea* artei față de forțele politice în luptă. Azeziunea la o anumită concepție politică se concretizează în creația artistică altfel decât în publicistică, la moduri diferite în diferite ramuri ale artei, avînd și greutatea specifică diferită, dar se concretizează totuși, cea ce înseamnă că — fie că artistul o vrea sau nu — creația sa întotdeauna poate fi folosită și ca o armă în lupta politică. Partinitatea comunistă îi ajută scriitorului să devină conștient de această realitate a intervenției sale în lume și să-și orienteze eforturile ținînd seamă de ea.

Operele clasiceor marxismului-leninismului conțin indicații suficiente pentru ca problema relației între conținutul politic și cel estetic al operelor literare să poată fi lămurită fără nici un echivoc. Este în afară de orice îndoială că conținutul estetic nu poate fi identificat cu cel politic. Primul este mai larg, dar și mai îngust decât cel de-al doilea. E mai larg întrucît, oricît de „contemporană” și „actuală” ar fi, o operă literară conține întotdeauna și descoperiri estetice de valabilitate general-umană, care de altfel îi și asigură durabilitatea peste secole. Se înțelege, de exemplu, că valoarea artistică a operelor lui Proust nu este determinată

de conținutul lor politic, ca și cea a povestirilor lui Matei Caragiale, de pildă. Conținutul politic e mai larg în alt sens : tocmai pentru că valoarea artistică se bucură de o relativă independență, ea e susceptibilă de interpretări diferite în funcție de poziția politică în ultimă instanță de clasă a acelor care o receptează. Nu întâmplător aceeași operă e uneori revendicată de reprezentanții unor forțe politice opuse. Dar oricât de suplă ar fi relația pe care noi încercăm s-o definim, ea presupune existența unui raport de determinare. Politica fiind dintre toate suprastructurile aceea care conduce la înțelegerea cea mai directă și cea mai cuprinzătoare a relațiilor sociale și istorice, este în afară de îndoială că înriurirea ei determină, în ultimă instanță, și orientarea creației. Fiind în fond atitudinea care-l plasează pe om (deci și pe artist) într-o anumită poziție în mijlocul cetății, poziție care-i definește deci individualitatea în raport cu problemele majore ale vremii, politica neidentificându-se cu nici una din celelalte suprastructuri le alimentează totuși pe toate, orientarea politică justă putând fi asemănată cu seva dătătoare de viață. După cum în lumea vegetală seva hrănitore a plantei nu se identifică nici cu floarea nici cu fructul, dar fără seva floarea se ofilește iar fructul se usucă, tot astfel în lumea umană orientarea politică justă și rodnică îl apără pe om de rătăcirii, în timp ce orbecăirea pe căi politice infundate îl orbește, îi ofilește simțurile și-i usucă forțele creatoare.

Indrumarea literaturii de către partid înseamnă deci o activitate vastă și complexă, având drept obiectiv însușirea de către creatori a acelei orientări politice care contribuie în cea mai înaltă măsură la potențarea forțelor creatoare. Iar în zilele noastre o asemenea politică e numai cea comunistă. Așadar, îndrumarea literaturii de către partid în mod evident nu se reduce la formularea câtorva principii privind orientarea literaturii sau luarea de atitudine în legătură cu anumite fenomene literare concrete. Nu numai că nu se reduce la atât, dar implică asemenea precizări numai atunci când dezvoltarea literaturii o reclamă. Latura cea mai substanțială a îndrumării e chiar activitatea ideologică a partidului în tot ansamblul ei, lupta tenace a partidului pentru ridicarea neîncetată a conștiinței umane. Ajutorul ideologic cel mai substanțial scriitorii îl capătă de la partid prin documentele programatice ale acestuia, în care se trasează, după cum se știe, perspectiva dezvoltării viitoare pentru toate compartimentele vieții economice, politice, sociale și culturale. Documentele de partid reprezintă întotdeauna o sinteză în cadrul căreia sînt adunate și lămurite toate datele esențiale ale realității și pe baza cărora își pot găsi explicație orice conflict, orice frământare umană, orice năzuință și orice sviçnire afectivă.

Politica partidului în raport cu domeniul creației literare și artistice nu va putea fi înțeleasă pînă la capăt dacă nu se ține seama de acest dublu aspect al ei : pe de o parte efortul de a-i atrage pe scriitori și artiști de partea luptei revoluționare a maselor muncitoare, pe de alta, dialogul cu artiștii care au acceptat să se considere de partid, asupra căilor de urmat pentru ca opera lor să devină cît mai utilă acestei lupte. Se înțelege de la sine că atunci cînd Partidul îi îndemna pe artiști să i se alăture, el o făcea invocînd mai ales argumentele izvorite din programul său politic

fundamental. Propaganda și agitația de partid conținea însă, nu putea să nu conțină, și o seamă de afirmații privind interesul specific al artiștilor de a i se atașa — pentru că numai în condițiile triumfului deplin al socialismului arta capătă posibilități nelimitate de a se dezvolta. De aceea, pentru ca problemele concrete ale îndrumării literaturii de către partid să poată fi puse, trebuia să fie câștigată în prealabil adeziunea politică a scriitorilor la lupta revoluționară condusă de partid. Pentru că, în general, orice dezbateră privind îndrumarea de către partid a literaturii are conținut numai în măsura în care se duce între oameni pentru care adeziunea la politica partidului nu mai poate fi pusă în discuție. În anii 1944 — 1947, adversarii politici ai comunismului încercau să împiedice adeziunea scriitorilor și artiștilor la politica Partidului Comunist, inversînd raportul firesc între cele două aspecte pe care am încercat să le disjungem în expunerea noastră. Acum cînd în lumea artistică și literară există o unanimitate atît de impunătoare în ceea ce privește adeziunea la principiile îndrumării de către partid e bine, credem, să repetăm că în conținutul ei fundamental îndrumarea de către partid a literaturii nu s-a schimbat de cînd principiul a fost formulat pentru prima dată. Sînt în continuă evoluție și ajustare aspectele concrete ale îndrumării, însă conținutul fundamental rămîne același. În cadrul unei acțiuni mai recente de aplicare a acestui principiu — ne referim la întîlnirea din 19 mai a.c. a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă — vorbind în numele conducerii de partid, tovarășul N. Ceaușescu a precizat din nou că în atitudinea sa față de creatorii de artă Partidul pornește de la constatarea că „dezvoltarea activității de creație cere forme de exprimare multilaterale... nu se poate impune numai un anumit fel de a scrie, de a picta, de a compune...” ceea ce nu exclude însă ca Partidul să spună clar scriitorilor și artiștilor ce așteaptă de la ei: să „exprime realitatea”, „adevărul despre viață”, să slujească „poporul din care fac parte”. În practica îndrumării de către partid se tinde firesc către îmbinarea cît mai eficientă a celor două laturi atît de bine definite în cuvîntul amintit al tovarășului Nicolae Ceaușescu. Partidul nu cere scriitorilor să scrie într-un fel sau în altul, dar le cere să-și intensifice eforturile în cunoașterea realității, „a vieții oamenilor muncii, a activității care pulsează în întreprinderile, în orașele și satele noastre socialiste”, a istoriei recente, cu alte cuvinte, a luptei revoluționare sub toate aspectele. Și nu este oare de la sine înțeles că acest îndemn este prin excelență un îndemn politic? Discuția asupra problemelor mai concrete ale literaturii și artei începe din momentul în care apare o distanțare mai vizibilă între ceea ce poporul așteaptă de la scriitori și ceea ce i se dă. „Sîntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, — a spus tovarășul Ceaușescu, — pentru o artă care prin optimismul și robustețea ei să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român”.

Către o asemenea artă partidul revoluționar al clasei muncitoare a tins întotdeauna, iar îndrumarea literaturii de către partid a constatat din totalitatea măsurilor pe care le impunea lupta în vederea atingerii obiectivului propus. Ceea ce presupune a se lua ca punct de plecare constatarea, despre care socotim din nou că nu e necesar să o demonstrăm, — și anume că o „artă realistă, expresie a societății noastre socialiste”, nu poate fi creată decât cu condiția eliberării ei complete de orice dependență de burghezie, de ideologia burgheză, de gustul burghez. Latura aceasta a problemei se cere a fi relieflată pentru că tocmai în legătură cu ea se produc uneori confuzii. Cred anume unii că din moment ce într-o societate dominată de ideologia burgheză se produc totuși valori artistice de rezonanță și importanță general umană, asta înseamnă că arta, literatura, sînt într-un fel imune față de înfriuririle nocive ale spiritului burghez. În sensul celor de mai sus ar putea fi interpretate, de pildă, și părerile potrivit cărora e greșit a se vorbi azi de o artă decadentă, din moment ce în albia acestei arte așa-zis decadente apar valori prin care, incontestabil, se realizează un progres al artei din punct de vedere istoric. Pentru a se vedea cîtă dreptate au sau n-au susținătorii unui atare punct de vedere e necesar să schițăm măcar cîteva delimitări. Se știe că încă Marx și Engels au atras atenția asupra dezvoltării inegale a diferitelor forme de cultură. Exemple ale unor țări rămase în urmă din punctul de vedere al dezvoltării istorice, dar care tocmai în epocile de relativă rămînere în urmă au dat lumii valori artistice de prim plan, sînt destul de multe. Iar fenomenul se explică de bună seamă și prin independența relativă a dezvoltării artei. Așadar, cînd vorbim azi de literatură decadentă, de curentele decadente, nu avem în vedere, să zicem, un proces de scădere treptată a valorilor absolute în creația artistică (de altfel nici nu posedăm încă criteriile infailibile pentru o asemenea comparare a valorilor), ci avem în vedere ambianța ideologică în care se dezvoltă și pe care o degajă o anumită literatură în lumea burgheză. Tendința de a prezenta realitatea contemporană apocaliptic și de a investiga cu precădere acele zone ale existenței umane care sînt mai bogate în manifestări ce mai lesne ar putea fi interpretate ca semne ale unei pervertiri inexorable a destinului omenesc, reprezintă neîndoios o reflectare ideologică a procesului de descompunere a sistemului burghez și a burgheziei în faza imperialistă a capitalismului. Că, în ciuda acestei tendințe, unele opere de artă, deși aparținînd curentelor decadente, se constituie ca valori de prim rang în tezaurul spiritual al omenirii, e o altă problemă. Explicația aparentei contradicții trebuie căutată în specificul artei ca formă a suprastructurii. Dar este evident că, deși valoroase, asemenea opere nu pot constitui modelele atunci cînd este vorba de a se milita pentru o *artă realistă, expresie a lumii socialiste*.

Delimitările propuse ne conduc către o concluzie ce, la prima vedere, ar putea părea paradoxală și anume că între valoarea estetică a unei opere de artă și valoarea ei social-istorică pot exista deosebiri fundamentale. Dar concluzia se impune dacă pornim de la necesitatea atît de des remarcată în ultimii ani și atît de riguros subliniată de partid, de a se combate, atunci cînd e vorba de ~~interpretarea fenomenului literar, și~~

sociologismul vulgar și estetismul. Greșcala fundamentală a sociologismului a constat, după cum se știe, în identificarea valorii estetice cu cea socială. Judecata simplistă ar putea fi rezumată în felul următor: din moment ce în cutare operă de artă nu poate fi identificat un conținut revoluționar, ci, dimpotrivă, sînt depistabile urme ale unei orientări politice ostile forțelor progresiste — opera ca atare nu poate avea o valoare estetică. Uneori argumentarea lua forme și mai primitive: știindu-se despre un scriitor că față de problemele filozofice ale contemporaneității se afla pe poziții idealiste, iar față de problemele politice pe poziții conservatoare, se declara *apriori* că opera sa e caducă și din punct de vedere estetic. Sau, dimpotrivă, întreaga creație realist-socialistă numai pentru că se alimentea dintr-o ideologie avansată era proclamată superioară și din punct de vedere estetic. Acum, însă, prin reacția la limită la acest sociologism vulgar, se ajunge uneori la un fel de sociologism estetizant care se complăce de fapt în aceeași greșeală, dar intervertind termenii ei. Schematic, judecata de care ne desolidarizăm sună cam așa: din moment ce cutare operă de artă s-a impus din punct de vedere estetic, din moment ce a-i contesta valoarea estetică înseamnă a nesocoti evidența, reiese că, implicit, ea are și o valoare socială remarcabilă. Astfel, în loc de a se combate cu aceeași vigoare și sociologismul vulgar și estetismul se ajunge la un fel de „împăcare” între cele două tendințe, la o concepție hibridă, tributară ambelor curente menționate. E greu de a se susține, de pildă, că azi în lumea socialistă proza lui Kafka, să zicem, sau poezia lui Ion Barbu au o valoare socială de prim rang. Ar însemna să afirmăm ceva în contradicție flagrantă cu realitatea vremii, cu bunul simț. De obicei, problemele se escamotează cu ajutorul unor formule-clisee privind „mesajul uman” al operei respective. Dar, după cum am mai arătat, se scapă din vedere că atunci cînd e folosit nediferențiat atributul devine și vag și echivoc. Nu încapе îndoială că și dramaturgia lui Pogodin și cea a lui Eugen Ionescu sînt purtătoare ale unor „mesaje umane”. Dar reprezintă ele numai din această cauză și valori sociale echivalente în lumea socialistă?

Se consideră uneori tacit că afirmația evidentă „poate avea o valoare socială eficientă numai o operă de artă realizată la un înalt nivel artistic” presupune cu necesitate și justetea afirmației inverse și anume că tot ce e realizat din punct de vedere artistic e eficient și pe plan social. Realitatea artistică se dovedește însă a fi mult mai complexă. Fără îndoială: orice operă de artă mare exercită o înrîurire puternică asupra minților și inimilor, însă natura și direcția acestei înrîuriri pot fi foarte diferite, uneori derutante. În această materie orice simplificare e contraindicată. Dacă pornim de la constatarea potrivit căreia obiectul artei e realitatea umană apreciată din punct de vedere estetic, nu ne va fi greu să ne dăm seama de ce unele opere de artă ne produc totuși o satisfacție estetică evidentă, în ciuda conținutului lor social sărac, uneori chiar derutant. Satisfacția izvorăște din faptul că pe o porțiune, fie și foarte restrînsă, explorarea realității umane, în ceea ce ea are mai specific, a fost condusă de artist într-un mod magistral. Dar îmbogățind substanțial arsenalul de mijloace prin care căpătăm posibilitatea să pătrundem pînă-n

adîncurile sufletului uman, opera respectivă poate fi foarte derutantă din punctul de vedere al modului în care ea reflectă viața socială. Oricine va recunoaște că în piesa *Rinocerii* a lui Eugen Ionescu, de pildă, fenomenul alienării omului prin stereotipizare (rinocerizare) este înfățișat cu strălucire, dar este tot atât de evident că ne-ar fi foarte greu să reconstituim fascismul ca fenomen social călăuzindu-ne numai după această operă. Observații asemănătoare ar putea fi făcute și pe marginea romanului *Ciuma* al lui Camus. Latura cea mai rezistentă a operei rezidă în analiza dusă pînă la extrem, am zice, a modului în care izolarea de restul lumii dintr-o dată pune amprenta pe întreaga comportare a omului; totodată însă oricine, cu un minimum de pregătire politică, își va da seama că analogiile propuse de autor cu fenomenele politice ca atare sînt mai mult decît șubrede. Așadar, n-ar fi de loc greșit să considerăm o operă literară avînd incontestabilă valoare estetică ca fiind totuși neexemplară din punctul de vedere al perspectivelor de dezvoltare a literaturii într-o țară socialistă.

De toate aceste aspecte foarte specifice ale creației literare e necesar să ținem seama și atunci cînd punem în discuție problemele esențiale care decurg din îndrumarea literaturii de către partid. După cum am mai arătat, în documentele Partidului nostru se specifica și se sublinia întotdeauna că deși rațiunile care comandă îndrumarea literaturii de către partid sînt politice, această îndrumare nu poate fi niciodată redusă la latura ei politică. Iar dacă se întîmplă așa, îndrumarea se anulează pe ea însăși. În anii ascuțitei lupte de clasă, comuniștii îi îndemneau pe scriitori și artiști să se alăture clasei muncitoare, cerîndu-le un aport la lupta politică generală. Comuniștii adăugau totodată: încadrîndu-se în lupta eliberatoare a întregului popor, scriitorii și artiștii luptă pentru propria lor eliberare. Adversarii răspundeau că dimpotrivă, încadrîndu-se în lupta politică scriitorii și artiștii se pun în situația de a nu-și putea cultiva vocația. Istoria a dovedit că dreptate au avut comuniștii. Prin victoria revoluției populare și trecerea la construcția desfășurată a socialismului s-au creat condițiile obiective necesare pentru afirmarea liberă și multilaterală a forțelor creatoare în toate domeniile. Totodată, istoria însăși a pus în fața partidului sarcina de a asigura valorificarea acestor condiții. Și această sarcină a fost împlinită în mod strălucit.

Spațiul nu ne permite să analizăm amănunțit diferitele etape din ultimii douăzeci de ani ale îndrumării literaturii de către partid. Ne vom mărgini doar a sublinia că deși suplă, mereu sensibilă la cerințele vremii, această îndrumare n-a suferit modificări fundamentale de la o etapă la alta.

În Raportul C.C. la Congresul al III-lea se arăta că „ceea ce caracterizează politica partidului este ofensiva neîntreruptă a socialismului”. Înseamnă deci, că de la 23 August 1944 pînă azi raportul de forțe în țara noastră se schimbă mereu — ca rezultat al ofensivei menționate — în favoarea forțelor socialismului și în defavoarea forțelor adverse. Iar în funcție de această schimbare se modifică și sarcinile concrete dintr-un sector sau altul. Într-un anume fel, dinamica acestor modificări poate fi urmărită și prin direcțiile de dezvoltare a cre-

ației literare. Iar acestea, la rîndul lor, nu puteau să nu determine într-un fel sau altul și aspectele îndrumării de către partid.

În ultimii ani ai deceniului 1940—1950 după ce încercările purtătorilor de cuvînt ai reacțiunii de a-i izola pe scriitori și artiști de partidul clasei muncitoare dăduseră greș, dezvoltarea literaturii a intrat în mod clar într-o nouă fază. Principala trăsătură caracteristică a acesteia a fost așezarea majorității covârșitoare a literaților pe pozițiile partinității comuniste. De aici și interesul preponderent și multilateral pentru problemele ideologice, interes lesne de identificat de către oricine dacă răsfoiește periodicele literare ale vremii. Adeziunea la politica pe care o promova partidul i-a condus în mod firesc și organic pe scriitori la necesitatea de a se lămuri și asupra locului pe care-l ocupă în frontul de luptă, cu alte cuvinte și cu privire la repercusiunile inevitabile ale adeziunii asupra propriei creații. Numeroasele probleme care au izvorit de aici au fost analizate în spiritul științei marxist-leniniste. S-a văzut clar că tezele ideologice nu pot fi pur și simplu „aplicate” la problemele complexe ale literaturii. Partinitatea, atunci cînd e vorba de creație artistică, nu poate fi redusă la o simplă însușire a teoriei comuniste, ci presupune și o nouă viziune estetică asupra lumii, presupune adică și o atitudine creatoare adecvată. Acest aspect mai ales a fost reliefat cu pregnanță pe baza documentelor celui de-al II-lea Congres al Partidului. Încadrînd problemele creației artistice în problemele mai vaste ale nuncii ideologice de partid, congresul a pus accentul convenit pe criteriile care izvorăsc din funcția educativă și cognitivă a literaturii și artei. Cerînd scriitorilor și artiștilor „ca operele lor să fie făurite la un nivel de măiestrie așa cum merită temele mărețe cărora le sînt consacrate”, congresul a specificat totodată că tendințele de simplificare a realității și de prezentare schematică a ei apar întotdeauna în urma înțelegerii greșite a cerințelor partinității. Arta fiind în primul rînd o reflectare de gen deosebit a realității obiective, orice încercare de a supune în prealabil realitatea unor „cerințe” reglementatoare nu poate duce decît la deformarea ei. Realismul socialist, înțeles ca artă prin care se afirmă partinitatea comunistă, nu poate cere scriitorilor nici să înfrumusețeze realitatea, nici s-o prezinte în culori negre, ci doar un efort susținut de esențializare pentru ca adevărul vieții, receptat în întregul lui complexitate, dar și transfigurat prin viziunea estetică a artistului comunist, să poată interveni în marea dezbateră a epocii noastre ca un argument care să ateste superioritatea socialismului. Documentele Congresului al II-lea al Partidului constituie așadar un exemplu elocvent al modului creator în care se exercită îndrumarea literaturii de către partid. Fără a se amesteca în nici un fel în problemele de laborator ale creației literare, fără a manifesta preferințe pentru vreo tendință stilistică, în lumina analizei făcute situației generale, economice și politice, în lumina sarcinilor noi în construcția

socialismului, partidul a atras atenția scriitorilor doar asupra unor aspecte anacronice în viața literară și a luminat perspectiva înlăturării lor. La începutul ofensivei, cînd predominau aspectele ascuțite ale luptei de clasă, ale unei lupte „corp la corp”, era firesc ca în literatura partinică să predomine tendințele de afirmare *directă* a atitudinii, însă în 1955 această etapă a ofensivei fusese depășită, forțele politice conduse de partid au cîștigat o victorie hotărîtoare, construcția socialismului era în plin avînt, iar, în consecință, și rezistența forțelor adverse a luat alte forme. Reflectarea tuturor acestor aspecte nu mai încăpea în „Patul lui Procust” al literaturii directe, de atitudine și revelație, partinitatea impunea și o lărgire a registrului tematic și o pătrundere mult mai adîncă în esența vieții noi și în psihologia oamenilor constructori de viață nouă. Astfel, procesul însuși de dezvoltare a literaturii, înțeles cu pătrundere de partid, a adus pe prim plan problema relației între artist și viața nouă socialistă, problema cunoașterii temeinice, adîncite a realității contemporane.

În întreaga ei amploare, această problemă a fost înfățișată în documentele Congresului al III-lea al Partidului și ale conferințelor regionale care l-au precedat. Lămuririle aduse au ajutat cu temei scriitorilor și artiștilor să înțeleagă de ce azi, în condițiile ofensivei neîntrerupte a socialismului, cunoașterea vieții e una din principalele cerințe ideologice cărora trebuie să le răspundă obște scriitoricească. Această cerință a fost reliefată din nou în cadrul înfîlnirii, mai sus menționate de noi, a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă. „Mai sînt în activitatea de creație probleme care trebuie să-și găsească o rezolvare mai bună, a spus adresîndu-se scriitorilor și artiștilor tovarășul N. Ceaușescu, — unele dintre ele depînd de dvs. Așa este, de pildă, o mai bună cunoaștere a realităților, a vieții oamenilor muncii, a activității care pulsează în întreprinderile, în orașele și satele noastre socialiste. Trebuie să spunem, de asemenea, că sînt multe momente din istoria recentă a patriei noastre care nu și-au găsit redarea deplină în operele literar-artistice. Mă refer, de exemplu, la mărețul act de la 23 August 1944, la lupta pentru cucerirea puterii politice de către clasa muncitoare, la anii construcției socialiste, la creșterea impetuoasă a industriei, la înfăptuirea revoluției la sate, care nu au fost redade în toată amploarea și măreția lor. Noi avem suficiente forțe de valoare și sîntem siguri că ele pot aborda cu succes aceste probleme, făurînd opere care să rămîină în patrimoniul culturii țării noastre”.

Documentele programatice din ultimul timp ale Partidului începînd cu *Declarația din aprilie 1964 cu privire la poziția Partidului în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale*, conțin date suficiente pentru ca din ele să poată fi desprinsă perspectiva actuală a dezvoltării literare sau, cu alte cuvinte, etapa în care se găsește dezvoltarea literaturii pe drumul deplinei afirmări a forțelor ei creatoare. Cîteva puncte de reper ale acestei perspective ar merita să fie recapitulate.

În primul rînd, o deschidere cît mai largă către toate valorile artistice ale culturii, o deschidere cît mai largă către trecut, către experiența

acumulată în dezvoltarea literaturii naționale și universale; totodată, o deschidere largă către toate meridianele globului, către toate căutările și experiențele artistice. Deschiderea aceasta e o consecință firească a victoriilor repurtate în ofensiva socialismului, a succeselor dobândite în afirmarea unei literaturi noi, cu conținut socialist. Ca urmare a dezvoltării impetuoase, în ultimii ani țara noastră a cîștigat un prestigiu internațional pe care nu-l avusese niciodată. E firesc deci ca literatura să aspire și ea la un loc pe măsura acestui prestigiu. Aceasta însă nu se poate obține decît în contact strîns cu mișcarea artistică mondială. De bună seamă, schimbul de valori cel mai intens e firesc să se producă între țările surori ale lagărului socialist, cunoașterea însă trebuie să fie mai extinsă. O mare literatură contemporană nu se poate afirma decît ca un component al culturii mondiale. Așadar, receptivitatea sporită a frontului nostru literar, care s-a manifestat mai pregnant în ultimii doi-trei ani și care a fost stimulată de îndemnurile repetate conținute în documentele de partid, e o continuare firească a drumului pe care literatura noastră s-a angajat de la Eliberare încoace. Sub îndrumarea Partidului, creația literară cu conținut socialist a căpătat o individualitate tot mai bine conturată, un cerc de preocupări proprii, izvorînd din experiența poporului, care construind socialismul și biziindu-se pe legile generale ale dezvoltării socialiste descoperite de știința marxist-leninistă a și îmbogățit patrimoniul ei, valorificînd tradiția de luptă pentru libertate, acumulată în decurs de secole, și particularitățile specifice ale dezvoltării socialiste în patria noastră. Acesta este cadrul înăuntrul căruia s-a maturizat treptat creația literară din ultimele două decenii, ajungînd la o treaptă care a cerut cu necesitate, ca și pe viitor, așa cum a precizat-o tovarășul Nicolae Ceaușescu, „să continuăm și să dezvoltăm schimbul de valori artistice cu străinătatea”, dar fără să adoptăm o atitudine necritică, dimpotrivă, întemeindu-ne întotdeauna pe păreri proprii, pornind „în analizarea tuturor operelor de literatură și artă... de la concepția noastră despre lume și societate, de la învățătura marxist-leninistă”.

Aceste din urmă cuvinte ne permit să precizăm care este cel de-al doilea punct de vedere esențial al perspectivei de care ne ocupăm: receptivitatea largă față de valorile artistice eterogene se completează organic cu întărirea partinității comuniste. Mai mult: în timpurile noastre, îndrumarea de către partid a literaturii se bazează tot mai puternic pe faptul că azi partinitatea comunistă a devenit un component organic al creației literare și artistice, ceea ce explică în parte și de ce discuția creatoare, confruntarea de păreri și experiențe variate a devenit ambianța însăși a creației, mediul în care ea se dezvoltă din ce în ce mai rodnic.

A socoti că în asemenea împrejurări creația literar-artistică se poate considera, cum s-ar zice, apărută de la sine de orice influență a ideologiei burgheze, ar fi însă greșit. Cît timp una din coordonatele esențiale ale contemporaneității e lupta ideologică între cele două lumi aflate într-un raport de contradicție ireductibilă, vigilența noastră față de pătrunderea unor înfruriri ale ideologiei burgheze trebuie să rămînă mereu trează. Dar — și acest lucru e fundamental! — vigilența asta n-are de ce să se manifeste prohibitiv; în cuvîntarea la care m-am referit

de atâtea ori pînă acum, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat „necesitatea înlăturării manifestărilor de exclusivism și rigiditate, de impunere a unui anumit stil, într-un domeniu sau altul al creației artistice, care nu numai că nu contribuie la înflorirea artei, dar o și stingheresc”. Manifestările preceptistice în critica și în viața literară nu numai că nu ajută la întărirea vigilenței ideologice ci dimpotrivă, o paralizează. Iar antidotul cel mai bun împotriva influenței ideologice burgheze este chiar realitatea noastră socialistă, ritmul trepidant al muncii creatoare în toate domeniile producției și activității obștești, entuziasmul oamenilor muncii, eforturile lor eroice, sprijinul plin de avînt pe care-l dau milioanele de oameni politicii partidului.

Rîndurile acestea s-au scris în întîmpinarea celui de al IV-lea Congres al Partidului, eveniment așteptat cu legitimă nerăbdare de toți locuitorii patriei noastre. Necesitatea predării în anumite termene a materialelor revistei nu ne-a permis să așteptăm și proiectele de directive elaborate de Comitetul Central. Dar am fost în situație să putem încheia încercarea noastră după apariția în presă a comunicatului cu privire la lucrările plenarei C.C. din 31 mai și 1—2 iunie a. c. Comunicatul vorbește elocvent despre grandiozitatea sarcinilor pe care Partidul le înfățișează poporului. Se va accentua și mai mult ritmul industrializării socialiste, iar o dată cu creșterea producției în toate domeniile se va ridica an de an și nivelul de viață al oamenilor muncii. În orașele și satele patriei viața va deveni din ce în ce mai bogată în conținut, conștiința socialistă a oamenilor se va fortifica neîncetat, lărgindu-se mereu și orizontul lor de cultură. Se va îmbogăți, în consecință, într-un ritm tot atît de rapid și viața sufletească a eroilor literaturii. Dacă scriitorii vor ști să se adape consecvent de la acest izvor nesecat de inspirație, în apa lui limpede e imposibil să nu se dizolve aproape fără urme firavele infiltrații otrăvitoare ale ideologiei burgheze. E de prevăzut că în clocotitoarea activitate de desăvîrșire a construcției socialiste, rolul partidului nostru organizator de victorii va crește și se va întări mereu. Exemplul și munca neobosită a comuniștilor vor constitui și pentru scriitorii îndrumarea cea mai fecundă, deschizîndu-le noi ferestre largi către acele zone ale vieții umane care prin simpla lor existență infirmă previziunile apocaliptice ale decadenților molipsiți de spiritul sceptic al burgheziei muribunde. Îndrumarea de către partid se va desfășura astfel în condițiuni și mai prielnice, pentru a putea ajuta scriitorilor și artiștilor să vadă și mai clar cît de puternic se reliefează virtuțile umane, cît de frumos și demn devine omul cînd, datorită luptei conduse de comuniști, împrejurările care-l degradau ieri sînt împinse tot mai inexorabil către trecut, în timp ce participarea la munca vie de construire a comunismului îl ridică, treptat, dar neconținut, către acel pedestal de împlinire pe care atîtea genii l-au visat zadarnic în trecut.

DIRECȚII ȘI TENDINȚE ÎN POEZIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

DE

GEORGE MUNTEAN

Dînd în cele ce urmează curs liber unor impresii de lectură asupra poeziei românești contemporane și asupra criticii despre ea (fără a atinge însă exhaustivitatea), socotim util a preveni dintru început asupra faptului că ele nu se vor a fi interpretate cumva ca judecăți de valoare fără greș și replică; sînt simple constatări privitoare la configurația actuală a unui fenomen poetic a cărui dezvoltare viitoare le poate, în mai mare sau mai mică măsură, contrazice. De altfel, terenul fiind mișcător, e oarecum riscant a formula aprecieri prea tranșante, cu alura de a fi definitive, și cine s-ar încumeta în acest sens și-ar asuma o sarcină la care nu-i de rîvnit. De asemenea, e de notat că nu intenționăm vreo clasificare, deși pe parcurs, din necesități de lucru, se vor introduce diferențieri privind speciile, modalitățile, temperamentele, virstele etc., fără a se neglija cu totul (mai mult implicit, decît direct) unde va fi cazul, semnificația provenienței, a educației, culturii și experienței unor autori, data apariției unor piese și volume etc. Exemplificările mai bogate din vreun poet — fie el și minor — stăruința mai răbdătoare în preajma altuia, nu înseamnă numaidecît și o judecată de valoare dată cumva în funcție de numărul de rînduri acordate. Nu intenționăm a face aici un inventar, nici istorie literară în sens strict, nici să propunem cu orice preț o panoramă, ci doar să notăm o seamă de impresii de lectură. Ca orice impresii, au și acestea partea lor de subiectivitate, de relativitate și aproximație. Cu timpul, în funcție de noile lecturi, de noile articole despre același fenomen, lucrurile de aci vor putea fi, eventual, adîncite, corijate, întregite etc.

Paul Georgescu observa de curînd că „fiind o expresie a omului poezia este și o imagine a lui. Fiindcă omul își proiectează tendințele sale fundamentale și încearcă să le satisfacă în concretul social și istoric, el însuși nu este egal sieși în orice epocă, de aceea nici imaginea sa poetică nu e identică în orice epocă și pretutindeni”. E de adăugat, cum face parțial și analitic și criticul amintit, că nici în cadrul aceleiași epoci imaginea poetică a omului nu este în permanență identică, statică, fără dis-

continuități. Reflex al unei naturi contradictorii (poetul „fiind cu toate-n veac nepotrivit/ Și-aripile fiindu-i, vecinic călătoare” cum zicea o dată, în tinerețe, Arghezi), al aspirației care neagă, al setei de autodepășire perpetuă, poezia are încifrate în structura ei toate aceste date pe care, marcate de personalitatea autorului și de condițiile epocii, le comunică. Cum, în mare, lirica este o expresie a insatisfacției, a dorinței de a realiza absolutul umanist pe toate planurile, negînd chiar, ea afirmă cu tărie esența creatoare și constructivă a omului. Încît, chiar în societatea noastră, unde poezia reflectă imaginea unitară a omului aflat în plină ofensivă spre comunism, sînt de observat, pe fondul acestei unități generale, de structură, tensiuni diferite, unghiuri diverse sub care e văzută aceeași problematică. În mare, fără raportări pedestre și imediate, e de presupus că direcțiile și tendințele, cîte s-ar putea observa în poezia română contemporană, sînt reflexul direcțiilor și tendințelor ce se manifestă în societatea noastră ca atare. Sigur, cum atrăgeau atenția clasicii marxismului, raporturile sînt complexe și complicate, mediate, arta fiind influențată numai în ultimă instanță de baza economică. Pe urmă, arta fiind o componentă a conștiinței sociale, un reflex al acesteia și o expresie a potențialului transfigurativ al omului, e de văzut ce sugestii s-ar putea extrage din aceste spații pentru a-i deduce și astfel diversele sale direcții și tendințe. Ar fi de meditat apoi asupra fluxului pe care-l au sau îl determină diverse aspecte ale artei asupra conștiinței și existenței sociale. Dar cum unele dintre chestiunile acestea se situează în zone aflate la limita dintre sociologie, sociologia artei, filozofie și existența socială în genere, să ne oprim cu tentațiile aci și să revenim la poezia română contemporană.

Generată de „era entuziasmului”, din conștiința că „trăim în miezul unui ev aprins”, aceasta a tins mereu la slăvirea acestui ev, a omului care îl construiește și întreține, a încercat permanent să cuprindă și să restituie simultan atît imaginea celui ce construiește cît și a ceea ce este de construit, se construiește sau a fost construit. (Noțiunea de construcție se cuvine extinsă, cu nuanțările cuvenite, la toate planurile existenței). Cum faptele nu se puteau pune în abstract, a fost nevoie de o reevaluare a omului și a cuceririlor lui de pînă acum, pentru ca, o dată fixat pe un anume teren, drumul în față să-i fie limpede iar calea lăsată în urmă să nu se darne. Forma cea mai bine încheată, rezultatul artistic cel mai impresionant al acestui proces amplu a fost, cum se știe, *Cîntare omului* a lui Tudor Arghezi: „Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele/Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele./ Că mîna îți arsese cu care-ai scormonit/În jarul alb din cîmpul de sus, ești răsplătit”. Astfel, cel ce te întîmpină mai întotdeauna „cu cofa plină/De rouă și lumină” și-ți creează impresia netedă că — deși îl cunoști bine mai dinainte — îl citești „acum întîia oară./La început de vremi, nădejdi și învieri”. a găsit tonul și formula pentru a strînge ceea ce impregna, de altfel, versul multor contemporani ai săi din România, și să dea glas noului nostru umanism, fixîndu-i totodată rădăcinile, gloriile și înfrîngerile în timp. Pe o temă veche (Tudor Vianu i-a determinat în ultima-i carte cîteva din marile momente anterioare, ca și noutatea și filierele poemului arghe-

zian), cel mai de seamă poet român în viață a scris o nouă capodoperă în care, ca și în întreaga sa operă, o anume putere continuă de iradiere, activitatea neîntreruptă asupra cititorului, uimitoarea capacitate a scriitorului de a rămâne artisticeste mereu egal cu sine (verificabilă pînă la ultimele-i versuri tipărite prin reviste) de a nu-și altera în felurile ipostaze cerute de organizarea marelui poem, substanța cîntecului său, explică, poate, cite ceva și din taina acestor permanente, proaspete dar și subjugătoare, într-un fel, legături ce se stabilesc între poet și cititorii versului său! „Tudor Arghezi, zicea Beniuc într-un articol din „Scin-teia” (13 II 1964, nr. 6166), prin *Cîntare omului* a integrat viziunea sa despre lume în coordonatele vremii noastre și îmbogățește mereu cadrul vastei sale creații, odrăslind tinerețe, încredere în viață și în om”. Dozajul inextricabil de maturitate și frăgezime, amplitudinea maximă a imaginii — fie că se referă la univers, la societate, la om văzut în durata lui individuală sau istorică, la natură —, străpungerea esențelor sau măcar tentația dibuirii lor, întrețin, la rindu-le, fluxul emoțional surprinzător de perseverent al operei argheziene. Concepția nouă, de ale cărei aripi se simte azi tot mai intens și catalizator străbătută creația sa din ultimele două decenii, îi evidențiază încă mai bine dimensiunile și structura, temeurile și originalitatea, prin reflex, și a celei mai vechi. La Arghezi se cuvine a porni și de la izvoare către revărsare, dar și, invers, din delta poeziei sale către primele-i țîsniri, pentru a avea imaginea fluviului în toată grandoarea, complexitatea, meandrele și accidenteale lui, în noua măreție căpătată prin aderarea strînsă la epoca noastră. Simplitatea inimitabilă, bogăția, expresivitatea și proprietatea imaginii și a limbajului poetului, pudoarea lui autentică, evoluția neconținută, sensibilă pe toată durata scrisului său, bătînd marginile unei desfășurări de trei sferturi de veac, solicită ori de cite ori parcurgem paginile sale, în alte și alte direcții, aprinzînd parcă din nou spiritul. De aceea, paradoxal, deși într-un sens foarte larg marii creatori fac școală (nici nu-i posibil altfel) într-un altul, ceva mai restrîns, n-au ucenicii care să-i egaleze, ei înghițindu-și în bună măsură înaintașii mai puțin însemnați și în orice caz, în mod fatal, pe toți cei ce încearcă în contemporaneitate sau posteritate a le imita — fie și la oarecare distanță — gesturile. Umbra lor prea deasă nu admite vegetație în jur. Sau, cum am aflat că zicea Brîncuși: „Nimic nu crește la umbra marilor copaci”. Esteticeste, gesturile precursorilor și ale urmașilor se șterg pe ale tipului reprezentativ, dar istoric-literar lucrurile se schimbă și trebuie văzute toate variațiile pe aceeași temă, toți reprezentanții unei epoci indiferent de valoarea lor, pe care însă n-o putem ca totul neglija.

Izbăvit de tristeți („de ce-aș fi trist?”), se întreba într-un rînd poetul producția lirică argheziană mai nouă stă ades sub semnul elogiului cald adus țării întinerite, „împodobită toată de marea sărbătoare” a muncii libere, înscriind astfel graficul sensibilității argheziene în contemporaneitate, bucuriile și melancoliile, liniștile și blîndețile descoperite. De altfel, aparent ciudat uneori, „Tristețea ca o fată blondă străbate sufletul cîntînd/Și glasul ei răsună dulce” (Victor Felea, *Cununa frumuseții*, „Contemporanul”, 25 XII 1964) pe fondul consolidat al unui opti-

mism organic. Revenind la Arghezi (ale cărui ultime *Cadențe* înscriu o resemnare tonică în fața nopții și a tăcerilor vieții, dar și o bucurie a ei), poetul urmărind acum cum „vremea, neîntreruptă de morți și crăci uscate, / Prin miinile tăcerii de ceară, se strecoară, / Ca un fuior de pulberi și brune deslinate,” îndeamnă parabolic și metaforic, dacă nu direct, la creație, la activitate permanentă și neostenită, sterilitatea, lenea și inacțiunea fiind altfel neiertătoare : „Puse-n vârtejul ritmic al unui singur vers / Ar mai simți Cadența, de-a pururi ascultată, / De valuri și de ceruri, egale-n pasul mers, / Cînd s-ar opri secunda și inima să bată?”. De aceea, „nu te opri, înalță-te vultură,” pentru că „Neadormit și teafăr se cuvine / S-arunci și trîndăvia ispitei de la tine”. Și, „călătorind de-a pururi prin zări și peste zare, / Să nu te afle viața culcat, dar în picioare”. Cînd acestea vin de la cel ce a scris *Cîntare omului* și *Psalmii*, chiar dacă le mai întilnești și la Beniuc („În mine, moartea s-a izbit de-un rost”), la G. Călinescu, a cărui *Laudă a lucrurilor* e, în fond, o înfiorată laudă a omului, la Lucian Blaga („Sapă, numai / sapă, sapă / pină dai de stele-n apă”), la Philippide, Ion Vinea și alții mai tineri, pînă la Ion Gheorghe și Ion Alexandru, fiorul în sine al versului arghezian și al îndemnelui capătă parcă dimensiuni și nuanțe neașteptate : „Nu te lăsa de semeni și de timp rănit și-nvins!”. De aci solidaritatea discretă cu toți cei „ca și mine nu știu ce-i tihnă și hodină” și, sfărîmînd, țărîna, gingașa lor tulpină „Se nnață mîngîiată de boare și lumină”. În șoaptă îți vine să zici *alături versurile* lui Blaga :

„Copil, îmi plăcea, despoiat de veșminte,
să intru-n picioare în cada de griu,
cufundat pîn'la gură în boabe de aur.
Pe umeri simțeam o povară de riu
.
Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am
pentru tot ce devine în patrie . . .
Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în fața
puterilor, în ipostază de boabe,
În fața mărunților zei, cari așteaptă să fie zvîrliți
prin brazdele tăiate în zilele de martie . . .”

Elogiul acesta al germinației din adînc, al vieții, întilnit mai demult în *Cartofii* lui Arghezi (și mai înainte), e prezent în poezia contemporană cu o dimensiune întrucîtva deosebită. Citind unele versuri de Victor Tulbure (a scos acum vreo 15 ani și un volum de *Holde*), poemele lui Ion Horea, altele de Aurel Rău, accidental în Labiș și Baconski, în Doinaș, Platon Pardău și Cezar Baltag, dăm peste contexte în care această temă prinde accente proprii vremurilor noastre în care bunurile naturii sînt accesibile tuturor deopotrivă. Cu o mină de maestru însă a surprins esența temei G. Călinescu, propunînd o tulburătoare imagine a materiei în creștere, a unității contrariilor și universului. E acolo o bucurie a vieții, o euforie de început de ev : „Căldura se-mpacă cu gerul, / Zvicnind materia crește / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de pește. // Pădurile se-nmulțesc robuste, /

Pășunile exală efluvii, / Lăudați întinsele puste, / Lăudați mărețele fluvii". Asemenea imagini de o pastă grasă și plesnind parcă în chingile cuvântului, amintind pe Miron Costin și Sadoveanu, pe Hesiod și Lucrețiu, indică un ochi vechi, de o ingenuitate rafinată și o capacitate rară de a trăi sensurile dintii și ultime ale materiei, în sens mitic, epopeic.

Dialogul cu timpul, cu „Marele Cioclu”, cum zice Arghezi, e prezent sub diferite aspecte în lirica noastră, cel mai combativ rămânând până acum pe această baricadă Beniuc („Acum este timpul vitejilor/Al culmilor mari, al vîrtejelor”) la care concretetea acestei îndărătnice înclștări, cutremură citeodată :

„Eu am trecut prin apă și prin foc :
Nici umedă, nici arsă nu mi-e pielea,
Și dacă plîns pe față-mi n-are loc,
Nu rid așa ușor de toate celea.
Noi înfruntăm și aștrii și neantul,
Avem și steag ce, dacă-l desfășori,
Acoperă pămîntu-ntreg cu flori.

Și în altă parte : „Dar timpule, tu frate,/Să știi că fără milă / ne vom bate / Voi bate-n bătrînețea-mi ca-n dușman !”

La alți poeți, lupta cu inerțiile capătă, într-un context de clarități și liniști melancolice, accente încă mai puțin obișnuite. Arghezi, de pildă, întrezărind parcă totul pînă la limite, pare a nu manifesta nici o predilecție pentru faustianul : „Oprește-te clipă”. Dimpotrivă, curgerea neîntreruptă îi consolidează calea în eternitate prin captarea neîncetată în operă a suflului cald al temporalității : „Mă simt mai tînăr parcă și parcă mai curat, / Că timpul curge-n jgheabul viecei mai sonor”. Secretul pare a sta în a nu lăsa nici o clipă pe seama zădărniceii, de a converti totul în faptă : „Fă-ți pînă la capăt datoria”, indeamnă el în altă parte.

Există însă și o tristețe sfîșietoare în fața timpului care ne macină și Blaga i-a dat glas, fixînd imaginile în aramă : „Aceasta-i tristețea cea mare a spicelor, / că nu sînt tăiate de lună, / că numai de fierul pămîntului / li s-a merit să apună”. Compensația stă într-un sfîrșit, dacă nu eroic, în orice caz demn, bărbătesc, ca al lui *Lazăr de la Rusca*, ca al *Prietenului Gală* sau al *Țăranului tînăr* din balada cu același nume a lui Ion Gheorghe.

Cu conștiința că „În mine dogorește un simbur de foc, / Asemeni salamandrei în flacăra mă joc”, poetul găsește izbăvire în această luptă în gesturi dintre cele mai prozaice în aparență, însă nobile și sublime prin elanul care le generează :

„Către cetate zilnic deschide-voi o ușă,
Și valtra curăța-vol de zgură și cenușă”.

(G. Călinescu, *Cu cei ce muncesc*)

Între atari coordonate (de fapt mult mai multe, fiecare poet reluînd potrivit propriei viziuni problemele), spectacolul vieții, în splendoarea și diversitatea lui, cu sușuri și coborșuri, cu exultări și tristeți, cu drame

și triumfuri, se desfășoară în versul poezilor noștri, prins cel mai adesea în „cuvinte potrivite”, după normele sensibilității, culturii și înțelegerii fiecăruia. Sint însă și cazuri în care lucrurile, ori prea simplificate, ori confuz complicate ajung, am zice, în impas. Bunăoară, plasticizînd excesiv, Eugen Frunză vede cum „Timpul, / cu mîinile-n șold, albi, / mă aștepta lingă moara lui”, gravitatea chestiunilor aflate în dezbatere fiind astfel compromisă printr-o involuntară nuanță comică pe care o iau versurile. Sigur, poetul nu se mai simte ca Vinea altădată, un însingurat (mai exact: un exilat) în cadrul unei societăți nedrepte pe care o respingea cum se pricepea („unde sint visele? unde izvoarele?”); „Pumnul zadarnic izbește în piatră / Cine e de vină? Cine mă desparte?”), un luptător ieșit (mai bine zis: scos) în afara rîndurilor, dar adeziunea lui la noile vremi, la a căror edificare a contribuit sincer, nu-i de așteptat în versuri de genul: „Azi știu adresa fericirii”. Îl ascultăm mai degrabă și cu deplină încredere pe Beniuc care, conștient de toate marile noastre izbînzii, strigă și avertizează patetic: „Acum e soare, e senin, e cald, / Se vede ce-i adînc și ce-i înalt, / Se văd și lacuri, dar se văd și mlaștini, / Și moștenirea unei triste bastini, / Stăpîni învinși cu inimi de ereți, / Argați violeni și nătă-răi semeți, / Femei cu trupuri pingărite, prunci / Ce-n loc s-aucule dau numai porunci. / Și ce-i mai groaznic, unii, de-i atîngi, / Zic :-Lasă-ne c-a fost mai bine-n chingi... / — Mai fi-va dat ca înger al tăgadei / Să-mi cadă crunt subț buza spadei, / Necruțătoare, crîncenă și crudă, / Tot ce nu este dragoste de trudă.” În acest context nu ne prea vine a crede că Frunză a văzut oameni plîngînd „de prea multă frumusețe.” E de preferat, de aceea, atitudinea mai gospodărească și mai înțelept acomodată a lui Demostene Botez, la care, în privința universului explorat, a mesajului poeziei sale noi, se constată un continuu efort de lărgire și precizare, de diversificare a problemelor, abordate în general fără gesturi spectaculoase, fără forțate supradimensionări ale unor fapte sau siluri a înțelesului unor realități, chiar dacă izbînda artistică e mai arareori deplină. Constatarea e, în linii mari și cu cîteva amănunte și precizări în plus, valabilă și pentru Victor Eftimiu, George Bacovia, Otilia Cazimir, Emil Isac, Zaharia Stancu, Camil Baltazar, George Lesnea, Al. Șahighian, Eusebiu Camilar și chiar, pe anume laturi, pentru Adrian Maniu, care, pe o cale sau alta, au găsit un limbaj comun cu noua epocă. Încît teza că noua poezie trebuie să reia contactul nu cu cea imediat precedentă ci numai cu cea a marilor clasici s-a dovedit și pe o asemenea față aberantă. Legătura unui tînăr poet cu Eminescu și Macedonski, de pildă, ar fi oricît ar părea de scandalos ce spun, netrainică și, în orice caz, nefertilă, dacă n-ar trece prin Argezi, Călinescu, Philippide, Ion Barbu, Ion Pillat (mai ales ca putere de comprehensiune și extindere a conceptului de poezie), Voiculescu, Blaga și alte experiențe înnoitoare dintre ei și noi pînă la zi, adică inclusiv poezia, încercările și izbînzile din ultimii 20 de ani. Îndeosebi tinerii și chiar foarte tinerii poeți actuali au reluat lucrurile cu mai mult curaj, au apucat pe căile reconsiderării tuturor experiențelor poetice contemporane și anterioare (uneori ivindu-se aci deplorabile excese), fără teama molipsirii neapărate de influența lor nu în întregime nefastă. Și-au rotit ochii limpezi în jur cît au putut cuprinde, zărînd

nu rareori insule de poezie, experiențe interesante, drumuri abia schițate, în locuri oarecum uitate și neglijate. Includem aci și tot ce s-a făcut în materie de poezie în primul deceniu de după Eliberare, pentru că altfel ar fi greu a explica, fără atari încercări, reușite, ori numai luări la cunoștință, dacă nu și eșecuri, fenomenul poetic contemporan de la noi, direcțiile spre care se îndreaptă un Andrițoiu (poate cel mai redevabil urmaș și fructificator al experienței lui Beniuc, a ardelenilor mai vechi și a lui Arghezi, pe anume laturi), un Utan, un Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Nichita Stănescu și alții, fiecare căutând un drum, încercând o experiență nouă și o nouă legătură și delimitare de trecut. De aceea, mai mult poate ca oricând, fermentul și saltul în poezia noastră actuală îl constituie, fără nimic ireverențios față de vîrstnici, tinerii. Și, în mod ciudat — cu inerentele exagerații și unilateralizării — ei fac și legătura cu trecutul cu poezii mai în vîrstă și cu experiența lor, mai trainică, multilaterală, relevantă. De altfel, la o cercetare atentă, considerînd mai ales realitățile poetice și estompînd — fără a le neglija cu totul însă — programele și excesele, uneori strict verbale ale înaintașilor, de multe ori constatăm că foarte multe lucruri ne leagă îndeosebi în faza actuală, mai împlinită a poeziei noastre noi, atît de mării clasici ai secolului trecut cît și de mării poeți de dinaintea ultimului, război, dintre care cei în viață, toți, fără excepție, au găsit o cale de a se integra umanismului nostru socialist. Cum poetul scrie „în fiecare e ceva din mine”, la fel noi, în legătură cu opera tuturor marilor poeți, indiferent de structura și orientarea lor, putem nota că din fiecare din ei e ceva în noi. Uneori, însă, unii dintre noi descoperim mai tîrziu sau chiar foarte tîrziu acest lucru. În cele din urmă cultura o cucerești sau te cucerește ea pe tine, în afara ei nu se poate sta, cu atît mai mult cînd o practici. E instructiv a observa că mai toți, dacă nu chiar toți poezii autentici de pînă la Eliberare debutau (sub o formă sau alta, dintr-un motiv sau altul, în numele unor convingeri uneori diametral opuse între ele etc.), printr-o inadverență la societatea vremii lor, care inadverență putea lua iarăși formele cele mai diverse și nu o dată stranii. Puțini din ei deveneau conformiști (uneori doar aparent, dar cine stă să decanteze mereu lucrurile ?), cei mai mulți rămîneau în conflict cu lumea respectivă. Natura conflictului era diferită, dar urmărindu-l în meandrele și nuanțările lui putem ajunge la rezultate surprinzătoare. Dacă ar fi aci locul, s-ar putea releva faptul că în cazul lui Barbu, de pildă, hermetismul său, real și artistic este impecabil, era un mod de a tăia accesul la artă celor ce o comercializau, o prostituau, cum suna un manifest suprarrealist, o modalitate de a-și păstra puritatea, tocmai prin acest „joc secund, mai pur”. E aci și o dramă, asemănătoare cu aceea a lui Nastratin al său care „sfînt trup și hrană sieși, Hogeia rupea din el”. Sau, cum zicea mai de mult Philippide: „M-atîrn de tine, Poezie / ca un copil de poala mumii”.

Paranteza, cu aspect aproape de diversiune în planul lucrării, pe care am tot ezitat a o închide, se cuvine oarecum motivată. Vom încerca a o face tot printr-o aparență de diversiune, reîmprospătînd totodată cîteva

versuri remarcabile ale poetului amintit mai sus (Al. Philippide) și care, disperat altă dată strigase sfidător și sarcastic, relevând atunci o condiție cu totul alta de poet: „Nici un vers pentru contemporani”:

„O, cîte lucruri au rămas nespuse,
Vechi juvaeruri risipite-n drum!
De unde să le mai adun acum,
În drum pierdute, pe vecie duse?
M-așteaptă poate altele în cale,
Dar viața merge repede la vale
Și vremea tot mai iute se prăvăle”.

Revenind la apelul la claritate e de menționat că el a avut și un efect reconfortant, regenerativ pentru unii poeți avansați pe căile hermetismului (Cicerone Theodorescu), ale suprarealismului (Virgil Teodorescu, Gellu Naum) sau numai tentați de atari zări (Geo Dumitrescu, Nina Cassian). A accelerat procesul de limpezire al altor poeți (Jebeleanu, Boureanu, Baconsky). Dar, rău înțeles, a putut duce la simplism, și Frunză, din care am dat un exemplu, nu-i nici singurul nici în întregime un simplist. Cu el e și altceva, am impresia. Anume, se lasă furat de o perspectivă festivă asupra vieții („timpul e cerb cu luceferi în coarne”) și superficializează, cînd nu eludează pur și simplu, dramele ai căror termeni încearcă a-i pune și care la un Jebeleanu sau Beniuc, bunăoară, devin înțeleștări tulburătoare.

Sentimental fiind, drama, „jocul ielelor”, nu-i vine bine, ceea ce nu trebuie să neliniștească, întrucît nu toți creatorii sînt și niște imbatabili dialecticeni. Cînd elanurile sale sînt transcrise la intensități apreciabile ies versuri distinse ca acestea dintr-un poem închinat partidului: „Vreau cîntecul meu să-ți fie aproape, / ca frunza de ram, ca furtuna de ape, / și din tine urzit, ca o floare cu stea / ce-și trece tulpina prin inima mea”, chiar dacă ultimul vers amintește de un altul al lui Labiș sau, mai exact, al lui Barbu, de la care Labiș îl preluase. (De altfel, ar fi de văzut o dată confluența barbiano-argheziană în poezia lui Labiș, mai ales sub raportul mijloacelor, ceea ce nu i-ar anula în nici un chip — nici n-ar putea — valoarea sa cu totul excepțională ca poet). Încît, dacă unii poeți, modești, s-ar risipi mai puțin, ar medita mai atent la raporturile dintre lirism și anecdotică lirizantă, și ar fi mai darnici cu motivele poetice pentru care au mijloace adecvate, lucrurile ar lua poate, în limitele aptitudinilor fiecăruia, altă turnură. E drept, cum am mai spus, critica i-a putut și ea deruta prin blîndețea prea concesivă uneori, dar un Rusalim Mureșan, un Valeriu Gornescu, un Eugen Frunză, Horia Zilieru, Horia Aramă și alții sînt, dincolo de atari motive, prea grăbiți, oscilanți în fața actului poetic, căruia îi cer pe deasupra și prea des rabat. De altfel, asemenea victime ale indeciziei se mai pot lesne număra. Ne gîndim, într-un fel, la Cicerone Theodorescu pe care desermetizarea l-a relevat oarecum inapt a da realizări la care ne-am fi așteptat și, ce a urmat după *Cîntecul din ulița noastră*, piesă de importanță istoric-literară în contextul ultimilor douăzeci de ani, n-a prea putut reține atenția. Firește, oricine are momente mai bune și mai rele, dar în

cazul lui Cicerone Theodorescu, nici piesele publicate ulterior prin volume și presă n-au prea strălucit; paradoxal vorbind, am zice că în unele privințe era mai interesant în *Cleștarul* său ermetizant. Nu poate fi uitată însă activitatea sa de traducător (din Maiakovski), de poet satiric și al copiilor, pentru care scrie, nu o dată, versuri delicate. Dar, altfel, o atenție mai insistentă la pasta și parfumul, la vibrația expresiei, l-ar face, cum zice într-un loc: „Vin literele-n șiruri ca niște vagonete... / Niște cărbuni va scoate și el, muncind cu sete / El e de-ai noștri”... etc. E ceea ce face colegul său ceva mai tânăr, Eugen Jebeleanu. Versul acestuia, strunit cu severitate și controlat cu atenție, a crescut mereu în cele două decenii, s-a scaldat în apele cuceririlor mai noi ale poeziei, a fost susținut tot timpul de o meditație gravă, lucidă, încît se citește cu reale satisfacții:

Dați-mi și pletele
a patruzeci de fete asasinate:
plete-mpletite-n cozi de toate felurile;
ca riurile cînd se-nvolbură sau ca
secara, sau
stacojii ca toamna,
sau ca un cîntec ondulat
de flaut negru.
Și să nu poată fi un om
pe acest pămînt
sau pe orice altă planetă
să nu strige,
de groază, și de nădușă, și iubire,
chiar dacă n-a avut nicicînd o fată:
— Dar e chiar părul fetei mele!”

Ceea ce-i cu totul remarcabil la Jebeleanu, autorul unui „poem imens și de o urgență patetică și universală”, cum îi caracteriza Jaques Gaucheron *Surîsul Hiroshimei* („Europe”, oct. 1961), e faptul de a fi știut a-și adapta mijloacele, atît unele dintre cele experimentate de el în perioada antebelică, cît și alte cuceriri ale tehnicii poetice mai noi, fondului de idei, sentimente și teme poetice abordate în ultimii ani, îndeosebi în *Surîsul Hiroshimei* și în *Cîntece împotriva morții*, unde o seamă de viruți ale tehnicilor poetice de avangardă pot fi întîlnite într-o preluare creatoare. Iată un exemplu din poezia XX, unde aparența e că s-au tras cuvintele din căciulă, însă forța expresivă a poemului adecvează mijloacele și le salvează de insolitul jocului pur, practicat de furibunzii de odinioară:

„explozii, ordine, dezordine, victorii, morminte, primejdii (cu-cu,
cu-cu! Imi mai dai un an,
o zi, un minut? ...)
Veac cu pieptul spart, prin care
— cînd tușești — scuipl, vuind,
azur, speranțe, talazuri,
miliarde de stropi: rîndunele,

bujori, zori, aer condiționat, avânturi necondiționate,
heralzi ai soarelui, aerosoli,
imnuri, cuvinte descătușate,
libertate, iubire, oameni, înainte !"

Exemplul trebuie luat ca orice exemplu și nu ca o concluzie, ca o etichetă, ceea ce ar unilateraliza flagrant lucrurile, Jebeleanu fiind un poet de mult mai complexă structură. De altfel, în această direcție, a consonanței cu tehnicile poetice mai noi, ar fi de semnalat și preocupările lui Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Nina Cassian, A. E. Baconski, Geo Dumitrescu, St. Aug. Doinaș, Toma George Maiorescu, iar dintre cei mai tineri, după Labiș, ar fi de menționat ceea ce încearcă uneori Ion Gheorghe, Petre Stoica, Grigore Hagiu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana, Ion Alexandru, care, reluând, într-o nouă perspectivă adesea, chestiunea mijloacelor, tehnicii și domeniilor poeziei par, cu incertitudinile, inconsecvențele, oscilațiile și extravaganțele care, la drept vorbind, nu stau prea rău vârstei lor, a împinge nu o dată lucrurile mai departe. Oricum, frecventându-i o vreme, nu neapărat cu dorința de a le delimita valoarea și sunetul propriu (la unii oarecum posibil), ci doar pentru a-i asculta, nu poți să nu constăți fervoarea celor mai buni dintre mulții tineri poeți de astăzi, dorința, și din când în când reușita lor, în a realiza o poezie a secolului, hrănită din sevele unui umanism larg, nou și generos și prinsă în forme cuvenite.

Un alt poet, dintre cei mai vechi, atent deopotrivă la mesaj și forma lui, la limba utilizată (uneori cu un exces baroc), este Radu Boureanu. Romanticismul cam noros din tinerețe s-a limpezit cu timpul și când poetul a venit cu *Sîngele popoarelor* a fost un indiciu destul de pregnant în privința evoluției sale ulterioare. Volumele mai noi și îndeosebi ultimul, *Inima desenată*, fără a tăia — cum spune și titlul celui din urmă — relațiile de bună vecinătate ale poeziei sale cu plastica (poetul este, de altfel, și pictor), accentuează însă și direcția mai nouă a acestei poezii, anume substratul ei reflexiv, faptul că imaginile tind din ce în ce mai mult a fi rezultatul unei „proiecții din adînc”. Tendința e mai generală în poezia noastră și a fost observată de mai de mult și de mai mulți. Într-un articol despre *Umanismul poeziei noastre contemporane*, George Ivașcu remarcă faptul că „poezia e o artă care are posibilitatea să exprime mai bine decît oricare alta totalitatea ființei umane, adică să răspundă cu mijloacele ei principalului deziderat al umanismului”. Dar un asemenea deziderat e imposibil a fi realizat fără intensă reflexivitate topită în imagini. În fond, dacă ne uităm mai bine în istoria poeziei, constatăm că nu atît virtușii imaginilor au rezistat timpului, cit cei care au propus și au produs o nouă sinteză a raporturilor omului cu universul (cosmic, social sau psihologic), ori au contribuit la adîncirea datelor acestuia. A fost o vreme, de înțeles, cum totul e de înțeles, în perspectiva timpului și a istoriei fenomenelor, cînd accentul pe reflexivitate era printre ultimele considerate în poezie. Norocul e că creditul unor astfel de opinii, pe care nu le primim, este din ce în ce mai scăzut pe piața literară românească, dacă ne e permis a ne exprima astfel. Sentimentul revoluției, forța lui regeneratoare și creatoare rezidă, cum se ex-

prima Labiș (tot într-un fel de manifest, de declarație, dar de ce ordin !), dincolo de accident, de festiv și declarație superfluă și repetată : „Nu răzimat în cirja metaforelor fade, / ci drept, din zare-n zare, sub ceru-mpurpurat, / crescute larg în suflet cîmpiile baladei / cu pași definitivi mi-ai măsurat”. Adeziunea la căile, obligațiile și consecințele revoluției e adică una de structură, iar mandolina larmoiantă și flașeta strigătoare sînt inconsiderabile. Altfel nu vom putea, pentru a relua un vers din Boureanu, transmite „prin spațiul și timpul ce mi-e dat / Pătrate mari de soare, ce-n mine le-am tăiat“ sau, mai clar „să-mi rămînă măcar o clipă chipul / În iezero albastre, în rîurile lungi”. Și cîteodată, o imagine delicată ca aceasta prețuiește mai mult decît alte zece cu surle și tobe :

„Cînd te sărut văd ochii tăi ca niște migdale.
Cînd te sărut știu părul tău răsturnat pe spate
Cum leagănă sub tine un con de umbră moale,
Ca sub planete umbrele-n spații proiectate”.

Sînt versuri preferabile în orice caz celor în care un poet de talent și priceput altfel ca Vlaicu Birna pune, bunăoară, un plop să-și îndrepte catargul spre viitor, marea să păstreze pînă în zori lumina becurilor ca simbol al luminii din lumina vremii noastre, sau pe plugarul de odinioară să simtă trecîndu-i „reci oțeluri, broboane de sudori” (vezi versuri din volumul *Arcul aurorii*). Apelul la înnoirile pe care le cunoaște peisajul social, natural și îndeosebi industrial al țării noastre, poate sublîma în poezia de calitate cînd lucrurile sînt surprinse în organicitatea lor și Baconsky, în *Harpe electrice*, nu se sfiește a scrie despre liniile de înaltă tensiune din Bărăgan :

„Ca un stîlp de beton aș susține în noapte
Acest fluviu sonor, energie fluidă,
Muzica noilor vîrste-ale țării să-mi cînte-n auz,
Fulgerînd prin înaltele cabluri”.

Pasiunea pentru idei, pentru dezbaterile de ordin moral și filozofic pe care le generează noua noastră orînduire, ideologia noastră și lupta partidului pentru construirea socialismului, cunoaște o deosebită eflorescență atît în poezia unor Călinescu, Beniuc, Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Anatol E. Baconsky etc. cît și în cea a Ninei Cassian (ceea ce în aparență ar putea să surprindă) a lui Geo Dumitrescu, setos altfel de *aventuri lirice* și a mai tuturor poezilor tineri de la Labiș încoace. Tensiunea lucidă, patosul intelectual, tentația de a „vedea idei” a unora usucă din cînd în cînd cîte un poem. În genere însă atari mutații ale accentelor lirice nu fac decît să reliefeze, uneori pieziș, indirect, prin negație, cîte o sensibilitate impresionantă, o priză la aspectul concret-senzorial al lucrurilor cu totul remarcabilă. Există, în poezia Ninei Cassian, de pildă, înscrisă cu totul pe alte coordonate decît cea a Mariei Banuș sau a Veronicăi Porumbacu, o caracteristică dualitate și conviețuire a lucidității cu senzualitatea adevărată, o îmbinare subtilă între acestea, verificabilă aproape

în fiecare vers. Stihul este, ca și la Geo Dumitrescu, Labiș, Grigore Hagiu, Cezar Baltag ori Ion Alexandru și Blandiana, mai totdeauna scaldat și purificat în flăcările intelectului. E drept, accidental, flăcările acestea sterilizează expresia și atunci ideile nu mai sînt *fierbinți*, cunoașterea nu mai are *culoare* sau se banalizează în monocolor, ca într-un volum mai vechi al lui George Dan (*Pui de lună*), în care constatăm o ciudată preferință pentru *aur*: medalie de *aur*, nisip de *aur*, Dobrogea, un *disc de aur*, crapi cu *solzi de aur*, faguri de *aur*, glasul lui Paul Robeson e *de aur*, balele cuiva sînt *de aur*, litoralul-un *fir de aur* ș.a.m.d. În volumul următor (*Cîntec de luptă*, 1962) poetul pare a-și mai fi îmbogățit paleta și a-și mai fi strunit imaginația care o lua uneori razna. Cînd însă limba și ideea lirică sînt bine stăpînite pot rezulta versuri de o mare frumusețe, în care, lucrurile fiind spuse firesc, se întreține o tensiune emoțională dintre cele mai fertile. Ironia lucidă, bunăoară, permanentă, dă la Geo Dumitrescu rezultate admirabile, precum în *Spinoasa problemă a nopților*, *Intrare în atelier*, *Cîinele de lingă pod* etc.

La Nina Cassian „ideile desăvîrșesc forma inimii”, lumea noastră lăuntrică „explodează în idei”, acestea sînt „tinere” etc., iar uneori un limbaj adecvat mai curînd științelor exacte, teoretizărilor filozofice, decît poeziei, surprinde la acești poeți, ca și la unii foarte tineri, printr-un nu știi ce și nu știi cum, hărăzit rapsozilor autentici și stîrnind în context emoții dintre cele mai fertile, ca în *Vasele comunicante* ale lui Vasile Nicolescu, de pildă. Un inventar lexical aproximativ, încercat pe citeva poezii ale Ninei Cassian relevă încă mai bine, prin extensie și asupra altor poeți, o asemenea stare de fapt. Durată, ipoteză, complementar, abstract, certitudine, viteză, contrarii, refracție, speculație, aproximație, materie, infinit, timp, spațiu, gîndire, densitate, cifre, rigoare, suprafețe, natură, adevăr, continente, ecuator, galaxii, molecule, gravitație, industrie, civilizație etc. sînt rostite cu-ncredințarea că, atunci cînd exprimă adevărul, unele dintre „ele sînt mai pline de culori / decît poienile luxuriante ale verii, / mai arzătoare mult decît / spectaculosul gest al Etniei, / mai intime decît sărutul / și mai vitale decît însuși singele”. Cîteva obișnuit cu ideea că poezia rezidă numai în imaginea strict plastică ar putea repudia în mod aprioric un asemenea scris, renunțînd la cîteva cuceriri deosebit de importante ale poezicii mai noi, cuceriri în consolidarea cărora curentele avangardiste au avut partea lor de contribuție. Numai că ceea ce acolo apărea și era de cele mai multe ori anarhic, dezarticulat și fetișizat, este dincoace supus unui sens, obligat a ajuta sondajul poetului în realitatea ce-l înconjură și transformă. Chestiunea e verificabilă, cum e de înțeles, de altfel, repede, pe planul mijloacelor care, adaptate unor noi cerințe, le pot sluji cîteodată foarte bine, perfecționindu-se chiar, fie numai și prin simplă uzitare într-un context adecvat: „să alergi spre cer, în răspîntiile/neumblatei jungle ostile, /și să-i strigi în obrazul albastru/că omul e mai puternic, că pămîntul/e steaua stelelor, stăpîna luminii” (Geo Dumitrescu, *Doar așa să alergi*); „Pentru că înot și zbor în sus, /mi-e tîmpla împodobită de speranțe/ca ramura de frunze, / și fruntea mea se află mereu /în ceea ce va fi, / timpul în ceea ce există. / Pentru că înot și zbor în sus, / voi îmbrățișa luna / sau poate un timp de-a

meu viitor, / căruia-i sînt / amintire, urcînd și arzînd” (Nichita Stănescu, *Zbor în sus*). De altfel, în materie de limbaj, tehnică și teme poetice o experiență în multe privințe revelatoare a făcut G. Călinescu. Apariția acum doi ani a volumului *Lauda lucrurilor* a impus ceea ce acel de *Poesii* relevase, adică un poet autentic și mare. Voluptuos al spectacolului lumii în transformare, cu ochii intens deschiși asupra evoluției, revoluției, germinației și pieirii celor mai obișnuite sau neobișnuite fenomene și manifestări ale materiei luată în totalitatea sa, Călinescu nu se sfiește ca în privința limbajului să alege pe toată întinderea vocabularului, de la cel diurn și familiar, pînă la neologism și formele livrești sau învechite, pentru a retopi totul într-o expresie poetică dintre cele mai obișnuite în neobișnuitul ei, dar mustind mereu de sensuri și emoție. Pe urmă, atîta fină ironie, o truculență trecută parcă, paradoxal, prin fața unui Voltaire, o neobișnuită candoare și abordare directă a chestiunilor fac acest volum să stea pe treptele de sus ale poeziei noastre. Pe anume linii numai, deocamdată (autorul fiind la primul volum), îl urmează, cum semnala și George Ivașcu într-un articol din „Contemporanul”, St. Aug. Doinaș, dintre cei de vîrstă mijlocie, nu în sensul uceniciei ci al unor reflexe din cînd în cînd comune, Călinescu, mai mult decît oricare mare poet al nostru, fiind greu a fi situat în capul unei școli poetice, cu urmări imediate. Terenul pe care calcă e încă prea fierbinte ca alții să-l mai poată urma, lăsînd deoparte întinderea lui descurajantă pentru cei mai tineri. Ecouri se pot semnala cu folos, ca și o deschidere pe care mulți crezîndu-și-o proprie vor descoperi mai tîrziu că-i aparține lui. Pe atari linii Călinescu se înscrie ca unul dintre cei mai fecunzi inovatori în poezia noastră nouă și foarte în consonanță cu pasul tinerilor, în sensul constructiv și bun al accepțiunii. Ca și la ei, sau ca și la el, lirismul acestor poeți, ca și al altora mai vîrstnici precum, uneori, Philippide, Blaga, Vinea, mai rar Giurgiuca și Adrian Maniu, dar mai ales Beniuc, Jebeleanu, M. R. Paraschivescu, Maria Banuș, Nina Cassian etc. pornește nu o dată de la faptul cotidian cel mai banal cu putință și aparent anti-poetic, de la o constatare a unei stări oarecare etc. Întîlnim în asemenea poezii robinetul, pasta de dinți, convorbirea curentă, cravata, data de naștere, rochiile, scaunele, abajurul, cerneala, țigara, plicurile, stîlpii de beton etc. etc., pentru că dintr-o perspectivă mai largă și mai nouă, acestea nu numai că nu sînt străine de ideile și atmosfera lirică, ci dimpotrivă, pot scăpăra de simboluri. Preocuparea e veche de cînd poezia și dacă i-am putea citi astăzi pe marii clasici prin prisma vremii lor, am fi probabil scandalizați atît de „banalitatea” și „comunitatea” limbajului mînuit, cit și de aspectul lui extrem neologic și abstract. În definitiv, ca să dăm un exemplu, Eminescu la vremea lui nu era, din acest punct de vedere, în altă situație decît alți mari poeți ai lumii și, fără a fi formulate în termenii noștri, acuzații acum ridicole că e, pe rînd, banal, neologic, abstract și obscur n-au lipsit. Timpul patinează noțiunile și conceptele, asociațiile ce pot părea hazardate la un moment dat, încît de la o vreme ele devin un bun al tuturor, fără a șoca în nici un fel, poetul biruind astfel în cele din urmă barierele create de el sau de epoca lui. Nu-i vorba aci de o pledoarie pentru un limbaj poetic anume, ci de a atrage atenția asupra necesității unei optici elastice și comprehensive. Pentru a mai exemplifica ceea ce părea acum

cîțiva ani scandalos în niște versuri oarecari ale lui Petre Stoica și era dezaprobat violent de unii, se relevă acum la lectură ca foarte cuminte și așezat, ca să nu zicem altfel. Eliberați de prejudecata condamnării fără nuanță a hermetismului, dar mai ales de cea a ininteligibilității poeziei lui Barbu, (hermetismul nefiind tot una cu ininteligibilul, cu incomunicabilul, ci doar o punere la altă cheie, în alți termeni, a materialului mesajului poetic), constatăm cu uimire că acesta nu prea există în sens de insondabil ci doar de incifrare a sensurilor, ceea ce-i altceva, iar poetul e comunicabil, absconzitățile lui, ce păreau acum 30 de ani insurmontabile se autorelevă și, cu puține excepții, îl putem recepta relativ repede. Oricare i-ar fi formula tehnică, poetul adevărat ajunge la cititori mai devreme sau mai târziu, încît aci, de la un nivel încolo, spaimetele sînt puțin gratuite și fără perspectivă.

În timp ce Al. Philippide poate declara că „De nici un fulger fruntea mea nu-i arsă”, Beniuț își lasă singele printre stînci pentru a prinde fulgerele, iar Mișu Dragomir cîntă „pe struna fulgerelor”, Nina Cassian are „fruntea fulgerată de idei”, uneori „fierbinți”, se hrănește, nițel teribilist, cu „viteză fierbinte”, e de contrarii împinsă înainte, își „sărbătorește fiecare îmbrățișare prin idei”, intuiește inimi de o formă aparte „semănînd a metaforă, semănînd a idee”, și tinde către un cîntec care „se face cupolă și fruct, / ploaie fertilă / și arc de triumf al ideii”, în care să se audă tot mai clar „ora exactă a contemporaneității”. Această încercare constantă tuturor poezilor de a surprinde sensul exact al prezentului ce devine viitor și al viitorului ce se aliniază istoriei, în sensul previzibilității lui (Stoian se afirmă, de altfel, deschis a fi „poet al zilelor ce devin istorice”), dă efectiv poeziei noastre o nouă dimensiune, nemaiîntîlnită înainte. Într-o asemenea configurare a contemporaneității și a sensului ei în viitor sînt atrase mituri, legende, tradiții aparținînd feluritelor straturi și zone de cultură, transfigurare ce mai indică și o conștiință, chiar dacă nu totdeauna explicită, a osmozei dintre valorile trecute ale culturii, artei și civilizației și cele ce acum se întemeiază, osmoză la care poetul se simte mereu părtaș. Pentru o sumară exemplificare vom aminti în treacăt faptul că, bunăoară, legenda Meșterului Manole, este abordată central sau aluziv pe o neașteptat de întinsă arie a poeziei noastre contemporane. Uneori inflexiunile ei s-au strecurat în faldurile versurilor cîte unui poet fără ca el să intenționeze neapărat aceasta. Explicația stă și în aceea că „vremea noastră pururea înaltă” are un viguros accent constructiv, un sens umanist pentru a cărui exemplificare legenda populară poate sta oricînd la îndemînă. La Argezi, la Călinescu, la Blaga, Beniuț, Ion Sofia Manolescu, Labiș, Nina Cassian, Baconsky, Ștefan Augustin Doinaș, Jebeleanu, Maria Banuș, Mioara Cremene, Ion Bănuță, Ion Gheorghe, Darie Novăceanu, Cezar Baltag, Ionel Pop, Ana Blandiana, Victoria Ana Tăușan etc., etc., etc., asemenea urme sînt lesne de detectat, un studiu al lor putînd releva felurite aspecte și poziții lirice față de un dat al culturii. (V. Fanache a și încercat o sinteză provizorie în articolul *Motivul creației în poezia noastră actuală*, „Steaua”, 1964, nr. 10). E implicată în mai toate aceste apeluri la mituri, legende etc. și o atitudine etică și estetică, atît față de ele cît și față de vremea noastră, de dimensiunile și faptele ei nemaiîntîlnite. În

acest sens se cuvine notată observația că în mai toate aceste preluări, vechile mituri, îndeosebi cele de nuanță prometeică, icarică, eroică în general, suferă o nouă dimensionare, o supradimensionare, dacă se poate spune astfel, față de dimensiunile lor moștenite. Numai așa vor fi ele în stare a-și păstra monumentalitatea pentru a ilustra vremea noastră. Nu-i vorba de o dilatație fără sens, abuzivă, ci de o atitudine constructivă și eroică, atît față de trecut cît mai ales față de prezent și viitor. *Responsabilul cu fericirea* e în fond responsabilul cu viitorul și dimensiunea lui se cuvine schițată mai mult decît aproximativ și în orice caz cu maximă luciditate. Apoi „Să nu îngăduim slăbiciunilor noastre, / ca unor mițe lihnite, / să ne vinze blidele, / să năpîrlească așternutul nostru, / să ne jignească auzul, cu mieunatul lor sfișietor și ipocrit”. Cînd mitul se asociază unui astfel de context el e marcat totodată cu noi valențe, posibilități și înțelesuri.

Poeții mai avîntați în explorarea universului intelectual, al civilizației și conștiinței omului modern au fost nu o dată avizați sau luați pur și simplu în ris în legătură cu uscăciunea (reală sau aparentă) unor versuri ale lor, cu o cerebralitate excesivă etc. (mă gîndesc la asemenea reproșuri adresate Ninei Cassian, lui Geo Dumitrescu, Baconsky, Eugen Jebeleanu și altora). Dacă în concret un asemenea aviz își putea avea justificările lui, în plan teoretic el pare pornit dintr-un loc comun al criticii didactice care face o despărțire cam prea tranșantă între cerebral și afectiv, între concret și abstract în poezie. Simțind scolasticismul excesiv al acestei disjungeri, G. Călinescu cerea poetului într-o *cronică a optimistului* să cînte toate cele 24 de ore ale zilei, adică să cînte deopotrivă pe soare și pe lună, înțelegînd prin asta viața luată în întreaga ei complexitate. Cum se exprima el o dată paradoxal, poetul trebuie să aibă inima în cap și creierul în locul inimii. Și tot el argumenta, cu alt prilej, faptul că o poezie strict noțională poate fi excelentă, poate provoca emoții artistice autentice. În fond, cînd un poet cîntă ideile, cum ar putea-o face decît folosind noțiunile respective? Decît a parafraza și gonfla expresia poetică numai pentru a evita astfel abstracțiunile, e mai bine a le utiliza direct pe acestea în numele simplității, orice s-ar spune, inerente poeziei. E, altfel, simptomatic faptul că tocmai atunci cînd e evitată cu premeditare denumirea exactă a unor noțiuni și abstracțiuni necesare, cînd e forțată plasticizarea lor prin parafrază, se ajunge la inevitabile eșecuri.

Intelectualizat, lirismul unor atari poeți ia, printr-un efect de distanțare cu pricepere preparat, fie o ușoară întorsătură epică (Nina Cassian, Al. Andrițoiu, în unele împrejurări, Șt. Aug. Doinaș), ironică (M. Breslașu, Geo Dumitrescu, Gellu Naum), patetică (Vasile Nicolescu) ori incandescență (Labiș, Baltag, Nichita Stănescu). Există, mai presus de acestea, la asemenea poeți, o sensibilitate a ideii și o luciditate a sentimentului care îi așază într-o bună tradiție de poezie românească, pe o linie cu reale virtuți și face, totodată, imposibilă clasificarea de tipul poeziei cerebrale, afective, concrete, abstracte etc.

Cît privește aria tematică a poeziei noastre actuale ea este practic nelimitată. Răsfoirea cîtorva volume relevă tendințele cele mai felurite ale poezilor de a cînta și a se raporta la diverse probleme, medii și aspecte ale societății noastre, ale contemporaneității în general. Libertatea și posibili-

tățile nelimitate de a se raporta și integra cu rost în actualitate poetul le datorează în primul rînd partidului : „De liber versul ni-l deschid / sub flamuri roșii de partid / de gîndul ia înaltul zbor- / Partidului îi sînt dator”, exclamă cu dreptate Ion Bănuță. Însă versurile cele mai vibrante, mai elocvente pe această temă sînt de căutat, de asemenea, și la alți poeți. În fond, de la Arghezi la Ana Blandiana (dacă ne-am referi doar la poezii incluși în antologia de *Poezie română contemporană*, prefațată de Eugen Simion), aproape că nu există poet la noi care să nu fi simțit datoria interioară și de conștiință de a adresa un imn, un elogiu, o poezie în genere, partidului ; pentru că, reluînd un vers al lui Jebeleanu, orice poet poate scrie : „În soarele acesta eu cred oricînd, oricum”. Salutîndu-și patria înnoită, poetul aduce, implicit, un cald elogiu „creierului clasei în atac” : „Și inima îmi bate mult mai tare / Cînd mă re-ntorc în vatra transilvană / Și-n vastu-ți șes, tu, Dunăre măreață / Pămînt al dragei, scumpei noastre Dacii ! / Răs-cruce de imperii sfărîmate, / Frumsețeo, tu, în tine sînt acasă / Ca pruncu-n leagăn ori la sinul mamei, / Ca-n propriul mormînt străbunii mei, / De-i Decebal, ori Tudor, ori e Iancu, / Și te salut, republicană stea, / Și flamură de purpur peste țară / Născută din străvechi robii și ură, / Cu dragoste deplină de viață” (M. Beniuc, *Umblînd*). Sigur, nu tot ce s-a scris pe această temă e de luat în seamă și nu numai poeziile privind în modul cel mai direct lupta partidului sînt grăitoare. Uneori, cele oarecum indirecte, aluzive, respirînd aerul acestei lupte sînt mai edificatoare. În totalitate însă, se poate oricînd alcătui un frumos volum cu asemenea idei directoare, subsumîndu-i realizări dintre cele mai însemnate ale poeziei noastre noi, ieșite din constatarea că, „Oamenii surîd în această țară străveche” (Bacovsky) care acum :

„Frumoase versuri spune țara
de dimineață pînă seara
.
Slăvită țară, spune-ți cîntul
alături de noi, în mers.
Aftă cît va trăi pămîntul
sorbi-vom fiecare vers . . . ”

(*Tiberiu Ulan*)

Sau, cum ar zice tinerii, cărora „Candoarea ca un rid / Va măsura maturitatea mea, Partid” (Ana Blandiana) :

„O mie de cîntece Partidului. E o primăvară
Cum nu s-a mai pomenit. Însămînțările
S-au încheiat de mult. La fel zăpezile, ca și cum
N-ar fi stăpînit vreodată întinderile.
S-au strîns noroaiele și drumurile au devenit
Pe neașteptate mai încăpătoare”

(*Ion Alexandru*)

Poetul, simțindu-se în consens cu cei ce muncesc („Frățește mi-au strîns mîna : — Tovarăș fii cu noi / Un fluier simplu taie-ți și fă-ne cînturi noi”).

știind că partidului se datorește restabilirea unor astfel de demnități reciproce, îi dedică fără ezitare acestuia versurile sale :

„Tie, ce scut mi-ai fost mereu
 Și sfetnic bun, ce-atît de des
 Ți-ai aplecat la cîntul meu
 Urechea și m-ai înțeles
 Cînd ai văzut durerea grea
 Din care el s-a zămislit,
 Și spornica-ndoială-a mea
 Și deznădejdi ce m-au pîndit,
 Și lupte surde ce-am purtat
 Cu mine însumi, solitar.
 Și-n care-naripatul sfat
 Al tău mi-a fost statornic far —
 Spre tine-nchin acuma rodul
 Acestor nesfîrșite munci”.

(M. R. Paraschivescu, *Dedicație*)

Simultan zidar și cronicar al vremurilor noi, poetul cîntă deopotrivă fapta măreață ca și pe cea cotidiană, obișnuită, munca și dragostea, bucuriile și melancoliile, succesele și greutățile noastre, îmbărbătîndu-și semenii cu versul său cînd viguros (Arghezi, Călinescu, Philippide, Beniuc, Jebeleanu, Ion Gheorghe, Rău), cînd ingenuu și cizelat (Șt. Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu, Maria Banuș, Tiberiu Uțan) etc., în funcție de momentul și sectorul pe care-l vizează. E în toate acestea un semn de intensă emulație creatoare determinată de socialism, o sinceritate și pasiune deosebită în a recepta și comunica realitățile în haina expresivă cea mai potrivită, care indică o evoluție de cel mai bun augur a poeziei noastre contemporane. Experiențele sterile sau mai puțin rodnice, anume stîngăcii de creștere sînt în mare măsură de domeniul trecutului, achizițiile eterogene în cazul unor poeți tind să structureze organic, încît treapta la care ea a ajuns, virtualitățile dezvoltării sale viitoare, indică un profil dintre cele mai complexe ale poeziei noastre în evoluția ei istorică. În mare, dar fundamental, faptul se explică și prin aceea că, vorba lui Beniuc, „viața noastră întregă este presărată de poezie”. Iar aceasta din urmă este o „mișcare largă, în care încercarea veche și tentativa nouă se zbat să cuprindă o experiență de viață mult mai covârșitoare decît posibilitățile de expresie imediată aflate de-a gata”. Un Dimitrie Anghel, în fața unei societăți nedrepte, avea a se resemna în a crede „în frumusețe mai presus de toate-n lume”, asumîndu-și astfel riscurile de „poet maudit”, de privighetoare care-și sacrifică în sens wildian existența pentru a colora cu propriu-i sînge trandafirii albi ai creației, poetul de astăzi caută „stele-n apă” (Blaga) cristalele, lacrimile materiei, esența lucrurilor (Beniuc), într-un efort euforic nemaîntîlnit : „Deșteaptă-te în sufletul meu, soare, / Ca-n tre făcliiile pădurii, / Străbate-mă cu sărbătoarea / Și dă-mă-n leagăn cu vulturii”. E sentimentul unei noi geneze, al unui elan social și gnoseologic puțin obișnuit ce răsare acum din poezia noastră. Și cum, exultînd dintotdeauna elanurile gnoseologice, tentațiile de

cunoaștere multilaterală și complexă a lumii de către om, poezia s-a menținut neconținut printre aliații lui cei mai de preț în acest sens, cu atât mai mult acum sînt de constatat asemenea îngemănări. În fond, mai toate genezele schițate pînă în zorii epocii moderne sînt la urma urmei și în substanța lor intimă mari creații poetice și, ca și marile opere ale literaturii lumii, scoase de sub regimul acestui patos gnoseologic care le caracterizează, ne-ar părea plate, anecdotice, fără semnificație. Pentru ca *Luceafărul* să fie ce este îi trebuie „un cer de stele dedesubt/deasupra cer de stele”. Se înțelege, poezia nu suplinește cunoașterea experimentală, științifică și filozofică și cine i-ar pretinde asemenea virtuți ar suspenda-o prin chiar acest simplu fapt. Ba chiar, în amănunt apreciată, ea stă uneori la mari distanțe de datele experimentale și generalizările filozofice. Ea nu-i mijloc și instrument de cunoaștere (deși uneori poate fi și asta), de verificare a unor concluzii și numai pe temeiurile datelor ei, deși plonjăm uneori spre infinit, nu putem face prea mulți pași în jur. Însă, orice om de bun simț știe că poezia pentru a fi poezie nici n-are nevoie de atari virtuți. Atunci e vorba de o mistificare, de un credit în alb pe care îl acordăm poetului și care nu se justifică? Să nu ne grăbim ca Platon care, ce-i drept, a sugerat dar n-a și procedat la excluderea poezilor din cetate, altfel printre primii trebuind și el să guste din piinea exilului. E poezia document al cunoașterii, al istoriei acestuia? Putem noi, cu alte cuvinte, ca pe baza unor epopei și poeme să conchidem asupra universului vechiului grec sau finlandez? Vor fi gîndit ei ca în *Iliada* sau *Kalevala* sau, aidoma situației de astăzi, între poezie, știință, filozofie, experiment și teorie, existau dacă nu zone de neatingere, în orice caz anumite diferențe, uneori destul de accentuat marcate? Răspunsul e greu de dat și de altfel interesul lui ar fi minor. Cert pare faptul că sub raportul sondării „marginilor lumii”, a esențelor ei, filozofii greci n-au mers mai adînc decît poezii acelei vremi. De altfel, cum se știe, într-un stadiu incipient al societății, poetul și filozoful, vraciul și magicianul erau nediferențiați, versurile slujind adesea la imblinzirea spiritelor lumii, după cum descîntecele, pe o cale irațională și adesea pervertită, sînt un elogiu sui generis, dar poate nu mai puțin generos al poeziei și al cunoașterii. Și poate că nicăieri mai mult decît în asemenea producții patosul captării forțelor oculte ale universului nu capătă o mai puternică intensitate (Nu-i vorba aici de finalitatea practică a lucrurilor ci doar de tensiunea și înflăcărea lor). În fond, ca să nu ne amăgim, e bine să precizăm faptul că agnosticiei, cîntăreții acestei „charmante et incognoscible monde” nu sînt, ca poeți, mai prejos de un Lucrețiu, cum în alt plan Dante, cu toate viziunile lui parțial subordonate mitologiei creștine, nu-i mai puțin un extraordinar gloriator al actului de cunoaștere. La ei, la poezii apropiați de filozofii agnostici, chestiunea stă puțin cam cum zicea o dată într-un vers Mallarmé: „Pour ouïr la chaine-il faut pleurer le diamant”.

Ce au toate acestea cu noua dimensiune a patosului cunoașterii în poezia noastră actuală? Dincolo de multiple alte legături ce s-ar mai putea stabili, ele ilustrează, sugerează, situația proprie poetului și poeziei în toate societățile mai noi, inclusiv cea a noastră, cînd efortul de cunoaștere și preluare în stăpînire a lumii căzînd îndeosebi în seama științelor exacte,

a filozofiei și psihologiei, — acestuia, înarmat cu datele fundamentale furnizate de celelalte discipline științifice și umanistice, nu numai că nu revine rolul de secundant, de subordonat, ci în continuare de permanent aliat, câteodată de primus inter pares.

Poezia nu devine nici acum o „ancilla filosofie” sau o subjugată a științei, ci rămâne mereu un mijloc de a întreține viu patosul gnoseologic al omului, vibrația lui pură și intensă în fața universului, pe care are sentimentul că îl cunoaște, teoretic cel puțin, dacă nu și practic, ceva mai bine ca înainte. Și dacă, în poezia românească, inclusiv cea populară (*Mășterul Manole*, *Miorița* etc.), a existat din totdeauna un asemenea elan gnoseologic, lesne de ilustrat prin versuri din Dosoftei, Asachi, Alexandrescu, Heliade, el a înregistrat un moment de vîrf prin Eminescu (*Scrisoarea I*, *Luceafărul*, *Memento mori* etc.), continuat prin Macedonski, Arghezi, Blaga, Barbu, Călinescu, chiar printr-un chinuit de misticism, ca Voiculescu, prin Philippide, recele Mihai Codreanu, Eftimiu, pînă în contemporaneitate, cînd din punct de vedere al fundamentelor cel puțin, cunoaște o nouă structurare. Unul dintre cîștigurile de bază ale noii noastre poezii exaltînd elanul cognitiv al omului, e acela că prin cunoașterea materialismului dialectic, poezii (unii mai devreme, alții mai tîrziu, unii continuînd firul început încă înainte de triumful insurecției, alții valorificînd critic acum o seamă de date de dinainte, mulți crescînd și formîndu-se ca atare în noul climat) au răsturnat baricadele agnosticismului izvorît câteodată și din confuzia dintre spiritul critic necesar în cunoaștere și negarea posibilităților acesteia de a avansa, dar care, în poezie cel puțin, aducea uneori, prin negație, tot un elogiu minții omului, potențînd vibrația noastră în fața lumii, dorința de a o cunoaște. *Oul dogmatic* al lui Barbu s-a dovedit în multe privințe ineficient și cititorul îl caută acum pe Prometeu și Icar. Tentativa lui Arghezi de a pipăi și a striga *este* s-a sfîrșit prin acel jubilat *nu e* din alt psalm, Blaga revenind mult mai convins și convingător la glorificarea forței germinative a naturii în care nu mai bîntuie stihii, Voiculescu însuși elogiînd prin niște incîntătoare traduceri imagineare ale unor sonete din Shakespeare, omul, verticalitatea lui.

Consolidarea, prin asimilarea și cunoașterea noii filozofii, a unor intuiții de altădată a determinat în cazul poezilor mai vîrstnici, deopotrivă cu noul climat social-politic, în care omul devine centrul preocupărilor, o nouă considerare a viziunii lor asupra lumii și vieții. Rezultatul a fost, înainte de toate, o anume familiaritate cu restul universului, o capacitate de a și-l îngloba firesc, fără drame și refuzuri, simțîndu-se călători prin *constelații* și apți a le citi tainele cu un ochi limpezit.

Se înțelege, pe un atare fundament, experiențele științifice în direcția cunoașterii mai precise a cosmosului, primul zbor al omului dincolo de limita terestră, au avut și ele ecoul lor poetic, indiferent oarecum de valoarea concretă a fiecărei piese. Actul însă a fost ilustrat cu suprafețe poetice imposibil a fi integral bine plivite. De altfel, sub raport istoric-literar sînt toate de luat în seamă. Citînd însă bine poezia noastră contemporană, convingerea care apare tot mai consolidată e aceea că indiferent de această epocală realizare a minții omenestii, de uimirea, bucuria, entuziasmul general stîrnit de aceste evenimente (care au produs, cum era și firesc, o

impresionantă recoltă poetică, uneori chiar de calitate), barzii vremii noastre ar fi glorificat, cu aceeași consonanță, elan și intensitate, nemai-întîlnite pînă acum, setea omului de a cunoaște și posedă universul. În fond, pentru poetul autentic, cu ochii bine deschiși în fața lumii, contează nu atît evenimentul ca atare (pe planul cunoașterii, se înțelege), care poate avea și el netăgăduita lui importanță (uneori ilustrativă), cît ansamblul unei orientări, al unei concepții, direcția de dezvoltare a societății vremii lui, care îl poate stimula în glorificarea sau negarea capacității omului de a păși prin templele cunoașterii. Acestea, în treacăt fie zis, nu mai au acum, cum scria o dată, caracterizînd vechea stare de lucruri, Al. Philippide, columnele : „ca niște gituri albe, zburcinate din pămînt, / De mii de ani spre cerul tău zadarnic” și nu-și mai „răsucesc flămîndul lor avînt” în gol. Dar, cum spune același, „C-un fir pe care-l trag din stele/Poeții leagă vremile-ntre ele”, ajungînd în vremea noastră, asemenea lui Călinescu, bunăoară, la o concordanță cu lumea, greu de realizat altădată : „Adîncile probleme desface-le va omul/Cu-ai rațiunii dinți/În veci inaccesibil nu va rămîne pomul/Sublimei cunoștinți”.

Ce a însemnat pentru poeți, evident, ca și pentru cei mai mulți dintre noi, dobîndirea acestui fin instrument de sondare a lumii care este filozofia marxistă, ne putem face o idee dintr-o strofă mai nouă a lui Nichita Stănescu : „E o cunoaștere aidoma cunoașterii dinții, / cînd lumile-ți încep la căpătii, / și-ți bat în văz și în auz, anume, / și mîna-ntinsă simte o dimensiune, / și fiecă mirare e un nume”. Această gnoseologie care recuce-rește parcă lume ade la semnele ei „dinții” și repune faptele în ordine firească, a generat mai ales elanul și patosul de care aminteam, dramei neputinței fiindu-i substituită acum tensiunea critică și lucidă ca într-un frumos *Strugure roșu* al lui Beniuc amintind *Fîntînile* lui Blaga îndeaproape : „Scobește-n stîncă pînă dai de lacrimi. / Acolo sint, n-ai grijă, stau cristale. / Așteaptă numai degetele tale / Înfrigurate, tremurînd de patimi”.

În acest climat putea formula Blaga acel generos îndemn, cu atît mai semnificativ cu cît vine de la un poet preocupat intens de probleme de filozofie (și mai puțin, parcă, un filozof, cum s-a crezut și se mai crede încă), nu o dată împotmolit înainte în hățisuri ce păreau fără ieșire. Zice acum poetul, cum am mai amintit : „Sapă numai, sapă, sapă, / Pînă dai de stele-n apă”, uitînd aci de metafora cunoașterii paradisiace și luciferice pe care ne-o propunea altădată, dar care avea atîta încărcătură poetică în fond, indiferent de valoarea ei pur științifică.

Pătruns în această zonă de puritate, poetul își simte de prisos pînă și amintirile care readuc prin „refluxul memoriei” chipuri și imagini incompatibile cu starea lui actuală de spirit, cu intențiile și lăminozitățile ce-i lămuresc orizontul : „Duceți-vă de la mine, chipuri întunecate- / Iată, voi lua fiecare piatră pe care-am călcat / Și voi da-o mării s-o spele, / Și-mi voi înconjura casa cu meri înfloriți / Ca să vă ucidă albinele și să pieriți / Din memoria mea, ca să nu vă mai port / În lumină” (A.E. Baconsky, *Reculegere*).

Vechea filozofie, idealist-obiectivă sau subiectivă, pozitivistă sau mistică ducea în ultimă instanță poetul, după toate încercările de a se afla în consens cu lumea (e vorba, evident, de poetul autentic și nu de cel „de serviciu”), dacă nu la disperare sau la renunțarea spectaculoasă la

poezia însăși, cum a procedat violent un Ion Barbu la un moment dat, în multe cazuri la un indiferentism de tipul celui formulat de Bacovia într-un remarcabil *Vobiscum* : „În cercul lumii comun și avar. . . /Mă zguduie de mult un plîns intern ; /Și-acest fel (de-a fi) va fi etern/Și de nimic, pe lume, nu tresar//. . . Dar vai, acei învinși, pe veci pierduți . . . /Ori în taverne, ori în mansarde ; /Și acei nebuni, rătăcitori, tăcuți, /Gesticulînd pe bulevarde . . . ”. Dimensiunea trecerii prin sau pe lângă focul revoluției, a ajungerii pînă la a respira aerul epocii noastre a fixat-o tirziu poetul însuși cînd, mîngîiat de noua lumină, scria : „Mi-am realizat/Toate profețiile/Politice./ Sînt fericit . . . ”. O altă linie ducea în absurd, în decretarea arbitrarului absolut ca singur criteriu de percepere a lumii, cînd nu se adopta masca parodistică (practicată de un Minulescu), susținătoare a bunului simț (oricum, insuficient pentru determinarea raporturilor omului cu universul). Alta pleda pentru situarea în umbra unei divinități, dacă nu grijulie și măsurată în a ni se revela sau în a ne lumina adîncimile lumii, în cel mai bun caz indiferentă, ba uneori chiar retrasă după săvîrșirea gestului creației.

Se știe, se poate demonstra pe viu faptul că marii poeți, oricît s-ar fi ordonat sau nu unei sau unor astfel de orientări, n-au putut să nu oglindească, adesea dramatic, dar cu cutremurătoare intensitate în punctele nodale, această luptă a lor de a scăpa din impasul și de sub imperiul unor atari scheme, și un catolic precum Claudel are uneori revelații și mai ales intuiții de o netăgăduită forță, chiar dacă elanul de a cuprinde lumea într-un înțeles limpede se frînge, după multe ezitări, dureros, adesea la un pas de treptele adevărului nostru. Dar, faustic de cele mai multe ori ca structură și bizuindu-și imaginile pe datele realității și ale bunului simț, cîntînd lumea în aspectele ei cele mai concrete și comunicînd direct și ingenuu cu ea, sînt la noi cazuri cînd poetul a ajuns îndată, adesea înaintea filozofului și omului de știință, la intuirea noilor orizonturi ce i se deschid sub zodia socialismului și a dialecticii marxiste, integrîndu-și-le firese. Un Blaga poetul, cum releva de curînd Ov. S. Crohmalniceanu, a receptat parcă mult mai repede și mai intens aceste prefaceri în ordinea spirituală, decît filozoful Blaga. Cazul lui Ion Barbu nu pare cu totul altfel. Dar dacă aceasta a fost mai ales calea străbătută de poeții mai vîrstnici, cei născuți în „era entuziasmului”, formați sub cerul limpede al lumii de acum, s-au putut scîlda în lumină încă de cînd au prins acel *ritm inițial* al cunoașterii evocate de Labiș : „Cu zvîcnet tîmpla mi-o lipesc ades/De pîntecul materiei imens,/De acest pîntec bîntuit de patimi/Care-mi înceing la alb închipuirea ; Aud ori bănuiesc un freamăt surd /Trădînd entuziasmul vieții veșnice,/Al vieții minerale și organice,/ Al vieții izbucnind prin orice por”.

„Sîntem în miezul unui ev aprins,/Să-i dăm a-nsfulețirii noastre vîmă./ Cei ce ne ard dezlănțuiți ca noi /În flăcările noastre se destramă”, avertizează parcă poetul, solicitînd tuturor celor pe care „O clasă ne-a născut – cea proletară – /Ea ne-a născut, ori ea ne-a renăscut” o dăruire fără rețineri, un patos impresionant în cunoașterea și împărtășirea și altora a tainelor acestei lumi. „Încărcați de dragoste și cînt” în „vremea noastră pururea înaltă”, cum notează undeva Ion Gheorghe, poeții încearcă asemenea lui Geo Dumitrescu, adevărate aventuri cu substrat gnoseologic, intuind că

barierele de astăzi sint doar aparente, „un interval inert, posomorit, /fără culori, accente sau etape” (Nina Cassian), miine ei putînd naviga mai departe „spre visul albastru al viitorului”, pentru că : „Timpul e în afara noastră, /dar, uneori, /ia forma noastră, a celor în care e turnat” (aceeași) important fiind în acest caz ca noi să vibrăm „în împinzirea de stele rotitoare /Printre alungi și dese convoaie de culori. / Destelenind cu timpul inviforarea care /O fulgerase mintea de jos, de-atîtea ori” (Cezar Baltag, *Vibrez în împinzirea de stele*).

Între asemenea coordonate, poezia glorificînd înaintarea omului „din treaptă în treaptă”, uneori arzînd etapele obișnuite, poticnindu-se alte dați și obosînd, dar nepărăsînd sub raza noii noastre concepții nici o clipă spirala urcătoare, această poezie de factură nouă e pătrunsă în substanța ei de un patos puțin obișnuit, de o generozitate tonică și de un optimism conținut, detectabil oarecum discontinuu și în straturile ei mai vechi. O notă aparte a acestei poezii, în general, este acum aceea că mai toți cîntăreții, fără a-și sacrifica individualitatea, se simt solidari cu colectivitatea în care se manifestă, aceasta fiind tot mai mult smulsă din „cercul ei strîmt” și ei nemaiavînd, cel mai mult accidental și nesemnificativ, motive de a se retrage în afara zonei sociale, dincolo, unde „în lumea mea mă simt /Nemuritor și rece”. Acest sens generalizat al patosului, exultarea lui în largi cadre sociale, pare a fi una dintre caracteristicile poeziei noastre noi. Fiind pe cale a se săvîrși pe teren social, compatibilitatea dintre individ și societate, dintre poet și epoca lui, ea antrenează simultan desfășurarea aceluiași proces și în planul cunoașterii, ale cărei rezultate mai de seamă devînd îndată bunuri ale obștii. Poetul nu mai încearcă sentimentul unui profet în pustiu, și nu cultivă disprețul față de mulțimea ignorantă, oricît de complicate ar fi ideile încifrate în cîntecul său. Totul e ca limbajul să nu le trădeze ci să li se adecveze. Cîntecul poetului fiind astăzi *Al tuturor*, cînd e bine rostit, aparține deopotrivă creatorului și lumii : „El nu-i numai al lui : e-al meu, al florii, /Al brazilor, al coaptelor podgorii- /Și-i totuși el, atît de neștirbit ! // N-arată ce lumini în el scînteie ; /Doar cînd se odihnește, /Fără să vrea, aprinde curcubeie”. Fără el, fără cei care-i aparțin, elanurile poetului, cîntecele lui ar fi rămas în bună măsură în cărți. Datorită lui ele intră în competiție, patosul lor devine palpabil, viu. Timbrul, măsura, melodia interioară pe de o parte, apelul la versul gravat în metal, pe de alta, felurite dozări în funcție de experiența, cultura, temperamentul și talentul diferiților poeți, fac ca mesajul, conturul și contribuția lor la peisajul poeziei noastre contemporane să-i dea acesteia un aspect destul de variat, țîșnit dintr-un pivot unic. Stăpîn pe mijloacele artei sale, deschis fenomenelor vieții, atent la aspectul nou pe care îl iau acestea în vremea din urmă, poetul se bucură acum de o largă audiență publică, de o temeinică prețuire. Timpul în care trăim dobîndește pentru poezia noastră o semnificație majoră, hotărîtoare, întrucît „printre noi, aci, acum, se nasc”, „eroii, visătorii, îndrăzneții” (Șt. Aug. Doinaș), ceea ce dă sentimentul amintit de participare la o nouă geneză, asupra căreia se cuvine a lăsa mărturie. Acest sentiment îl face pe poet (Doinaș, Nina Cassian, Baconsky, Ion Gheorghe, Baltag) să plaseze cotidianul într-un context care, cu di-

ferențele specifice, dacă nu-l mitizează sau îi conferă dimensiune istorică, îl înalță în orice caz într-o zonă a certeii utilități sociale. De aci acel viguros îndemn dintr-un memento al lui Șt. Aug. Doinaș :

„Să treci prin timp, să nu te-ntreacă timpul !
Să-l scuturi de pe umăr, să-l dezbraci
Cum își dezbracă frunza anotimpul
Și vița arcul gol de pe araci.
Dar strugurii, culeși pe rînd cu mîna
Și fructele — să fie tari și dulci,
Ca gura ta să-mbete-n somn țărîna
Cînd o să-ți vie vremea să te culci”.

Garanția perpetuării în istorie, a nemuririi, o dau, așadar, pe lingă ideile „ca niște sori imponderabili” și faptele mari și mai mărunte puse în slujba omului, a nevoilor lui curente.

„Nu veșnicia rece și-arhetipul
ci clipa vie ce-mi sculptează chipul
mă face, zi de zi, biruitor”.

zice în alt loc Doinaș, al cărui volum recent, *Cartea mareelor*, a readus în conștiința publică un poet de reale și mari virtuți. Capitolul prim al acestuia „oamenii și uneltele lor”, amintind „lauda lucrurilor” și o serie de inflexiuni din *Căile pămîntului* ale lui Ion Gheorghe, înscrie cîteva piese de mare prestigiu elogiînd direcțiile constructive, umaniste ale epocii noastre : sărutul viril ce-ntoarce din haos înapoi/minunile ascunse-ale firii, pentru noi”.

O anume lărgire a conceptului de istorie, astfel încît acesta să cuprindă și evenimente mai mărunte, în perspectiva timpului și a întimplărilor mărețe, eroice, dar semnificative pentru ilustrarea necesității înțelese sau a unui moment anume din spirala evoluției noastre e de consemnat. Asta din convingerea că „E dat văpăii noastre să apară/pe-ntregul glob, ca un vulcan pornit/în haina de cutremure, să spele/de plîns și idoli drumul către stele” (Doinaș) ori că față de trecut, noi avem meritul că :

„Între două ruine am zidit o casă,
Între două nălucl am sădit o credință,
Între două hăurl am pus o masă cu șervețele și solnițe,
Între doi munți de cadavre am văzut o brîndușă și i-am zîmbit
Așa am trăit, dragii mei.”

(Maria Banuș, *Trecutul*)

Vibrația intensă, altădată cam exagerată, densitatea spirituală spre care tinde poezia în ultimii ani, atenția atît la culoare, cît și la nuanță (întorcînd vechiul „Pas de la couleue, rien que la nuance”) dau versurilor unor poeți o pregnanță ce impune de îndată. Capacitatea de a-și apropia

lumea și oamenii („Decît să te schimbi în argilă și bronz/Mai bine cu ei, printre lucruri” — Aurel Rău) din care decurge liniștea tonică ori solemnitatea gravă a unor poeți ce se găsesc astfel la un diapazon ce-i pune în legătură directă cu bunele realizări mai vechi din lirica noastră : „cu fetele/Acestea din mit, cu aceste făpturi/Ce și-au zgîriat picioarele prin rugii tineri/Voi cînta toată noaptea la focuri” — Aurel Rău, amintind aci de Blaga, cu care are, parcă, temperamental o tangență, dar despărțindu-se de acela prin destule alte date și în bine și, citeodată, în rău. Alura de rapsod modern, comună lui Rău, Ioanichie Olteanu (cu al său excelent poem, *Deasupra bălților* publicat în „Viața românească”), Ion Horea și, într-un sens, lui Brad, de poet atent la marile mișcări ale lumii și la amplitudinea acestora, dau versului unor poeți o cadență și o muzicalitate alta decît cea ieșită din mecanica versului clasic, izvorită din ritmurile interioare ale comunicării, ale emoției și euforiei în fața fenomenelor vitale.

La alții, bine intenționați și chiar cu multă experiență, concretizată citeodată într-un număr incredibil de volume (N. Tăutu, R. Mureșan), constatăm alunecări către idei simpliste, imagini și un vocabular mecanizat exterior, încît emoția nu se poate ivi de nicăieri. În ciuda intențiilor bune (și faptul s-ar putea exemplifica și prin unele versuri din G. Tomozei, N. Stoian, E. Frunză, Șt. Iureș etc.) poetul nu prea poate ajunge la ținta propusă, ceea ce e un semn că în general facilitatea în a versifica, în a lua alura de rapsod și posibilitatea de a nimeri pe un teren altfel fertil, nu ajung întotdeauna. Poetul autentic, nou, preia tot ce se poate prelua de la înaintași, dar neapărat face un pas înainte. Acolo începe confruntarea cu tradiția. Altfel, a confrunța tradiția, moștenirea în totalitatea ei, tocmai pe terenul tradițional, n-are prea mult sens.

Există apoi o altă formulă de poezie a cărei factură nu înlesnește totdeauna plăcerea citării versurilor ei pe dinafară. Emoția estetică izvorește mai ales din contemplarea întregului. Versurile, într-un fel voit prozaice, nu mai au cantabilitatea clasică, nu se constituie în unități strofice precis delimitate etc. ; expresivitatea lor stă în mod obișnuit în ansamblu și aproape nicicînd în fragmente. De regulă, un asemenea poem ne apare ori în întregime izbutit, ori ratat în substanța lui. În acest din urmă caz, fragmentele pot da cel mult o idee de ce ar fi putut fi poemul. Chestiunea se pune aici oarecum ca în artele plastice și mai cu seamă ca în arhitectură, unde izbînda nu stă în frumusețea detaliilor luate separat, ci în subsumarea lor axului funcțional al lucrării. Se înțelege, o atare poezie, stînd oarecum dar nu integral sub tutela lui Whitman și Maiakovski nu-i prea veche la noi, mai ales dacă excludem prelucrările și traduceri din perioada veche a literaturii noastre după *Cîntarea cîntărilor*. Un alt moment atașabil parțial unei asemenea linii de evoluție a poeziei noastre l-ar constitui *Cîntarea României*, care-i totuși, fapt esențial pentru unii, scrisă ca și *Cîntarea cîntărilor*, în proză : Cu unele scurte izbucniri între cele două războaie (Emil Isac, Adrian Maniu, uneori Blaga, Stamatiad etc.) poezia de asemenea structură (mai mult privită la exterior decît în substanță) a găsit în ultimii ani ecou la mai mulți poeți. Sigur, rezultatele, diversificările, amplitudinea gestului incifrat mișcării versului sînt foarte diferite, dar un Bogza, Aurel Rău, Tr. Coșovei,

Toma George Maiorescu, Jebeleanu, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Mihnea Gheorghiu etc. au piese ce într-un punct sau mai multe — adesea, cum am spus, mai curînd exterior, decît structural — interferează, îi unesc cumva marcîndu-le și prin aceasta, dacă ne uităm altfel, și diferențele. Între cei mai tineri, Stănescu, Alexandru, Negulescu se lasă din cînd în cînd — și chiar cu bune rezultate — cucerîți de asemenea virtuți ale versificației. În fond, nu-i vorba aci de superioritatea în absolut a unei formule sau a alteia ci de registre, de game diferite, dar perfect compatibile, în care ni se transmit felurite mesaje și care presupun, evident și o anumită familiarizare a cititorului cu ele. De obicei, atari poeți văd mai puțin „lumea mică” a lui Arghezi, microcosmosul și mai mult mișcările ample, majestuoase. Aurel Rău, de pildă, vede agreabil sentențios cum : „Timpul sculptează în trupurile noastre/Slove adînci”; „căci fiecare în felul său/și aprinde steaua înainte de căderea nopții”, fiind astfel atent a cînta, dacă putem exemplifica astfel, griul și nu boabele acestuia, săniile (pe care le evocă excelent o dată, cu toată vaga nuanță esenineană), nu sania, orașele, nu arhitectura, specificul lor (în afara unui cam general specific ardelenesc, punctat în unele locuri). E de citat în acest sens, *Tata se ducea în cîmpia Ardealului*, ilustrativă. Pe o coordonată apropiată merge Toma George Maiorescu, al cărui ultim poem *Ochii Danielei* atrage atenția prin efortul de a ne comunica o viziune grandios optimistă a unei lumi în care : „Vom înconjura cu liziere de umbră/ultimele hectare de sahare păstrindu-le ca o curiozitate a trecutului/pentru turiștii de mîine. / Vom împînzi albia marilor fluvii cu cascade de lumină / vom dura baraje în drumul curenților oceanici/și puternice pompe helicoidale/vor mîna hergheliile valurilor, calde sau reci, / după necesitățile noastre” (p. 125).

Pericolul unei atari poezii e prozaismul, cumva endemic, diluția verbală, supra sau subdimensionarea imaginilor și a întregului complex, excentricitatea gratuită, ce pot fi fatale. Poetul unei atari tehnici trebuie să fie un arhitect desăvîrșit, pentru a evita versul ce „devine uneori pustiu” (T. G. Maiorescu), pentru a nu compromite solemnitatea gravă prin retorică pură, amplitudinea gesturilor prin grotesc. Interesant că, și datorită, probabil, unei prejudecăți, o atare tehnică poetică n-a prea fost frecventată de către autorii de inspirație rurală. Dar asupra mijloacelor, altădată.

E de semnalat faptul că în noul climat social poetul nu se mai simte un renegat și cînd neagă sau afirmă anume lucruri el o face oarecum din interiorul realităților, ceea ce-i dă, în același timp, mai multă forță și prestanță, dar și un punct de sprijin mai temeinic, poate. Unii, Platon Pardău, Aurel Rău, Nicolae Stoian (poet al lucrurilor categorice), Șt. Iureș (care a „studiat tăcerea” și o știe „pe dinafară”), Ion Răhoveanu, Dan Deșliu (care produce și „inscripții pe fața unui lac”), Al. Jebeleanu, ori mai vîrstnicii Giurgiuca, Lesnea, Tudor Măinescu, Cristian Sîrbu, deși foarte diferiți ca valoare, structură și experiență poetică, rețin și prin aceea că ne propun adesea un univers ce pare bătut cu pasul. Nici o surpriză în stare să le tulbure în vreun fel imaginea despre lume, niciunde nici un mister. Sigur, se cuvin introduse îndată distincții dar, în

mare, lucrurile stau și așa. Pardău, de pildă, în munți, lângă ape, în spațiu citadin sau cosmic, n-are nici o variațiune în ce privește echilibrul său interior robust. Stabilind „locul mesei, al scaunului, / al patului”, din „această odaie niciodată locuită” care este Cosmosul, abia dacă „se ciocnește din cînd în cînd de mobilele nopții / descoperindu-le / așa cum chemi cu degetele țesătura perdelei / balustrada lucioasă a scării”. Apoi, firesc și calm, „urcăm la primul etaj, / unde aprindem o lumină înaltă / desprinzînd din cosmice savane / întiul anotimp al prezenței umane” și ne instalăm „în tinerele patrii siderale... / cu imaginea cîmpului smuls din zăpezi, / cu gesturile firești ale setei și poței de mîncare”.

Răzbește din asemenea versuri o concepție de *om vechi*, în sensul sadovenian al cuvîntului (Pardău, Rău, Giurgiuca) care *cunoaște* lumea în prefacerea ei neconținută și-i privește minunile neintimidat. În plan social, o atare filozofie (mai curînd contrasă, decît exprimată pragmatic) ia o înfățișare de *laus laboris*, de exultare permanentă a condiției de *homo faber*: „în cîmpul / aureolat de musturile primăverii, / cu miinile noastre crescute pe plug și pe sape, / cu miinile noastre de semănători, / cu miinile noastre de secerători / cu miinile noastre culegînd acum, / din slove recolte măiestre, / deschidem orizonturile toate, / ca pe niște lacăte, / pînă în depărtare, / și ridicăm pămîntul / la dimensiunea demnității sale” (Pardău).

Argezi caută slova cu îndeminări de artizan, Beniuc nu stă să-și aleagă cuvintele („rele ori bune”), cu condiția ca acestea să aibă „țile”, Jebeleanu vrea să le pună „coif”, Pardău le vrea așezate „ca niște blocuri de piatră / alcătuiind un munte solar, / de unde se vede-implinită pădurea albastră, / ca un cîntec grav, fără hotar /”. Și așa mai departe, în multe alte direcții, pe care vor fi de semnalat alte tendințe.

Se înțelege, răscolirea integrală a lavei fierbinți a poeziei noastre contemporane încă nu-i nici pe departe isprăvită. Cum am arătat, nici nu ne-a fost asta intenția. Pentru că terenul e în continuă prefacere, uneori chiar spectaculoasă, am evitat judecata de valoare categorică și am alunecat cu bună știință peste unele neajunsuri constatate la lectură. Vom relua lucrurile altădată, și mai complex. Pînă atunci, focul unor versuri cel puțin se va mai domoli și se va vedea mai bine cenușa de metalul pur, în toată scînteierea incandescenței sale. Provizoriu, ar fi de notat că în afara unor valori incontestabile, în afara unor talente încă în curs de realizare mai fermă, dar care lasă de pe acum impresia de certă vocație poetică, se desprind din fumul și aburul acestei fierberi continue cîteva siluete abia schițate dar a căror eleganță, uneori pregnantă, nu poate să nu rețină atenția. Beneficiind și de un climat poetic mai limpede și statornicit, de felurite experiențe încercate la noi și aiurea pe terenul poeziei — îndeosebi în privința universului și a mijloacelor —, de liniștea pe care mulți dintre poeții mai vîrstnici au trebuit să și-o imagineze mai mult, tinerii acestia foarte promițători vor putea face, la rîndu-le, mari pași înainte. Faptul e posibil.

DIRECTIONS ET TENDANCES DANS LA POÉSIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

Aux yeux de celui qui en entreprend l'étude, la poésie roumaine des deux dernières décennies se présente comme une poésie à évolution généralement unitaire, réceptive aux idées et essais poétiques nouveaux qui pourraient préfigurer l'avenir et caractérisée par un fort et vigoureux souffle créateur, par un radical changement d'optique concernant le passé. Il est question pour les écrivains de se pencher toujours davantage sur les phénomènes de la vie, de les surprendre dans leur vaste processus de transformation et de les rendre avec une passion et une conscience révolutionnaire tout particulières.

C'est justement ce que le présent article s'efforce de mettre en évidence. L'épanouissement d'une grande diversité de talents, l'apparition de nombreux styles et personnalités poétiques distinctes, les expériences visant la capacité structurale de la poésie de capter les sèves de la vie dans des formes organiquement nouvelles, l'émulation créatrice de toutes les générations de poètes de la Roumanie, voilà quelques aspects qui marquent la direction ascendante de notre poésie ainsi que sa personnalité.

De toute évidence, chez nous, comme partout ailleurs, il existe des poètes plus ou moins réalisés ou représentatifs, de même qu'il existe, à côté de certaines réalisations de grande envergure, une série d'écrits lyriques superficiels.

Pourtant dans l'ensemble, ce sont les écrits de qualité, où devient essentielle la nouvelle manière de chanter la vie et les hommes, qui donnent le ton et qui l'emportent.

НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПОЭЗИИ

РЕЗЮМЕ

Характеризующаяся радикальным изменением оптики, все более решительно сближающаяся с действительностью (в свою очередь освещаемой в виде широкого процесса преобразования), благодаря своему пафосу и революционному сознанию румынская поэзия последних двадцати лет представляется исследователю явлением, имеющим в целом единое развитие, откликающимся на новейшие идеи и перспективные поэтические поиски, переживающим сегодня процесс бурного творческого подъема. Это и пытается показать автор статьи. Расцвет большого количества самых разнообразных талантов, появление ряда исключительных поэтических стилей и индивидуальностей, опыты, доказывающие способность румынской поэзии раскрывать в новых

оригинальных формах бурное биение жизни, творческое содружество всех поколений поэтов Румынии — вот некоторые аспекты, отмечающие поступательное развитие румынской лирики, ее своеобразие. Разаумеется, как и всюду в мире, в Румынии есть поэты менее яркие и характерные, наряду с некоторыми безусловными удачами появляются и поверхностные лирические опыты, но в целом определяющую роль играют высокохудожественные произведения, сущность которых состоит в новом подходе к изображению мира и людей.

PROBLEME ALE PROZEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

DE

MARCEL DUȚĂ și IONEL OPRÎȘAN

Intrată în faza desăvârșirii, orînduirea socialistă reclamă de la artiști opere pe măsura transformărilor esențiale pe care le-a săvîrșit în conștiința umană.

În literatură, efortul scriitorilor se îndreaptă în mod vizibil către reflectarea în profunzime a realităților noi, tinzînd să dea o imagine artistică cit mai desăvîrșită a acestor vremuri. Conștiința începutului unei etape calitativ superioare a devenit deja un consens general, sesizabil atît în intervențiile programatice ale autorilor — „efortul nostru de investigare se produce îndeosebi pe orizontală (extensie de cantitate) și mai puțin pe verticală”¹ —, cit și în articolele de sinteză ale diverșilor critici — „. . . unul din aspectele cele mai caracteristice pentru evoluția prozei noastre în momentul de față îl dă efortul convergent al marilor prozatori de a conjuga investigațiile în verticală . . .”².

Însă dovezile cele mai grăitoare ale unei noi etape în dezvoltarea literaturii noastre sînt operele create în ultimii doi ani, mai ales, aparținînd îndeosebi tinerei generații de scriitori, a cărei conștiință artistică s-a format în întregime sub semnul socialismului. Și dintre toate genurile literare — ca cea mai capabilă să pătrundă în colțuri ascunse ale conștiinței umane și să releve mutațiile produse — proza reflectă, fără îndoială, cel mai bine acest proces. Succesele sale sînt evidente. Alături de personalități de frunte, cu o veche experiență artistică, care au continuat să dea la iveală opere remarcabile: Zaharia Stancu: *Pădurea nebună*, Eugen Barbu: *Facerea lumii*, Marin Preda: *Frigruri etc.* s-au impus în ultimii ani un număr

¹ Pop Simion, *Romanul și problemele sale actuale*, „Luceafărul”, 21 noiembrie, 1964.

² G. Dimisianu, *Insemnări asupra prozei de astăzi*, „Gazeta literară”, nr. 14, 1965. Și mai înainte „. . . e un proces firesc în unele perioade în care literatura legată de problematica actualității își propunea, înainte de toate, să cuprindă și să înălțeze *cît mai mult* din noua realitate socială (și aici modalitatea reportericească și-a adus contribuția sa ce nu trebuie ignorată), îi urmează o altă, de fixare, de sedimentare în toate domeniile, cînd procesele social-morale încep să fie sondate în adîncime”. Iar „. . . în fond / este vorba / de un proces mai amplu prin care trece proza noastră, proces pe care-l deflueam în termenii următorii: pe de o parte o restrîngere a preocupării pentru descriere, iar pe de alta o intensificare a interesului pentru analiză”.

însemnat de tineri talentați care au improspătat în mod îmbucurător atmosfera literară, pe linia celor mai valoroase tradiții. Este cazul să-i amintim pe Șt. Bănulescu, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, N. Velea etc. Ceea ce-i unește pe toți și face posibilă discutarea lor în grup sînt anume trăsături definitorii comune, ce reușesc să confere etapei actuale o anume individualitate distinctă.

În parte, trăsăturile la care ne referim au constituit permanențe ale literaturii de după 1944, numai că o insuficiență maturizare ideologică făcea ca preocuparea scriitorilor să fie de a cuprinde cu orice preț zone sociale cît mai largi din noua realitate — scontîndu-se originalitatea ineditului tematic, — sau de a reflecta complexitatea vieții filtrată prin scheme preconceptuate.

O mai profundă înțelegere a noilor relații sociale, a specificului și complexității acestora, cîștigată de-a lungul celor două decenii, a făcut posibilă deplasarea accentului pe acele zone ale vieții în care transformările au o maximă generalitate, sublimînd permanențe ale sufletului omenesc.

A căpătat o pondere tot mai mare interesul pentru promovarea noului, nu numai în mod direct, prin înfruntarea brutală a personajelor „pozitive” cu cele „negative” — conflict ce a determinat, de cele mai multe ori, o reflectare exterioară — și deci un scăzut nivel artistic, — ci mai ales prin relevarea sugestivă a acestuia, în dezbaterea de natură etică, născută din rezistența conștiinței la marșul impetuos al existenței.

Abordarea realității dintr-un asemenea unghi de vedere are serioase implicații în planul estetic. Prozei „constatare”, cantitativ-epice — specifică primilor ani ai puterii populare — ani în care contradicțiile sociale luau forme ascuțite —, îi este preferată tot mai mult proza de investigație, analitică, mai adecvată surprinderii proceselor psihologice în cadrul cărora se formează și se consolidează noua conștiință.

Cum era de așteptat, reflexul literar al acestei etape s-a concretizat mai ales în speciile scurte: schița, povestirea, nuvela — capabile a reflecta cu promptitudine orice schimbare³; iar conjugarea unei asemenea mutații literare cu afirmarea unor tineri prozatori ce au creat piese antologice în domeniile amintite, dar cărora le-a reușit mai puțin romanul, este semnificativă, vorbind grăitor despre caracterul predominant al unor genuri și specii literare în anume perioade istorice⁴. După necesitatea de largă cuprindere a transformărilor sociale, imediat după 1944, ce au impus

³ În același sens, găsim și afirmațiile lui N. Ciobanu (*Proza scurtă contemporană*, „Gazeta literară”, nr. 27, 2 iulie 1964): „În ce mă privește, inclin să cred că viabilitatea speciilor scurte provine mai ales din excepționala lor *mobilitate*. Am în vedere capacitatea pe care o au schița, povestirea, nuvela, de a răspunde la zi solicitărilor realităților imediate, de aici și posibilitatea deosebită de a-și extinde observația în toate direcțiile existenței umane. Altfel spus, pasiunea noului se manifestă cu o promptitudine și un dinamism comparabile doar cu ale reportajului.”

⁴ Bineînțeles, cauza esențială a reușitelor doar parțiale în trecerea de la proza scurtă la roman a unor tineri scriitori o constituie lipsa unei concepții sistematice asupra vieții, după care realitatea reflectată se direcționează, cum și specificul deosebit al romanului, pe parcursul cărui scriitorii în cauză nu reușesc să mențină o aceeași intensitate narativă, pierzîndu-se în fapte diverse, neînglobate semnificativului. Fără a fi de acord cu părerea că un roman bun se scrie la o vîrstă înaintată, credem că abordarea acestuia necesită o mai profundă și mai amplă cunoaștere a realităților socialiste, în toate implicațiile lor, dect în cazul creării unor schite, povestiri sau nuvele — ce pot rezulta și din simpla narare a unei întâmplări deosebite.

romanul ca specie în stare să sugereze „amploarea” și să aducă în planul artisticului clocotul maselor, a colectivității în întregul ei —, nuvela, povestirea și schița — despre care se vorbește tot mai mult ca fiind reprezentative etapei actuale⁵ — au în vedere îndeosebi caracterul „individual” de manifestare a unor dispute etice, în condițiile când conștiința colectivă a fost modificată.

Poate că tocmai neluarea în considerare de către critica literară a acestei specificități a dus la cotarea multora din lucrările apărute în ultima vreme drept: „pitorești”, „excentrice”, „ieșite din comun” etc., când meritul lor artistic — fără a exagera — este deosebit tocmai prin aceasta. Și să luăm numai două exemple foarte apropiate ca problematică: *Drum întins* de Fănuș Neagu și *Întreruperea* de N. Velea. Și una și alta tind a reabilita „caractere” aparent epuizate, demonstrând puterea de reeducare prin muncă în orînduirea noastră, indiferent de adîncimea plăgilor morale.

Horia Vadu, eroul primei bucăți, este în fond un dușman al socialismului: în perioada naționalizării, ca paznic la ferma unui moșier, a tras cu pușca în oamenii ce veneau s-o ia în stăpînire, lucru pentru care este condamnat la închisoare. Cei nouă ani de detențiune nu produc în conștiința lui Vadu nici o modificare; schimbarea se va petrece abia atunci cînd acesta va fi pus în libertate și-și va da seama de anacronismul gîndurilor sale față cu prefacerile uluitoare ce avuseseră loc între timp (pe locul celor două pogoane și al eleșteului, în posesia cărora eroul vroia să reîntre, se construise un lac de acumulare). Ajutat de oamenii cărora o dată li se arătase potrivnic, Vadu își regăsește adevărata înfățișare sufletească de om necăjit (părăsit de părinți și crescut într-o cazarmă drept copil de trupă) și-și reneagă comportarea dușmănoasă: „Se înapoie tăcut la mal, cotropit de oboseală și de o spaimă tîrzie, grea ca pămîntul, fiindcă abia acum înțelese pînă la capăt în ce adîncă noapte rătăcise”⁶.

Cealaltă povestire optează, de data aceasta, pentru reabilitarea unui băiat de bani gata, Didiță, ajuns la vîrsta maturității să fie întreținut de părinți, și care, ajutat de un prieten din copilărie, Tudor Dindelegan, instructor U.T.M., găsește pentru prima dată farmecul muncii, după ce atîta vreme se sustrăsese oricăror obligații sociale. Iancu și Șlaga, Mieluța și Anghelina, membrii familiei Merdenele, nu sînt „încadrați” noilor relații pe parcursul povestirii, dar finalul ne sugerează posibilitatea reeducării lor.

⁵ Remarcăm, printre altele, intervenția lui N. Ciobanu care se desemnează ca un invocat apărător al formelor de extensiune redusă a prozei: „Fu aș zice că afirmarea nuvelii, a prozei scurte în general, nu este împlătoare la ora actuală. Epoca noastră, caracterizată prin dinamismul unor manifestări aproape cotidiene, probabil că solicită acest gen de proză” (*Tinerii prozatori și critica literară, masă rotundă a „Gazetei literare” și „Tribunei”* — „Gazeta literară”, nr. 35, 27 august 1964). Dar această idee împlină rezistența prejudecății superiorității romanului față de celelalte specii, ca urmare a căreia scriitorii vor să se afirme cu orice preț în „genul lung”, indiferent de vocație și de aflarea unei teme pretabile la o atare tratare. Însă valoarea artistică — și aceasta ar trebui mereu accentuată de critica literară — nu stă în apartenența unei opere la o specie sau alta, ci în semnificație, în cantitatea de viață pe care scriitorul reușește s-o încrîze. Oare nu sînt exemple strălucite de personalități literare ce-și datorează reputația schiței, povestirii și nuvelii? Și am invoca numai pe: A. P. Cehov, Guy de Maupassant și Hemingway.

⁶ Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri*, E.P.L., 1962, p. 74.

Prin natura lucrurilor, asemenea „cazuri” lasă impresia unicatului, dar mobilul unor atare schițe, povestiri și nuvele nu este în fond relevarea abaterii în sine, ci descoperirea pe căi ocolite a adevăratului drum pe care înaintează cea mai mare parte a colectivității. Iar afirmarea realităților socialiste în mod indirect, prin investigarea acelor zone în care noul provoacă sinuoase transformări, bruște revelații, este în stare să demonstreze mai convingător decât ar face-o afirmarea directă — pîndită mereu de căderea în discursivism.

Orientarea către astfel de conflicte etice vine și din dorința scriitorilor de a crea personaje care să trăiască dincolo de paginile cărții, „concurînd” realitatea, și este vizibilă nu numai atunci cînd aceștia se deplasează spre zone lăturalnice, ci chiar atunci cînd au în vedere eroul central al literaturii noastre noi: comunistul. (Pe bună dreptate un critic remarca o dată: „Eroul ideal nu ni se pare interesant, fiindcă un om care nu ar mai avea nimic de depășit e o ipoteză”⁷.)

Lipsite fiind de amploarea cuprinderii spațiale, formele reduse ale prozei: schița, povestirea și nuvela compensează lipsa „explicativă” prin proiecția simbolică. Este îmbucurător să constatăm la majoritatea tinerilor scriitori o matură și chibzuită folosire a metaforei și simbolului în scopul amplificării semnificative a experienței narate. Și dacă uneori se ajunge la exces, practica, ca atare, nu trebuie combătută și etichetată drept „greutate de creștere”, fiind, de altfel, una dintre trăsăturile fundamentale ce individualizează noua etapă a dezvoltării prozei românești actuale, și care o apropie cel mai mult de proza modernă.

În acest sens, Savin Bratu face o adevărată pledoarie pentru parabolă, justificîndu-i rosturile pe deplin întemeiate, cerute de necesitățile prozei moderne: „Nuvelistica noastră a înlînit parabolismul modern, cred, nu din snobism și nu sub o influență covârșitoare, ci pentru că avea nevoie de el; pentru că a răspuns „comenzii sociale”⁸.

Ancorarea în simbolic are și meritul unei înțelegeri mai largi a noțiunii de realism în literatură, depășind concepția mai veche după care o operă trebuia să amintească în mod necesar de un timp istoric și de un spațiu geografic reale, să fie neapărat o „comedie umană” a timpului respectiv — neînțelegînd prin aceasta că genul ar fi epuizat și n-ar mai putea da capodopere. Gustul mai nou se orientează, ni se pare, spre acele opere care, ieșind din cercul istorismului concret, se înalță în sferile meditației filozofice, sintetizînd în imagini poetice simboluri, parabole — existențe contemporane, încercînd descoperirea unor semnificații proprii epocii noastre în reluarea vechilor teme, general-umane⁹. Specificul național și caracterul actual,

⁷ Paul Georgescu, *Personajele și acțiunea*, „Contemporanul”, nr. 9, 28, II, 1964.

⁸ Savin Bratu, *Insemnări despre nuvela românească contemporană*, „Viața Românească”, nr. 12, 1964, p. 127.

⁹ Tendință remarcată, de altfel, și într-o dezbatere asupra „literaturii occidentale contemporane” (— vezi „Luceafărul” din 11 aprilie 1964), în care se izolau două direcții predominante în proza contemporană: pe de o parte sporirea elementului concret (măsururi, documente), iar pe de altă parte predilecția pentru elementul convențional în cadrul generalizării artistice (simboluri, parabole, hiperbole).

În același sens, Marin Preda, în intervenția pe care o făcea la lucrările ultimei conferințe pe țară a Uniunii Scriitorilor din România, afirmă: „Proza noastră contemporană are de făcut

atribute indispensabile oricărei opere valoroase, sînt implicate astfel în esența însăși a artei, chiar dacă sesizarea lor scapă simplei percepții. Există însă și pericolul gratuității — iar pe un alt plan, al imposturii —, al metaforismului care suplinește cunoașterea superficială a vieții, posibilitatea alunecării în parabole absconse, alegerea unor simboluri ambigue, stranii — toate acestea în numele unui așa-zis modernism sincron artei universale contemporane, în fond, estompînd dorința de originalitate cu orice preț, lipsa de talent.

Însă, cum remarcam deja, literatura ultimilor ani, și îndeosebi cea a „tinerilor”, oferă numeroase exemple de folosire talentată a procedeelelor metaforice în reflectarea transformărilor fundamentale, a cizelării, a procesului de desăvîrșire a conștiinței socialiste în țara noastră în etapa actuală.

O ilustrare aproape completă a tendințelor de înnoire a prozei noastre din ultimii ani — de la calitățile și pînă la unele pericole de care avertizăm — o oferă literatura scriitorilor: Fănuș Neagu — în special: *Dincolo de nisipuri* și *S-a mutat o stea*, remarcabile prin incifrarea unor atitudini etice noi, prin reinterpretarea unor permanențe umane, — Șt. Bănulescu — mai ales piesele din ultimul volum, *Iarna bărbaților: Mistreții erau blînzi*, *Satul de lut* și celelalte, deși simbolul se diluează, convertindu-se într-o atmosferă puternic sugestivă, — N. Velea — ale cărui ultime povestiri pendulează spre tragicul unor existențe neobișnuite —, ca și alții, uniți într-un același efort de a se *adecva* prin forme și metode specifice noilor cerințe ale realității.

Dar, cel mai salutar cîștig al noii orientări literare este, fără îndoială, sensul mult mai strict, preocuparea accentuată pe care scriitorii o acordă imperativului de actualitate. „Dintre romanele — și afirmația poate fi extinsă la o bună parte din proza mai veche — care s-au scris la noi în ultimii ani, — remarcă pe bună dreptate Ion Lăncrănjan — cele mai multe n-au tematică actuală, fapt care a stînjinit și stînjenește însăși dezvoltarea romanului contemporan”¹⁰. Ceea ce nu înseamnă că o operă avînd o tematică extrasă din realități trecute nu poate prezenta interes actual. Și Eugen Barbu făcea o observație nuanțată cînd spunea: „Poți scrie foarte bine în zilele noastre despre fanariotii dacă pui la bază viziunea științifică a cărților noastre de căpătîi, căutînd cauzele sociale ale exploatării, și poți să fii cu totul neinteresant descriînd o uzină a anului 1965 cu mijloacele literare ale lui Grigore Pleșoianu”¹¹. Precizarea talentatului

saltul de la fresca socială în care temele principale au în vedere relația dintre om și istorie și actul creator în vederea construirii socialismului, frescă în care experiența unică și talentul specific al autorului nu-și pun pe deplin pecetea asupra evenimentelor descrise, și să treacă la opere mai concentrate (care, bineînțeles, nu exclud fresca de mare întindere), în care temele acestea se păstrează și se diversifică și apar colorate puternic și însoțite de semnificații inedite, originale și autentice, prin limitarea descripției la cunoașterea și experiența scriitorului și eliminarea literaturizării și a invenției de raporturi și probleme exterioare cunoașterii scriitorului” („Gazeta literară”, nr. 9, 25 februarie 1965).

¹⁰ Ion Lăncrănjan, *Examenul romanului*, „Luceafărul”, 7 noiembrie 1964.

¹¹ Cu *Eugen Barbu despre romanul contemporan, realism ș.a.*, „Contemporanul”, 5. februarie 1965.

romancier are în vedere ceea ce am numi *actualitatea de esență* implicită și, într-un anume sens, determinantă pentru valoarea operei de artă. De o stringență mai acută, însă, și de o îndoită valoare ni se pare a fi *actualitatea de problematică* — înglobînd-o firește pe cealaltă —, către care detașamentul cel mai tinăr de prozatori își îndreaptă tot mai mult interesul ¹².

Și acestei necesități cată să răspundă chiar scriitorii care au dat opere memorabile, ceea ce constituie o dovadă în plus că etapa desăvîrșirii construcției socialismului este fertilă creației artistice de o înaltă valoare. „Am sentimentul — mărturisea Titus Popovici ¹³ — că expresia artistică a drumului parcurs de noi în cele două decenii se lasă prea mult așteptată”.

Așadar o literatură în stare să satisfacă exigențele omului zilelor noastre, să-l reprezinte și să rămînă o mărturie definitorie a lui nu se poate dispensa de problematica majoră care-l animă, de complexitatea relațiilor etice în care-l antrenează istoria, de gravitatea răspunderilor pe care și le asumă omenirea în momentul de față, nu poate omite interesul omului modern pentru continua luptă de cucerire a naturii, pentru desăvîrșirea personalității umane în ansamblul ei. Or, către o astfel de *actualitate* de problematică sînt semne că se deplasează întreaga noastră literatură din ultima vreme, și mai ales proza tinerilor scriitori.

Făcîndu-se purtătorii de cuvînt ai acestui moment istoric, de cotitură în evoluția literaturii noastre, scriitorii — pe de o parte —, criticii — pe de alta —, încearcă de cîtiva ani încoace ¹⁴, prin ample discuții ¹⁵, să lămuirească cele mai diverse probleme ridicate de crearea unor opere reprezentative, de o înaltă ținută artistică.

Scopul ultim, în fond, al acestei efervescențe artistice este crearea unor opere profund naționale, care să se ridice la rangul de universalitate, constituind în felul acesta o afirmare a virtuților artistice ale poporului român în etapa de înflorire a orînduirii socialiste.

Și acesta se poate atinge numai printr-o concepție cuprinzătoare a imperativului actualității, printr-o sinteză a specificului național — topit în esența operei — cu preocupările universale ale omenirii în momentul de față.

¹² Cerință remarcată la vremea respectivă și de Garabet Ibrăileanu într-o intervenție asupra „trecutului în opera de artă”, reamintind ideile lui H. Taine despre scrierile lui Racine. *În fond, un artist nu copiază decît ceea ce vede, și nu poate copia altceva*: îndepărtarea și perspectiva istorică nu-i servesc decît să adauge la adevărul poeziei” (Garabet Ibrăileanu, *Trecutul în opera de artă*, „Viața românească”, anul II, 1907, octombrie, nr. 10).

¹³ Din cuvîntul rostit la lucrările Conferinței pe țară a scriitorilor, „Gazeta literară”, nr. 9, 25 februarie 1965.

¹⁴ Discuțiile au luat un caracter de permanență mai ales după publicarea schiței lui Nicolae Velea, *În treacut* („Luceafărul”, 15 mai 1962), dată de la care acestea sînt continuate în toate direcțiile, lînzînd să soluționeze în întregime diversele probleme ridicate de actul creației artistice. În ultima vreme, însă, începînd mai ales din jurul lui 1 ianuarie 1964, tenta dezbatelor vizează în special profilul de ansamblu al literaturii noastre noi, încercînd să surprindă specificul reflecției acestei epoci.

¹⁵ Și dezbaterile de care vorbim au îmbrăcat o multitudine de forme, mergînd de la recenziia unor cărți și de la articolele special dedicate unor probleme, pînă la interviuri și mese rotunde și chiar pînă la apariția unor cărți înfățișînd în întregime puncte de vedere personale în această largă dispută (S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, M. Novicov, *Literatura și viața*, I. D. Bălan, *Delimitări critice*, Ion Lungu: *Itinerar critic* etc.).

Or, asemenea opere nu se pot înălța decît pe fundamentul unei cunoașteri complexe a vieții, pe o intensă trăire personală a realității contemporane, singura în măsură să dea o înțelegere nuanțată a problemelor substanțiale ce se cer înfățișate artistic.

E bine că relația dintre artă și viață a stîrnit un așa de larg ecou în presa literară, constituind tematica unor cărți, subiectul unor „mese rotunde” sau al multor articole, însă avem impresia că s-a rămas doar la discuții cu caracter general, la afirmații programatice, fără a se încerca surprinderea unor principii de orientare în complexitatea relațiilor noi, socialiste, în reflexul lor literar.

Așa, Virgil Ardeleanu¹⁶ constată că ultimele scrieri ale lui Petru Vintilă, Nicolae Țic, Al. I. Ștefănescu, tributare în mare parte viziunii reportericești, suferă de idilism, ca urmare a unei viziuni simpliste asupra realității, a neaprofundării faptelor de viață, eehivalînd totul cu schematicismul datorat unei superficialități de reflectare, fără a întreprinde însă o analiză literară adecvat-explicativă, din care să reiasă punctul său de vedere afirmativ privind acele aspecte, probleme, eroi, interpretări, ce ar fi contribuit la veridicitatea operelor în cauză.

Pe de altă parte, unii critici implică în actul judecării de valoare cerințe anacronice, nejustificate de momentul istoric actual. Astfel, Ion Lungu, într-un ciclu de articole, trecînd în revistă „romanul marilor prefaceri sociale” din anii puterii populare, face o adevărată pledoarie pentru „romanul social”¹⁷, nesesizînd prefacerile structurale din planul vieții ce impun astăzi — conform relației de adecvare a structurii artistice la specificul epocii reflectate¹⁸ — un roman care să aibă în centrul preocupărilor sale puternica individualitate a omului contemporan.

Și aici credem că se află izvorul principal către care ar trebui să se îndrepte interesul scriitorilor; căci relația dintre individ și colectivitate capătă în momentul de față alte forme de manifestare și alte semnificații umane. Este observabilă astăzi frămîntarea individului de a-și sincroniza cît mai complet dorințele sale de ordin personal cu idealurile colectivității, încercarea de a se integra total unei vieți colective, pînă la a identifica actul social cu propria existență.

Iar pentru cunoașterea realităților vremii noastre, pentru discernerea semnificațiilor destinului uman în societatea socialistă, în ultimă instanță pentru crearea acelor opere mult așteptate, care să fie la înălțimea prefacerilor socialiste, trăirii artistului în mijlocul vieții, participării sale efective la

¹⁶ Virgil Ardeleanu, *Idilism?* („Tribuna”, 9 ianuarie 1964).

¹⁷ Noțiunea de „roman social” ni se pare substanțial tautologică, întrucît prin natura reflectării artistice, „generalizatoare”, orice roman, chiar dacă își îndreaptă obiectivul asupra unui singur individ, are caracter social, prin chiar trăirea de ordin social a oricărui om. Mai mult, chiar literatura alegorică, sau pur și simplu de observare a unui univers de obiecte, fiind concepută dintr-un unghi de vedere uman și avînd ca scop comunicarea unor idei sau sentimente este în mod obligatoriu tot socială.

¹⁸ Vezi studiul nostru: *Probleme de tipologie a romanului românesc actual*, „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 3—4, 1964.

efortul general, e indicat să i se conjuge etapa reportajului¹⁹, ca o primă posibilitate de confruntare estetică, „școala” schiței și a nuvelei, ce obligă la o exigență deosebită în alegerea faptelor de viață, la o concentrare dătătoare de tensiune, care impune, totdeauna, mai evident decât romanul, necesitatea sublimării unei idei, a unui mesaj.

Este, de asemenea, indiscutabil că, în procesul de înnoire substanțială a literaturii noastre, în clarificarea unor dezbateri estetice, în indicarea unor posibile direcții de dezvoltare, un rol însemnat revine criticii.

Și presa literară a consacrat spații largi problemelor legate de sarcina fundamentală de îndrumător a criticii marxiste, de necesitatea unei poziții avansate, anticipative, pe care trebuie să se situeze orice critică în judecata de valoare.

A fost pusă în evidență obligația profesională a criticului de a adăuga unei cunoașteri serioase a vieții (Marin Bucur)²⁰, o solidă cultură în stare să delimiteze, să izoleze și să caracterizeze originalitatea unui scriitor, a unei opere (Eugen Barbu)²⁰.

În această bază bipolară a actului critic stă, într-adevăr, garanția unor aprecieri cât mai obiective, a unor analize estetice profunde, a extragerii adevăratelor semnificații ale operei de artă. „Judecățile de valoare ale criticii literare — conchidea undeva Al. Căprariu²⁰ — trebuie să aibă în vedere, mereu, doi termeni la care să raporteze cărțile născute din prezentul socialist: viața socială actuală și marile realizări literare de odinioară”.

Nu putem să nu remarcăm, însă, lipsa aproape generală a interesului criticilor de a face din procesul critic un act creator, de a ridica studiul critic la rangul de specie literară. Mai persistă încă — și aici credem că este cauza —, o înțelegere profesionistă a criticii literare, considerată a fi la îndemâna oricui, — pe de-o parte, pe de alta — o obsesie de corvoadă, de obligație de a scrie despre oricine și despre orice.

S-a ajuns astfel la scheme de structură, la articole critice stereotipe (tematică, acțiune, eroi, mesaj etc.), în uniformitatea cărora cu greu mai poți deosebi un stil personal, o viziune proprie.

Credem că, oricât de necesar ar fi procesul de obiectivare în actul critic, este timpul unei diversificări a modalității critice, cu mai multă preocupare pentru stilul personal; și, oricum, nu este de condamnat ceea ce Constantin Cubleșan denumea „eschivă a criticii față de anumite lucruri”²⁰ (decît numai dacă avem în vedere întreaga critică, teoretic datoare să se pronunțe despre fiecare scriere), în complexitatea fenomenului artistic existînd totdeauna acea consonanță preferențială în interiorul unor „familii de spirite” (v. Camil Petrescu) — care, neglijată, poate duce la cel mai scăzut nivel de profesionalism.

¹⁹ De altfel, credem că se acordă o prea mare importanță reportajului ca *gen literar*, el nefiînd, în fond, decît o formă publicistică de relevare promptă și nudă a noului, alcătuit în ansamblu o cronică vie a vieții, care poate oferi posibile confruntări cu expresia artistică însăși, sau servi viitorimii în judecata de autenticitate a operelor literare cu realitatea noastră.

²⁰ *Critica literară și confruntarea operei cu viața* (Masă rotundă), în „Luceafărul”, nr. 2. 1964.

Nu înțelegem prin aceasta, desigur, prelungirea în artă, în judecata de valoare, a prietenilor personale, premise suficiente de reducere a spiritului critic, de analize explicativ-îngăduitoare, de renunțare, în ultimă instanță, la principiile estetice marxiste.

Așa se încearcă uneori „explicații” în considerarea unor scrieri slabe, ca insuficiențe de maturizare de la genul scurt la roman, „scăderi inerente”²¹; altele se găsesc scuze datorate debutului, fazei de început.

Astăzi procesul de dezvoltare a literaturii noastre a intrat într-o fază hotărâtoare, de înflorire generală și sigură; nu e cazul să judecăm o operă decît în corelațiile estetice, în individualitatea ei ultimă, în funcție de descoperirile umane pe care le relevă și de consonanța cu idealurile socialiste.

PROBLÈMES DE LA PROSE ROUMAINE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

En prenant comme point de départ l'idée que pendant les deux dernières années surtout, un bond qualitatif s'est produit dans le domaine de la prose roumaine, les auteurs de la présente étude s'efforcent de découvrir les traits qui définissent ce bond. C'est le passage de la description quantitative épique de la réalité vers l'investigation analytique qui semble caractéristique pour le moment actuel du développement de la prose roumaine. La prédilection des Jeunes prosateurs — car ce sont eux surtout qui déterminent ce tournant — se dirige tout particulièrement vers les conflits d'ordre éthique qui sont à même de refléter d'une manière plus convaincante les transformations que les réalités socialistes provoquent dans les consciences humaines.

Un emploi toujours plus ample de la métaphore, du symbole et de la parabole — qui assurent à la littérature sa modernité, tout en répondant aux préoccupations concernant la maîtrise artistique dans la prose universelle contemporaine, y est également évident. C'est pourquoi nous applaudissons à la tendance des Jeunes écrivains de créer des œuvres qui intéressent l'homme contemporain non seulement par ce que les auteurs appellent *l'actualité d'essence* (inhérente à n'importe quelle œuvre d'art), mais surtout par *l'actualité des problèmes abordés* qui implique la précédente et qui se rapporte directement aux préoccupations les plus aiguës de l'homme actuel.

Après avoir souligné le caractère spécifique de l'étape actuelle de la prose roumaine, les auteurs passent en revue les principaux problèmes soulevés par la création d'œuvres artistiques qui correspondent à l'époque de parachèvement de la construction du socialisme.

Ces problèmes ont constitué l'objet d'amples débats dans la presse littéraire de ces dernières années.

À la fin de l'étude, les auteurs se mettent en devoir d'énoncer quelques principes de base dont la critique littéraire doit tenir compte lorsqu'il s'agit d'apprécier la valeur des œuvres.

²¹ Pop Simlon, *art. cit.*

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПРОЗЫ

РЕЗЮМЕ

Утверждая, что за последние два года в особенности в развитии румынской прозы произошел качественный скачок, авторы статьи пытаются установить его характерные черты. В настоящий момент наблюдается поворот от количественно-эпического освещения действительности к ее анализу, предпочтение, отдаваемое молодыми прозаиками этическим конфликтам, с помощью которых можно более убедительно раскрыть изменения, внесенные в сознание человека социалистической действительностью. Столь же характерным является и все более широкое использование метафоры, символа и параболы, что придает литературе современное звучание и позволяет ей ответить на то стремление к художественному мастерству, которое наблюдается в развитии современной прозы в мировом плане. Но еще более отрадным является стремление молодых писателей к созданию произведений, способных заинтересовать современного человека не только тем, что авторы называют *„актуальностью по существу“* присущей всякому произведению искусства, но и включающей первую *„актуальность проблематики“*, заключающейся в постановке наиболее жгучих проблем, стоящих перед человеком наших дней.

Раскрыв своеобразие современного этапа развития румынской прозы, авторы останавливаются на основных вопросах, возникающих в связи с созданием произведений, стоящих на уровне эпохи завершения построения социализма и легших в основу широких дискуссий в литературной печати последних лет, и в заключении высказывают свои соображения в связи с некоторыми основными принципами, которые должна иметь в виду литературная критика при определении художественной ценности произведения искусства.

CARACTERUL POPULAR ȘI CARACTERUL DE CLASĂ AL ARTEI *

DE

AL. SÂNDULESCU

Problema caracterului popular al artei ne impune mai întâi o definiție precisă a noțiunii, întrucât accepțiile ei sînt diferite și nu o dată limitate, dacă nu de-a dreptul confuze. Unii au redus noțiunea de caracter popular la gradul de răspîndire a unei opere artistice în rîndul maselor; alții au raportat-o la gradul de accesibilitate al limbajului. Definițiile acestea sînt vădit unilaterale, neacoperind decît în parte esența fenomenului. Într-adevăr, în sfera noțiunii intră și cele două componente: gradul de difuzare și accesibilitatea, dar în istoria unei opere cu caracter popular ele pot uneori să lipsească temporar, știut fiind că artiști foarte mari au cunoscut la începutul carierii sau chiar în tot timpul vieții lor ostilitatea criticii și a contemporanilor. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, diferența specifică nu poate fi obținută prin evidențierea a două trăsături care nu pot individualiza fenomenul. Oare textele de muzică ușoară, care uneori alunecă atît de mult sub nivelul artei, nu sînt foarte răspîndite și extrem de accesibile? Au ele în virtutea circulației rapide un adevărat caracter popular? Cele mai multe fără îndoială nu, ele constituind exact antipodul caracterului popular și anume efemerul, superficialul, inconsistentul.

Estetica marxist-leninistă definește caracterul popular al artei, pornind mai întâi de la însemnătatea ei pentru întreaga omenire, de la universalitatea ei. Această însemnătate decurge din faptul că marea operă de artă oglindește epoca în care a fost creată, aspirațiile ei umaniste, reprezentînd treapta cea mai înaltă atinsă de conștiința socială din acel timp. Afirmînd un ideal estetic și social care depășește limitele epocii respective și exprimînd cu o mare putere de emoție adevăruri general-umane, operele de artă autentic populare creează sentimentul continuității, propunînd generațiilor care se succed veritabile modele. Marx a observat acest lucru în ceea ce privește arta greacă despre care spunea: „Dificultatea nu constă în a înțelege că arta și epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dez-

* Referat susținut la seminarul de estetică marxist-leninistă din cadrul învățămîntului ideologic de la Institutul de istorie și teorie literară.

voltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne procură încă și astăzi o desfătare artistică și că într-o anumită privință servesc ca normă și model inegalabil". Secretul emoției îl găsea Marx în oglindirea magistrală de către arta greacă a unei perioade unice, irepetabile din istoria omenirii, anume a copilăriei a cărei naivitate sănătoasă îl va desfăta pe om totdeauna : „Un bărbat nu poate redeveni copil fără a da în mintea copilăriei. Dar nu-l bucură oare naivitatea copilului și oare el însuși nu trebuie să tindă ca pe o treaptă mai înaltă să reproducă adevărata sa esență ? . . . Și de ce oare copilăria societății omenеști, acolo unde a decurs în formele cele mai frumoase, să nu aibă pentru noi un farmec veșnic, ca o treaptă care nu se va mai întoarce niciodată ? Există copii rău crescuți și copii bătrînicioși. Multe popoare antice fac parte din această categorie. Copii normali au fost grecii” (*Contribuții la critica economiei politice*).

Caracterul popular este specific atît creației populare, cît și celei culte, dar el nu se manifestă întotdeauna în mod direct, ci uneori trebuie desprins dintr-o pînză foarte largă de contradicții. În primul rînd, în cadrul societăților împărțite în clase antagoniste acționează o ideologie dominantă a clasei conducătoare, care exercită o influență mai mare sau mai mică asupra artiștilor. În al doilea rînd, arta nu are totdeauna posibilitatea să se adreseze marilor mase, întrucît condițiile lor de viață economică nu le permit s-o recepteze. În feudalism și capitalism, arta rămîne în mare măsură apanajul unei elite intelectuale. Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că operele lui Rafael și Shakespeare, ale lui Goethe și Beethoven, ale lui Balzac și Tolstoi ar fi lipsite de caracter popular. Toate elementele lui există prin însăși existența capodoperei, prin definiție universală. Dar pentru a-i înțelege cum trebuie pe Rafael și Beethoven este necesar un minimum de educație estetică, iar pentru a te convinge în ce constă caracterul popular al romanelor lui Balzac și Tolstoi e necesară o judecată critică dialectică. Or asemenea acte intelectuale nu sînt posibile pe o scară largă decît în societatea socialistă.

Noțiunea de caracter popular are un caracter istoric. J.J. Rousseau, de pildă, vorbea mai ales de accesibilitatea artei, propunînd întoarcerea la formele ei primitive ; iluminiștii veacului al XVIII-lea legau problema caracterului popular de țelurile generale ale mișcării burghezo-democratice ; Hegel o considera cel mai important criteriu de apreciere a operei de artă. În fine, romanticii progresiști identificau caracterul popular cu lupta pentru libertate și egalitate socială, cu acțiunea de perfecționare morală a omului. Pentru Shelley, „poezia a conviețuit totdeauna cu artele care contribuie la fericirea și desăvîrșirea omului”, iar pe poeți îi considera „legislatorii nerecunoscuți ai omenirii” (*În apărarea poeziei*). Victor Hugo cerea o artă cu caracter popular prin militantismul ei social și politic : „A existat în ultimii ani un moment în care nepăsarea era recomandată poeților ca o condiție a divinității. A fi indiferent însemna a fi olimpic. Oare unde s-a văzut asta ? E un Olimp care nu seamănă de fel cu cel adevărat. Citiți pe Homer. Olimpicii sînt numai pasiune. Un nemăsurat omenesc, aceasta este divinitatea lor. Ei luptă fără răgaz. Unul are un arc, altul o lance, altul o spadă, altul o măciucă, altul trăsnetul . . . Mîinile lor fac să se rostogolească tunetele de la un cap la celălalt al *Iliadei* și *Odiseei*”. Iar mai

departe și mai explicit : „Poetul e făcut pentru popor” . . . „Gloria poetului e de a pune o pernă tare în așternutul de purpură al călăilor ! ” „Frumosul nu e înjosit atunci când el servește libertății și îmbunătățește soarta mulțimilor. Un popor dezrobbit nu este prost sfârșit de strofă. Nu, utilitatea patriotică sau revoluționară nu răpește nimic poeziei ” (*Împotriva artei pentru artă*).

Belinski concepea caracterul popular în strinsă corelație cu specificul național cu care uneori pare să-l confunde. Criticul democrat-revoluționar stabilea un raport de filiație directă și necesară între artist și popor, între artist și epoca sa : „Personalitatea poetului nu este ceva necondiționat, stînd de o parte, fără nici o influență din afară. Poetul este înainte de toate om, și apoi cetățean al țării sale, fiu al vremurilor în care trăiește. El n-ar putea să fie influențat mai puțin decît alții de spiritul poporului și al vremurilor”¹.

Pe deplin soluționată problema caracterului popular ajunge să fie în lucrările clasicilor marxism-leninismului. Ideia unei arte accesibile poporului, a unei arte care să slujească idealurile umaniste și să fie ancorată în frământările sociale ale epocii, așa cum arătăm, mai fusese afirmată. Dar condițiile practice ca mulțimile să-l poată asculta și înțelege pe Beethoven și să-i poată admira pe titanii Renașterii nu fuseseră văzute de nici un filozof sau istoric al culturii. Le-a revenit lui Marx și Engels marele merit de a fi demonstrat că numai revoluția socialistă rezolvă contradicția : înstrăinarea artei de popor și a poporului de artă, că numai în socialism caracterul popular dobîndește adevăratul său conținut, prin crearea unor condiții social-economice adecvate, care permit ca „fiecare om în care zace un Rafel să aibă posibilitatea de a se dezvolta în mod nestînjinit”. Acum sînt puse pentru prima dată în lumină trăsăturile definitorii ale caracterului popular și se creează premisele în vederea transferării artei către popor.

Datorită revoluției industriale — observă Marx și Engels — „forța productivă a muncii omenеști a atins un asemenea nivel, încît s-a creat posibilitatea, pentru prima oară de cînd există omenirea, ca printr-o înțeleaptă repartiție a muncii între toți, să se producă suficient nu numai pentru a se asigura tuturor membrilor societății o consumație din abundență și pentru a se crea un fond de rezervă îmbelșugat, dar și pentru a se lăsa fiecăruia în parte suficient timp liber pentru ca ceea ce merită într-adevăr să se păstreze din cultura moștenită de-a lungul istoriei — știință, artă, relații între oameni și altele, să fie nu numai păstrat dar și transformat dintr-un monopol al clasei stăpînitoare într-un bun comun al întregii societăți și dezvoltat mai departe”².

Mai tîrziu, combătîndu-i pe proletcultiști, ca și pe decadenți, Lenin pleda pentru cultivarea tuturor valorilor autentice ale trecutului : „Frumosul trebuie păstrat, luat ca model, de la el trebuie să pornești, chiar dacă-i „vechi”. De ce să întoarcem spatele la ceea ce este cu adevărat

¹ V. G. Belinski, *Opere alese*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 275.

² Marx-Engels, *Opere alese*, E.P.L.P., 1955, vol. I, p. 600.

frumos, să renunțăm la folosirea lui ca punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioară numai pentru că e „vechi”¹.

După opinia lui Lenin, caracterul popular constă în faptul că marea artă trebuie să se adreseze poporului, să-l educe multilateral și să-i trezească simțul estetic prin opere exemplare, pe măsura capodoperelor clasice : „Dar nu părerea noastră despre artă prezintă importanță. De asemenea, importă nu ceea ce oferă această artă citorva sute sau chiar citorva mii de oameni din numărul total al populației, care se exprimă în milioane. Artă aparține poporului. Prin rădăcinile ei cele mai adânci, ea trebuie să pătrundă în adâncurile maselor largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie pe înțelesul acestor mase și apreciată de ele, să unească sentimentele, gândirea și voința acestor mase, să le ridice. Ea are menirea să trezească în ele simțul artistic și să-l dezvolte”².

Preocuparea de a teoretiza problema caracterului popular a existat și în istoria literaturii române. Ea va apărea mereu strâns legată de aceea a specificului național, a dorinței de a făuri o literatură națională. Răspunzând exigențelor epocii lor de luptă pentru libertate socială și unitate națională, aproape toți scriitorii pașoptiști manifestă un viu interes pentru poezia populară, pe care o elogiază cu înflăcărare. Alecu Russo, Alecsandri, Kogălniceanu, C. Negruzzi, Bolliac, văd în creația folclorică izvorul principal al literaturii culte. Pentru ei, romanticii exaltați și progresiști, „poezia românilor este o comoară nesfârșită de frumuseți originale, care dovedesc geniul poporului”. De aceea, pașoptiștii culeg și publică poeziile populare (Russo, Alecsandri) și nu pierd nici un prilej să le analizeze și să le facă cunoscute în țară și peste hotare. Ideea de caracter popular al literaturii apare formulată mai explicit la M. Kogălniceanu, care în prefața la *Letopiseștele Țării Moldovei* indică foarte clar elementele ei componente : poporul, societatea, istoria : „Artele și literatura, expresiile inteligenței, n-au speranță de viață, decît acolo unde ele își trag originea din însăși trupina popoarelor. Altmintrele, ele nu sînt decît niște plante exotice pe care cel dintîi vînt ori le îngheață ori le usucă. Ca să avem arte și literatură națională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credințele, cu obiceiurile, într-un cuvînt, cu istoria noastră”.

Definirea caracterului popular și a specificului național, cel puțin sub raportul relației dintre artist și popor, o vom găsi și la alți mari scriitori, printre care la Eminescu, iar ideea că la formarea și aprecierea valorilor literare trebuie să ia parte întreg poporul o vom întîlni și în programul „Vieții românești”, la Ibrăileanu și Sadoveanu. Dar așa cum spuneam și mai înainte, caracterul popular nu se realizează pe deplin decît în cadrul societății socialiste, cînd există posibilitatea ca artiștii să se adreseze unui auditoriu foarte larg și cînd fenomenul artistic tinde să devină un fenomen de masă.

Încercînd să definim noțiunea de caracter popular arătăm că ea se deduce din valoarea universală a marilor opere de artă, care oglindind cu profunzime epoca și reprezentînd treapta cea mai înaltă atinsă de con-

¹ Lenin despre cultură și artă, E.P.L.P., 1957, p. 616.

² *Ibidem*, ed. cit., p. 617.

știința socială din acel timp reușesc să devină permanente ale culturii, transmițându-se din generație în generație. Vom înțelege mai bine acest lucru dacă ne vom referi la caracterul de clasă al artei și la raportul existent între artist și concepțiile dominante ale epocii.

Se știe că arta s-a dezvoltat în cea mai mare parte a istoriei în condițiile societății împărțite în clase antagoniste, fiind expresia concepțiilor și gusturilor unei clase sau a alteia. Pornind de la această teză, proletcultismul și sociologismul vulgar au ajuns la interpretările cele mai simplificatoare și mecaniciste, legînd direct dezvoltarea artei de baza economică a societății. Adepții unor asemenea metode și procedee ignorau ideea foarte importantă a clasicilor marxismului, potrivit căreia anumite epoci de înflorire ale artei nu concordă cîtuși de puțin cu dezvoltarea generală a societății (Marx, *Contribuții la critica economiei politice*) și ideea reflecției mediate și dialectice.

Artistul autentic, a demonstrat-o Lenin în cunoscutele articole despre Tolstoi, reflectă în mod obiectiv cel puțin unele laturi esențiale ale vieții sociale din vremea sa. Fără îndoială, el își exprimă în operă și ideile sale subiective, care pot fi nu o dată greșite, sau chiar de-a dreptul reacționare. Aceasta poate să limiteze într-o anumită măsură caracterul popular, dar în nici un caz să-l desființeze (ex. cazul tragic al lui Dostoievski). Caracterul popular este întotdeauna potențat prin situarea artistului pe poziția clasei celei mai avansate a vremii lui, ale cărei interese coincid în genere cu acelea ale poporului, în exprimarea aspirațiilor umaniste. În articolul *La ce moștenire renunțăm*, Lenin oferă un strălucit exemplu de analiză dialectică, referindu-se concret la condițiile istorice în care au activat iluminiștii, ca ideologi ai burgheziei în ascensiune : „Nu trebuie să uităm că atunci cînd au scris iluminiștii din secolul al XVIII-lea (pe care opinia unanim recunoscută îi încadrează în categoria conducătorilor burgheziei), atunci cînd au scris iluminiștii noștri din perioada 1840—1870, toate problemele sociale se rezumau la lupta împotriva iobăgiei și a rămășițelor ei. Noile relații social-economice și contradicțiile acestora mai erau încă într-o stare embrionară. De aceea ideologiile burgheziei nu dădeau dovadă atunci de nici un fel de egoism : dimpotrivă, atît în Occident, cît și în Rusia, ei credeau în mod absolut sincer în fericirea generală, și o doreau în mod sincer, și într-adevăr, nu vedeau (în parte nici nu puteau încă să vadă) contradicțiile orînduirii care lua naștere din orînduirea iobagă”¹.

O situație într-un fel asemănătoare constatăm din nou la scriitorii noștri pașoptiști. Cei mai mulți dintre ei reprezentau aripa stîngă a burgheziei, aceea care agita și care în fond va realiza, prin Cuza și Kogălniceanu, unirea Principatelor și împroprietărirea. Dar burghezia românească trădează curînd ideile de dreptate și libertate socială, pactînd cu moșierimea. Prin aceasta marii scriitori devin ei „burghezi” și „reacționari”, așa cum susțineau comentatorii proletcultiști? Alecsandri, Eminescu, Caragiale, care proveneau fie din burghezia funciară cu pretenții de boierie (Alecsandri), fie dintr-o burghezie rurală de mijloc (Eminescu) sau dintr-o mică burghezie (Caragiale) oglindesc ei în opera lor în mod strict concep-

¹ Lenin, *Opere*, II, E.P.I.P., 1958, p. 491.

țiile clasei lor ? Vom răspunde că le oglindesc și pe acestea, ca pe idei subiective, într-o măsură mai mare sau mai mică, dar, obiectiv, ei se ridică mult deasupra concepțiilor înguste de clasă. Artistul va manifesta oricând o *atitudine* față de rinduielile sociale, moravuri, obiceiuri, atitudine de care a vorbit atita la noi G. Ibrăileanu, și aceasta exprimă pe de o parte concepția de clasă, pe de alta, caracterul legăturii artistului cu poporul. Marii artiști, prin faptul de a oglindi realitatea obiectivă, se găsesc pe pozițiile cele mai avansate, pe pozițiile umanismului, deci în ultimă instanță ale poporului, chiar dacă ei nu se pot despărți de anumite idei greșite, ca rezultat al educației de clasă și al ideologiei dominante. Sint îndeosebi cunoscute cazurile clasice ale lui Balzac și Tolstoi analizate, respectiv, de Marx și Lenin, încît nu mai insistăm asupra lor. O precizare trebuie făcută însă în legătură cu deosebirea netă care există între concepția despre lume și greșelile sau rătăcirile reacționare ale artistului. În manualul *Bazele esteticii marxist-leniniste* concepția despre lume este prezentată în elementele ei alcătuitoare : „La baza marilor opere de artă stau întotdeauna ideile urile umanismului, încrederea în viață și în om, convingerea că rațiunea este capabilă să înțeleagă realitatea, revolta împotriva răului social, năzuința spre cele mai prielnice condiții de dezvoltare ale personalității umane”.

Se pune întrebarea : legitimismul lui Balzac sau ideile pravoslavnice ale lui Tolstoi anulează dintr-un condei concepția lor despre lume, caracterul popular al operei lor ? Evident că nu. Exemplificînd acum cu literatura noastră, putem spune același lucru, păstrînd proporțiile, despre scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga. Fiecare dintre ei au suferit o puternică influență a ideologiei dominante, Zamfirescu împărtășind idei conservatoare, Goga alunecînd pe panta șovinismului și politicismului burghez, Rebreanu și, mai ales, Blaga fiind adepții sau promotorii unei filozofii tipic idealiste. Sigur că această situație lasă urme, uneori destul de sensibile în opera lor literară, dar nicidecum nu-i anihilează valoarea. Explicația stă în faptul că ideile politice, filozofice și estetice pe care le-au îmbrățișat acești scriitori la un moment dat n-au afectat în întregime concepția lor despre lume și, implicit, realismul și umanismul operei lor. Duiliu Zamfirescu, deși de pe poziții conservatoare, ca și Balzac, rămîne un critic sever al parvenitismului burghez și unul dintre ctitorii romanului românesc modern. Pentru perioada dinaintea primului război mondial, în care scrie *Clăcașii* și toată poezia protestatară, Octavian Goga este una dintre cele mai puternice și mai emoționante voci din poezia românească. Rebreanu se înscrie ca unul din cei mai de seamă reprezentanți ai prozei noastre obiective, iar poezia lui Lucian Blaga, îmbogățită considerabil în anii dinaintea morții autorului, își păstrează o permanență artistică indiscutabilă. A nu le recunoaște caracterul popular, care se deslușește dintr-o întreagă țesătură de contradicții ar însemna să interpretăm mecanic și simplist, așa cum a procedat într-o vreme sociologismul vulgar. Îndrumarea cea mai limpede în această direcție ne-a dat-o

Lenin în amintitele articole despre Tolstoi, în articolele de combatere a proletcultismului și în formularea teoriei celor două culturi naționale. Spiritul leninist impune analiza multilaterală, științifică și obiectivă a naturii sociale a artei, ca și a condițiilor social-istorice ale dezvoltării acesteia. Caracterul de clasă al artei trebuie discutat numai ținându-se seama de faptul că raporturile sînt foarte complexe, că actul oglindirii artistice este mediat, și numai în ultimă instanță determinat de factorul economic, că arta se dezvoltă inegal față de producția materială (lege formulată de Marx), că artiștii mari depășesc limitele ideologice ale clasei și epocii lor.

Orice operă care spune ceva nou despre om, despre victoriile și înfrîngerile lui, despre aspirațiile lui spre frumos, adevăr și dreptate este o operă cu caracter popular. Ideile subiective, greșite ale autorului rămîn pe plan secundar în raport cu profunzimea și rezonanța mesajului umanist. Diferit ca intensitate, caracterul popular este specific nu numai unor opere explicit realiste și militante, dar și altora care au fost create într-un pînjiniș de contradicții filozofice sau estetice. Recunoscînd cu discernămint critic valoarea unor poeți ca Lucian Blaga și Ion Barbu, implicînd le recunoaștem caracterul popular pentru acea parte a operei lor care aduce efectiv o contribuție la dezvoltarea liricii românești. Poezia de iubire și a naturii (ex. *Mirabila sămînță*) a lui Lucian Blaga sau poemele *După melci*, *Selim*, *Izarlic* de Ion Barbu sînt argumente care ne sprijină afirmația. Descoperim în operele citate ale celor doi poeți și, evident, nu numai în ele, o laudă a universalului, a naturii prolifică și generoasă, a tot] „ce sporește și crește-n izvoarniță”, cum zice Blaga, un elogiu al omenescului și o nobilă năzuință spre puritate și frumos.

Artistul mare se impune ca novator, și de aceea poate fi o vreme mai puțin accesibil cercurilor mai largi. Aceasta nu înseamnă că opera lui e lipsită de caracter popular, ci se explică prin educația estetică deficitară a publicului, care se realizează în proporții de masă abia în socialism, prin gustul estetic variabil de la individ la individ. Tudor Arghezi a fost unul dintre cei mai contestați poeți din istoria literaturii române, dar cine va putea să nege caracterul popular al *Cuvintelor potrivite*, și al *Florilor de mucigai*. Impresionistii și modernistii în pictură au înfruntat împotriviri violente, dar cine nu admiră azi pe Manet și Renoir, pe Cezanne și Van Gogh? Caracterul popular exprimă în fapt universalitatea, umanismul și perenitatea operei de artă. Aceste trăsături, cărora li se adaugă accesibilitatea și gradul de difuzare sînt puse pe deplin în valoare în societatea socialistă, cînd se creează treptat condițiile celei mai bune receptări a artei. Acum prinde viață cu adevărat ideea lui Marx, potrivit căreia tezaurul cultural-artistic al omenirii „să fie nu numai păstrat, dar și transformat dintr-un monopol al clasei stăpînitoare într-un bun comun al întregii societăți și dezvoltat mai departe”.

LE CARACTÈRE POPULAIRE ET LE CARACTÈRE DE CLASSE DE L'ART

RÉSUMÉ

Après avoir passé en revue les différentes acceptions de la notion de caractère populaire à des époques différentes, l'auteur insiste davantage sur la définition fournie par les classiques du marxisme-léninisme. Il analyse par la suite, afin de mieux élucider le problème, le caractère de classe de l'art, tout en mettant en évidence le fait que les grands artistes et écrivains dépassent toujours les limites étroites d'une conception de classe. Le caractère populaire est considéré par l'auteur de l'article comme expression de l'universalité, de la conscience sociale la plus élevée d'une époque, de l'humanisme et de la pérennité de l'œuvre d'art. En invoquant quelques exemples de l'histoire de la littérature roumaine, l'auteur démontre l'existence du caractère populaire — dans une mesure plus ou moins grande — dans des œuvres très contradictoires au point de vue idéologique et politique, mais qui conservent un grain d'humanisme, ainsi que l'éclat du grand art.

НАРОДНОСТЬ И КЛАССОВОСТЬ ИСКУССТВА

РЕЗЮМЕ

Остановившись на различных концепциях народности искусства, выработанных на протяжении длительного периода, автор более широко останавливается на определении, данном классиками марксизма-ленинизма. Стремясь раскрыть проблему как можно полнее, автор ставит вопрос о классовом характере искусства, подчеркивая, что великие художники и писатели всегда выходят за узкие рамки классово-концепции. Народность искусства рассматривается в статье как выражение универсальности, наиболее высокого общественного сознания данной эпохи, гуманизма и жизненности произведения искусства. Рассматривая ряд примеров из румынской литературы, автор доказывает, что народность — в большей или меньшей степени — присуща произведениям, весьма противоречивым с идеологической и политической точки зрения, но сохраняющим верно гуманизма и блеск подлинного искусства.

INTRODUCERE ÎN FOLCLORISTICA POLONĂ (II)

DE

I. C. CHIȚIMIA

Pînă la jumătatea secolului al XIX-lea există în folcloristica polonă o efervescență în spirit romantic. Se adună cu pasiune și se prezintă metaforic „vestigii” ale culturii populare și se culege „poezia” poporului. Este o atmosferă care coincide cu ceea ce se întîmplă și la alte popoare, într-o primă fază a folcloristicii.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în secolul următor, în cercetările folcloristice își face loc tot mai mult spiritul științific. Cultura populară — se consideră — este legată de viața omului din cele mai vechi timpuri și trebuie studiată în complexul culturii umane, în diversele ei faze de civilizație. În acest fel, folcloristica este integrată, în dese cazuri, studiilor de antropologie și etnologie. Mult mai tirziu se va constitui ca o știință proprie.

Idei și cercetări științifice. Trecuse destul timp, aproape o jumătate de secol de culegeri și de experiențe în domeniul folclorului, pentru a se face judecăți obiective asupra rezultatelor și asupra metodei de cercetare în viitor. Cel dintîi care a întreprins lucrul acesta a fost poetul polon **Ryszard Wincenty Berwiński** (1819—1897). A pornit la drum ca orice romantic, dar a sîrșit prin a lua o poziție critică, a defini caracterul culturii populare și a trasa metoda științifică de cercetare folclorică.

Berwiński s-a născut în părțile de apus ale Poloniei, intrate sub ocupația Prusiei, unde după 1840 condițiile de viață și muncă s-au îmbunătățit, într-o măsură, sub influența ideilor democratice și a amenințătoarelor mișcări democratice ale timpului. Într-o casă cu zece copii, Berwiński a venit de mic în contact cu literatura populară, prin lumea satului în mijlocul căreia a crescut : „am crescut la sat, în legătură directă cu poporul, ale cărui povești și basme am avut prilejul să le cunosc încă din copilărie”. Originea sa socială nu era țărănească, dar a trăit cu familia sa în regiune de țară. În 1830, a intrat pentru studii în gimnaziul de la Leszno (circa 70 km la sud de Poznań), cu limba de predare germană. Aci l-a cunoscut pe renumitul profesor **Jan Popliński** (1796—1839), fondatorul și redactorul

revistei „Przyjacieł ludu”, care a apărut între anii 1834—1849 și în care s-au publicat numeroase și valoroase materiale folclorice. În 1834, Berwiński a părăsit școala, fiindcă era zvăpăiat și nu-i ardea de carte în limba germană. A încercat să facă pe profesorul particular, s-a mutat la Poznań și a început să-și facă o pregătire de autodidact în domeniul literaturii polone. S-a întors apoi la gimnaziul din Leszno, ca din nou să-l părăsească în 1837, a trecut la Wrocław pentru examenul de maturitate, aci s-a înscris pentru studiile universitare trecînd ulterior la Berlin.

R. W. Berwiński a fost un neordonat, dar în același timp un talent îndrăgostit de literatura și de cultura poporului. A ținut legătura cu „Przyjacieł ludu” și aci, între 1836 și 1840, apoi în revista democratică „Tygodnik Literacki”, între 1838 și 1840, a publicat primele sale opere, în fond povești și tradiții populare: *Banii îngropați la Zaniemyśl*, *Țăranul și dracul*, *Povestea celor doisprezece hoți* etc.

Berwiński a căzut la început în pasiunea acțiunii de dezgropare a vechilor comori și antichități populare. O impresie puternică a făcut asupra lui mai cu seamă K. W. Wójcicki, cu ale sale *Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, publicate în 1837. Și el a început atunci cercetări pe teren, iar rezultatul l-au constituit *Listy z narodowej pielgrzymki* (Scrisori din pelerinajul prin țară), publicate în 1839¹. Scrisorile nu sînt însă atît descrieri etnografice, cît mai ales combinații istorico-literare².

Sub aceeași influență a publicat, în 1840, la Wrocław, *Powieści wielkopolskie*, în care a introdus și unele din lucrările publicate mai înainte în revistă. *Bogunka na Goplo* din acest volum, de pildă, este o reconstrucție arheologică atît din punctul de vedere al conținutului, cît și al limbajului. Este înfățișată lupta îndirjită și dramatică a strămoșilor slavi păgîni cu invazia creștinismului pe pămîntul polon, acțiunea operei desfășurîndu-se pe lacul Goplo. Berwiński a creat, pentru zugrăvirea acestor vechi întîmplări, o limbă artificială, plină de expresii vechi polone, de termeni luați din diferite limbi slave sau din limbajul vîntătorilor și al pescarilor. Opera abundă în știri și relatări erudite, încît autorul a simțit nevoia să o însoțească atît de un glosar, cît și de bogate note, interesante, din punct de vedere etnografic. Berwiński militează acum, ca și Chodakowski, pentru aceeași veche cultură slavă de tip popular, care trăiește în masele populare și care trebuie să fie ajutată să ia locul culturii latino-polone. Încercarea este, negreșit, o aberație, dar ea este a vremii. De altfel Berwiński se amestecă din ce în ce mai mult în mișcările de răzvrătire ale poporului. În 1845 pregătește în Galiția, împreună cu alți patrioți poloni, răscoala. Este prins și închis la Berlin cu un număr de complotiști poloni. Sentința din decembrie 1847 e aspră, dar revoluția din lunile următoare eliberează pe toți întemnițații.

Europa este încălzită de soarele „primăverii popoarelor din 1848”. Berwiński se agită în continuare, aleargă la Cracovia, Viena, Wrocław,

¹ R. W. Berwiński, în „Przyjacieł ludu”, 1839, nr. 51—52.

² Cf. Adam Fischer, R. W. Berwiński, în „Lud”, 37, 1946, p. 145.

apoi la Praga, la congresul panslavist, la care iau parte poloni, cehi, croați, sârbi, ucrainieni (dintre ruși, Bakunin). Acest congres n-a fost străin de ideea comunității slave, lansată de Chodakowski, dar n-a dus la rezultatele scontate. S-a condamnat doar împărțirea Poloniei și s-a cerut autonomia popoarelor slave subjugate. Praga a fost atacată și discuțiile s-au întrerupt.

„Visurile” în legătură cu o renaștere a comunității slave, cu nou fundament de cultură și civilizație, se năruie la Berwiński. O primă trezire i-a dat-o închisoarea Moabit din Berlin, unde a avut răgazul să mediteze mai mult asupra culturii populare, bucurându-se și de îngăduința folosirii izvoarelor științifice. Aceste meditații l-au dus la o atitudine critică față de ceea ce crezuse el și alții despre cultura populară și s-a apucat să scrie o carte cu noi temeuri științifice, pe care a terminat-o în 1852 și a publicat-o în 1854 la Poznań : *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki* (Studii despre literatura populară de pe poziția criticii istorice și științifice). Ideile emise în această carte, de Berwiński, sînt noi și revoluționare în folcloristică.

În primul rînd, literatura și materialele populare trebuie să fie culese fără nici o schimbare din partea culegătorului, fiind nevoie, pentru studii, de înregistrări autentice. O interpretare poate să fie greșită, va veni alta mai întemeiată, dacă textul e autentic.

În al doilea rînd, ideea unui fond pur autohton, de veche cultură populară, deosebit de cel al altor popoare, e falsă. Tradiții, povești, superstiții, credințe, obiceiuri și vrăji au putut trece de la popor la popor pe drumurile pelerinilor, ale negustorilor, prin legăturile bisericii etc.

În al treilea rînd, credințele și superstițiile populare nu sînt vestigii, cum s-a afirmat de unii cercetători, ale unei mitologii slave, ci sînt elemente dezvoltate și răspindite în popor, în timpuri mai noi. Unele tradiții antice au fost răspindite tocmai de biserică. Trebuie chiar să se țină seama și să se noteze, cînd materialele folclorice sînt adunate din regiuni în care a acționat biserica apuseană catolică sau din teritorii cu populații păstorite de biserica ortodoxă.

În al patrulea rînd, masele populare nu sînt o forță independentă complet de restul poporului, ci constituie o parte integrantă a poporului, avînd în trecut condiții speciale de dezvoltare a unei culturi materiale și spirituale. Totuși, această cultură nu se dezvoltă închis, ci suferă influența școlii, a cărții tipărite, a civilizației care înaintază.

La urmă, Berwiński conchide, în mod eronat, că poporul nu are propriu-zis o creație independentă și puterea imaginației lui mai mult „recrează” decît creează ceva complet nou.

Se poate spune că Ryszard Berwiński anticipează idei greșite, pe care le vor dezvolta mai tîrziu alți cercetători și învățați folcloriști în Europa. Lucrul acesta nu s-a remarcat nici în cercetările polone. Prin poziția critică însă, metoda comparativă și rezultatele la care a ajuns, lucrarea sa are *caracter teoretic* și este întia în Polonia în acest sens.

Nouă, în lucrarea lui Berwiński, este părerea că poporul și cultura lui sînt așa cum îl ajută condițiile de viață și educația. Deci nu trebuie lăsat în voia soartei, ținut pe drumul vechi, pentru a ne entuziasma romantic de caracterul culturii lui antice. Poziția lui Berwiński este din

acest punct de vedere din cele mai avansate în ce priveşte dezvoltarea culturii şi civilizaţiei maselor populare.

În vremea respectivă însă, opiniile lui s-a întâlnit cu critici şi numai o dată cu ivirea unor „şcoli ştiinţifice” în cercetările folclorice meritele lui au fost recunoscute deschis. Chiar dacă *Studia* n-au însemnat o schimbare imediată în cercetările folclorice, părerea lui Berwiński şi-au croit drum şi în scurtă vreme metoda ştiinţifică de cercetare a folclorului s-a impus. În orice caz, ideea reînvierii culturii vechi slave a căzut şi acesta este semnul unei radicale schimbări în istoria folcloristicii polone.

În toial unora acţiuni istorice, Berwiński nu putea rămâne numai la masa de lucru. A plecat la Paris şi de acolo, în vara lui 1855, la Constantinopol, în vederea pregătirii luptei de eliberare a Poloniei cu acţiuni armate din nord, prin Suedia, şi din sud, prin Ţara Românească şi Moldova. A acţionat în spiritul poziţiei lui Mickiewicz, încercând să apropie pe M. Czajkowski de tabăra „democraţilor” poloni din emigraţie. Congresul de la Paris, din 1856, a pus capăt acestor încercări, prin înţelegerea între beligeranţi. În anii următori, Berwiński încă mai credea în eliberarea armată a Poloniei. Înăbuşirea răscoalei însă din ianuarie 1863 l-a deprimat şi l-a amărît, mai ales că nu putuse lua parte la ea. În 1865, revine pentru scurt timp în ţară. Se reîntoarce apoi în Turcia şi duce viaţă grea. În 1874, arde hotelul „Hamburg” şi o dată cu el se mistuie şi opera în manuscris a lui Berwiński. Între altele, ard notele şi materialele din domeniul etnografiei bulgare şi sîrbeşti, adunate pe cînd colindase aceste ţări cu o unitate militară turcească. Aceste materiale ar fi fost astăzi de preţ pentru ştiinţă.

Urmărit de necazuri şi suferinţe, Berwiński s-a stins în toamna lui 1879, în mizerie, pe un pat de spital din Constantinopol. Poet de talent, R. W. Berwiński a fost şi un învăţat folclorist, care a fundamentat cercetarea ştiinţifică a culturii şi literaturii populare.

Fiind vorba de activitatea folcloristică şi etnografică în teritoriul de vest al Poloniei, grupată în această vreme mai cu seamă în jurul revistei „Przyjacieli ludu”, trebuie să înscrinem aici şi munca depusă în această direcţie în Silezia Superioară de Józef Lompa (1797—1863). Învăţător de sat şi scriitor, Lompa a donat cu pasiune materiale folclorice şi în anii 1843—1847 a publicat în revista de mai sus un număr de poveşti şi basme ale populaţiei polone din Silezia³. În 1849, a publicat noi poveşti populare în altă revistă locală⁴. Mai târziu, a tipărit o culegere de proverbe şi zicale populare⁵. Dar cele mai multe materiale au rămas în manuscris. Unele, culese în 1843—1844, se păstrează în arhiva „Societăţii de etnologie” din Cieszyn⁶, altele, adunate în 1846, se găsesc în Biblioteca oraşului Wrocław sub titlul „*Märchen, Sagen, Sitten, Gebräuche und Aberglauben des schlesisch-slavisches Volkes*”⁷.

³ J. Lompa, *Klechdy czyli baśnie ludu polskiego na Śląsku*, în „Przyjacieli ludu”, 1843—1847.

⁴ Idem, *Powieści gminne śląskie*, în „Dziennik górnośląski”, 1849.

⁵ Idem, *Przysłowie i mowy potoczne ludu polskiego w Śląsku*, Bochnia, 1848.

⁶ cf. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Varşovia, 1947, p. I, p. 33.

⁷ *Ibidem*, p. 32.

Lompa a transmis din materialele sale și etnografului german K. Weinhold⁸, care a publicat numai unele lucruri, ca bunăoară date despre desfășurarea nunții la polonii din Silezia, cu reproducere de orații⁹. Activitatea lui Lompa este una dintre cele mai bogate ale vremii.

La „Przyjacieli ludu”, în 1874, a început să publice povești populare și Roman Zmorski (1822–1867). Poet și activist revoluționar, Zmorski a călătorit mult în țară, începând cu regiunea din jurul Varșoviei, urcând în nord, mergând apoi în Pomerania pînă la Stettin și coborînd apoi în Wielkopolska și în regiunea Sileziei. A adunat în special basme și legende, înscriindu-se printre cei mai de seamă culegători în acest gen, cum va afirma mai târziu Jan Karłowicz. Din aceste materiale a reușit să publice doar un volum, la Wrocław, în 1852: *Podania i baśni ludu w Mazowszu*. Este una din colecțiile importante de proză populară polonă.

Jumătatea secolului al XIX-lea cunoaște și alte figuri de folcloriști, care nu pot fi cuprinse în schița de față.

Principiile de cercetare științifică pe teren a folclorului le-a aplicat, pe cît i-a stat în putință, în cea mai mare măsură, Oskar Kolberg (1814–1890), în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Din acest punct de vedere s-a făcut un mare pas înainte. Kolberg este, în primul rînd, un titan al culegerii de materiale, fără egal, la data respectivă, după socoteala noastră, nu numai în Polonia, ci în întreaga Europă. Nu se poate face azi un studiu, în oricare din ramurile culturii populare polone, fără consultarea lui Kolberg.

Oskar Kolberg s-a născut în regiunea centrală a Poloniei, în satul Przysucha, circa 100 km la sud de Varșovia. Numele familiei fusese germanizat în vechime din „Koło-brzeg”, susține O. Kolberg. Tatăl era inginer-topograf. Mama sa, Karolina Mercœur, era de origine franceză, dar se născuse în Polonia, la Toruń. De la doica sa, Juzka Wawrzek, țărancă de limbă Sandomir, a ascultat Kolberg, cînd era mic, cîntece populare și povești, de care a rămas impresionat toată viața.

În 1819, tatăl său, Juliusz Kolberg, este numit profesor de geodezie, măsuri și topografie la Universitatea din Varșovia și astfel familia se stabilește în capitală. În aceeași casă, despărțiți doar de un coridor, locuia K. Brodzyński, teoreticianul romantismului polon, care întreținea bune relații cu familia Kolberg și care notează în însemnările sale că Juliusz Kolberg era un îndrăgostit de literatură, mai ales de Jean Paul (Friederich Richter) și de Herder¹⁰. Deci copilul creștea în cultul creației populare, descoperită și prețuită de romantici. În aceeași casă, la etaj, locuia Mikołaj Szopen, profesor de limbă franceză la Universitate, tatăl ilustrului Fryderyk Szopen (1810–1849), care începuse să se afirme

⁸ cf. St. Ciszewski, *W sprawie spisaćzny naukowej po J. Lompie*, în „Lud”, 17, 1911, p. 128–130.

⁹ K. Weinhold, *Oberschlesischen Hochzeitsgebräuche*, în „Zeltschrift für deutsche Altertum”, 6, 1848, p. 462–464.

¹⁰ cf. Adam Fischer, *Oskar Kolberg*, în „Ziemia”, V, 1914, p. 114.

ca un virtuos și pe care micul Oskar îl asculta cu nesaț, rămânind cu pasiunea muzicii în suflet.

În 1824, Oskar Kolberg începe studiile medii la un liceu din Varșovia, intrerupându-le în 1830 din cauza răscoalei izbucnite în noiembrie 1830. Între timp ia și lecții de muzică. Deși după 1830 face studii de contabilitate, totuși O. Kolberg e atras mai mult de muzică. Citește în taină pe Kirnberger : *Einleitung zur Singkomposition*. Tatăl său este îndemnat să-l lase să se pregătească în direcția aceasta. Astfel, tânărul Oskar Kolberg studiază trei ani cu Józef Elsner, profesorul lui Szopen, și cu Feliks Dobrzyński. Merge apoi la Berlin, unde studiază doi ani cu Girschner și cu Rungenhagen (profesorul lui St. Moniuszko), teoria compoziției. Întors în țară prin 1836, când preocupările folclorice capătă în Polonia amploare, Kolberg are în față două perspective : compoziția muzicală personală și adunarea și valorificarea cîntecului popular polon.

Kolberg a renunțat la slava compoziției personale (pentru care se pare că nu era atît de dotat) și din 1839 a reinviat întru totul în el pasiunea pentru folclor a lui Zorian Dołęga Chodakowski, apucîndu-se de neîntrerupte cercetări și culegeri pe teren. A lucrat greu, fiindcă trebuia să muncească și pentru existență. La început dascăl de școală, din 1845 a devenit contabil în serviciul liniei ferate Varșovia-Viena, iar din 1859 pînă în 1861 este funcționar la trezorerie, după care dată se poate dedica mai mult publicării materialelor adunate, făcînd în continuare noi cercetări. În primii 20—30 de ani a trăit în privațiuni și sărăcie ca să poată economisi bani pentru a colinda Polonia în lung și lat, să adune materiale folclorice.

În 1871, primit în Asociația oamenilor de știință de la Cracovia, se mută de la Varșovia aci, capătă ajutoare bănești și reinnoiește cercetările pe teren, pe care le duce neîntrerupt, uneori pe cheltuială proprie, pînă în 1885. A dat dovadă de o muncă extraordinară, adunînd și publicînd pînă la moarte 32 de volume monografice compacte pentru diferite ținuturi¹¹, 6 volume apărînd postum, iar circa încă 30 volume așteptînd să fie editate. E curios, dar Kolberg n-a avut altceva mai drag pe lume decît folclorul poporului polon, nici familie, nici alte preocupări. La 31 mai 1889 a fost sărbătorit, iar la 3 iunie 1890 a închis ochii liniștit. Pe patul morții a dat îndrumări în legătură cu opera rămasă în manuscris și a făcut ultimele corecturi la ceea ce se găsea sub tipar. Cu o mină obosită, dar înfiorată de dragoste, a mîngîiat pentru ultima dată hîrtia care conținea comorile poporului și apoi s-a dus. Profesor universitar n-a fost, dar studenții l-au purtat pe umeri pînă la groapă, ca pe un mare dascăl. De fapt, o „școală” a lăsat în urma sa, dar nici unul dintre cei care au apucat pe urmele maestrului n-au reușit să obțină roadele acestuia.

Opera lui Kolberg este monumentală și pe bună dreptate se poate afirma că „nici un popor nu se poate mîndri cu o colecție fenomenală ca a lui”¹². Sub impuls romantic, Kolberg a pornit la adunarea cîntecului

¹¹ Nu intră în socoteală două prime volume de cîntece populare polone.

¹² Jan St. Bystroń, *Dawni ludoznawcy polscy*, în „Ziemia”, XII, 1927, p. 172.

popular polon, publicînd în 1842 o primă culegere cu note muzicale, dedicată folcloriștilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, de la Wac. Zaleski la Konopka¹³. În 1857 publică a doua culegere de cîntece. De data aceasta însă nu mai culege cu înflăcărea romanticului care caută ceea ce e frumos în creația populară, ci înțelege să culeagă fără ezitare, în spirit științific, cîntecele populare în totalitatea lor. Culegerea din 1857 a fost publicată ca o primă serie¹⁴. În continuare însă, Kolberg și-a dat seama tot mai mult că poezia populară este strîns legată de cadrul etnografic, a început să anexeze note și lămuriri despre sărbători, ceremonii, obiceiuri, felul de viață al poporului și în scurt timp a trecut de la metoda de prezentare pe specii literare, la metoda geografică de cercetare, alcătuiind pentru fiecare regiune în parte monografiile integrale, încadrate ciclului general: *Lud jego zwyczaje, sposób zycia, mowa, podania, przystowia, obrzedy gusla, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (Poporul, obiceiurile lui, felul de viață, graiul, legendele, proverbele, ceremoniile, vrăjitoriile, jocurile, cîntecele, muzica și dansurile). La noua concepție etnografică a ajuns Kolberg împins și de realitățile sociale. Răscoalele polone din 1846 în Galiția, apoi din 1863, l-au făcut pe Kolberg mai realist. S-a apropiat de masele populare cu altă înțelegere. A început să prețuiască nu numai „poezia” poporului, ci și cultura lui socială și materială. Astfel, Kolberg a cules fără încetare, revenind în fiecare regiune de mai multe ori și publicînd serii întregi de tomuri¹⁵. E de ajuns să spunem că pentru regiunea Cracovia a publicat 4 volume, pentru regiunea Poznań 7 volume, pentru Mazowia și Pocuția cîte 4 volume etc. Culegînd cîntecul popular, Kolberg a înregistrat în opera sa peste 10 000 de melodii, neluînd în seamă materialele nepublicate, ceea ce constituie o operă uriașă.

Din punct de vedere literar, colecția lui O. Kolberg este deosebit de importantă, însumînd circa 12 500 de cîntece populare, peste 1250 de legende, mai mult de 660 de basme, peste 2 700 de proverbe, aproximativ 330 de ghicitori și 15 spectacole teatrale. Inconvenientul e că materialele nu sînt ordonate sistematic și se găsesc cu greu, mai ales că publicația nu are nici indice de materii. Totuși, există și volume întregi consacrate speciilor literare. Bunăoară, tomul al IV-lea din ciclul Cracovia conține *basme* și *proverbe*. De asemenea, volumele al IV-lea și al V-lea, din ciclul Poznań, conține cîntece populare, iar al VI-lea din același ciclu conține basme. La fel, volumele al II-lea și al III-lea, din ciclul Pocuția, sînt compuse din cîntece, iar al IV-lea din basme. În orice caz, nu se poate azi face o cercetare serioasă în domeniul literaturii populare polone fără folosirea lui Kolberg. În ultima antologie a poeziei populare polone, scoasă de poetul Julian Przyboś, Kolberg este folosit mai mult decît oricare alt izvor¹⁶.

¹³ O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Poznań, 1842.

¹⁴ *Ibidem*, Seria I, Varșovia, 1857, 448 p., cu circa 900 melodii.

¹⁵ Activitatea sa și contribuția în domeniul folclorului și etnografiei, prezentate în revista „Lud”, 42, 1955, p. 1 – 464, cu prilejul sărbătoririi a 140 de ani de la nașterea marelui folclorist polon.

¹⁶ Julian Przyboś, *Jabloneczka*, Varșovia, 1953, 512 p.

Spre deosebire de R. Berwiński, care vedea în literatura populară *simple reproduceri*, adeseori lipsite de valoare estetică, Kolberg are o încredere nezdruccinată în *puterea de creație* a țaranului polon. Ca etnograf, Kolberg și-a dat seama că „etnografia este o știință nouă, care are nevoie de materiale documentare, ca și istoria”. De aceea, el s-a dedicat în special adunării acestora. Le-a grupat pe sectoare geografice, încercînd înăuntrul lor sistematizări pe specii. N-a ezitat însă să facă comparații cu date și știri vechi, scoase din cronicile și documente, și să tragă concluzii.

Opera lui, așadar, nu este a unui simplu culegător, ci a unui om de știință etnografică la începutul acestei discipline în Polonia.

Oskar Kolberg a muncit titanic, s-a lipsit de orice alte plăceri omenesti pentru a putea lăsa o operă excepțională în domeniul folclorului. La vremea lui a dat mai mult decît putea să dea o întreagă generație. Munca de culegere, soldată cu roade bogate, a fost continuată de alți îndrăgostiți ai culturii și literaturii populare.

Între aceștia se numără, în primul rînd, **Zygmunt Gloger** (1845—1910), istoric și folclorist. Îndemnul pentru folclor l-a primit de la K. W. Wójcicki, despre care am vorbit. A început să adune „proverbe, cîntece și legende”, în vacanțe, în satul natal și apoi în satele vecine. În timpul studiilor la Școala Centrală (Universitate) de la Varșovia (1865—1868), a cules folclor de la oamenii de serviciu, care erau de origine sătească. Aci, la Varșovia, s-a împrietenit cu O. Kolberg, care pentru unele cîntece i-a notat melodiile. Între 1868 și 1871 a făcut culegeri în regiunea Cracoviei, între timp publicînd articole sau broșuri mai întinse, ca cea despre ceremonialul de nuntă¹⁷. A folosit și texte vechi de cîntece, descoperite la diferite persoane, sau culegeri nepublicate, ca cea făcută în regiunea Płock de Dębski.

În privința culegerii de cîntece populare, Gloger atrage atenția că *versurile trebuie să fie înregistrate de culegător în timpul executării cîntecului*, căci numai melodic cîntărețul păstrează forma dată a creației și nu adaugă sau scoate expresii¹⁸.

În spiritul vremii, Gloger crede că multe elemente de cultură și literatură populară se pierd și este cazul să fie culese cît mai rapid. De asemenea, arată, în felul în care a făcut-o A. Lambrior la noi, că în trecut cîntecul eroic popular a fost cîntat la curtea nobililor poloni. Ceremonialul de nuntă și alte obiceiuri se practicau aproape la fel în popor și în societatea aristocratică. Propulsarea uneori a elementelor folclorice în rîndurile nobilimii era făcută mai ales de nobilimea măruntă, care stătea în legătură mai strînsă cu satul.

Z. Gloger n-a intenționat să facă numai muncă de culegător, ci și de valorificare a creației populare și de educare a maselor, pentru a-și prețui literatura și arta proprie și a le cultiva în continuare. De asemenea, el întocmește culegeri pe specii din toată țara (nu pe regiuni geografice): cîntece, basme și povești, ceremonia nunții, jocuri și petreceri etc. De

¹⁷ Z. Gloger, *Obchody weselne*, Cracovia, 1869.

¹⁸ Idem, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, p. IV.

aceea, selecționează și cîntece mai vechi, adunate de Wac. z Oleska (1833), de K. W. Wójciki (1836), Zegota Pauli (1838), Józef Konopka (1840), Ludwik Zejszner (1845) sau O. Kolberg (1839). Lucrările și broșurile lui Gloger, în sensul acesta, al educației maselor, sînt numeroase. Uneori ele au de scop să trezească un mai mare interes între intelectuali, pentru creația populară¹⁹. Alteori, pun în lumină obiceiuri de peste an, însoțite de tradiții și cîntece²⁰.

În domeniul literaturii populare a cules și a publicat diferite broșuri de cîntece²¹, basme²², jocuri de copii²³, ceremonii din timpul anului²⁴, sau de familie²⁵, dar lucrarea cea mai importantă este *adunarea integrală de cîntece populare polone*²⁶ (însoțite de note muzicale), rămasă fără egal pînă la cea publicată în 1953 de Julian Przyboś. Defectul acestei culegeri este neprecizarea locului de unde provine cîntecul, ca și în colecția lui Alecsandri la noi. Culegerea aceasta însă a dat o imagine de sinteză completă asupra cîntecului popular, adesea legat de diferite sărbători de peste an, ceremonii de familie sau ceremonii de breaslă. Ținînd seama și de culegerile în alte specii literare, se poate afirma că Z. Gloger a muncit cu zel și a îmbogățit mult tezaurul folcloric polon.

Dar Gloger a fost preocupat, în spiritul lansat la începutul secolului de Chodakowski, de toate formele de cultură veche populară, construcții în lemn²⁷, urme arheologice²⁸, geografie istorică umană²⁹, încît concepția primordială în cercetările etnografice continuă și va căpăta o fundamentare științifică tot mai serioasă.

Dacă O. Kolberg și Z. Gloger au fost preocupați de ilustrarea culturii folclorice pe întreg teritoriul polon, alți cercetători s-au restrîns în mare măsură la anumite regiuni. Astfel **Lucjan Malinowski** (1839—1898), cu studii la Jena, Berlin, Petersburg, Leipzig, creatorul dialectologiei și al primei școli lingvistice polone, profesor de filologie slavă din 1876 la Universitatea de la Cracovia, a făcut cercetări mai ales în Silezia, dînd, între altele, o lungă culegere de povești populare, în notație strict fonetică, cu semne diacritice³⁰. În schimb, Seweryn Udziela (1857—1937) de origine țărănească, învățător de meserie, este preocupat în special de folclorul regiunii Cracovia (într-o măsură și Silezia), urmărind

¹⁹ Z. Gloger, *Czy lud polski spiewa?*, Varșovia, 1905, 24 p.

²⁰ Idem, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Varșovia, 1900.

²¹ Idem, *Krakowiaki*, Varșovia, 1876, 153 p.; Idem, *Pieśni dawne*, Varșovia, 1905, 75 p.

²² Idem, *Baśnie i powieści*, Varșovia, 1879, 95 p.; ed. a II-a, 1889; ed. a III-a, 1898.

²³ Idem, *Zabawy, gry, zagadki* . . . , Varșovia, 1891, 76 p.

²⁴ Idem, *Zwyczajy doroczne*, ed. a II-a, Varșovia, 1888, 61 p.

²⁵ Idem, *Obzęd weselny polski*, Varșovia, 1902, 123 p.

²⁶ Idem, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, 361 p. Înregistrarea muzicală de Zygm. Noskowski.

²⁷ Idem, *Budownictwo drzewne*, 2 vol., Varșovia, 1907—1909, 383 + 192 p.

²⁸ Idem, *Encyklopedia staropolska*, 4 vol., Varșovia, 1900—1903.

²⁹ Idem, *Geografia historyczna*, Cracovia, 1900, 387 p.

³⁰ L. Malinowski, *Powieści ludu plskiego na Śląsku*, în MAAE, IV, 1900, p. 3—80 și V, 1900, p. 3—261. Vezi și același *Powieści spiskie*, *ibidem*, IV, 1903, p. 126—152. Poveștile au apărut în ediție separată de-abia după cel de-al doilea război mondial: L. Malinowski, *Powieści ludu na Śląsku*, Cracovia, 1953, 256 p.; ed. a II-a completată: Cracovia, 1954, 268 p.

elementele de cultură materială și spirituală. A fost un mare animator și a publicat în special în revista „Lud” de la Liov³¹. Este creatorul și organizatorul Muzeului etnografic de la Cracovia, care a luat ființă în 1911. În ramura literaturii folclorice a lăsat numeroase culegeri, în special din Małopolska³², încercînd și teoretizări în legătură cu adunarea și sistematizarea poveștilor populare³³.

Folclor și teorie folclorică. Adunarea de materiale folclorice a fost urmărită concomitent sau continuată cu sîrg, de alți folcloriști. Bogăția acestor materiale crescuse considerabil și erau necesare minți savante, care să pună în ordine conceptuală elementele de cultură adunate. O asemenea capacitate s-a ivit întîia oară cu *Jan Karłowicz* (1836—1903), care reprezintă în folcloristica polonă poziția pe care o ocupă B. P. Hasdeu în cea românească. Karłowicz este un multilateral: istoric, filolog și lingvist, etnograf. A făcut studii la Moscova (1853—1857), Paris, Heidelberg, Bruxelles, Berlin (1857—1860 și 1862), studiînd în special istoria și muzica. A devenit un savant de renume european. Opera lui Karłowicz arată preocupări în domeniul istoric, folcloristic și lingvistic. De fapt, în concepția sa aceste domenii (în special ultimile două) se leagă strîns între ele, ca făcînd parte din cadrul larg al științei etnologice.

În 1871, publică un mic manual cu instrucțiuni pentru culegătorii de literatură și cultură populară: *Podręcznik dla zbierających rzeczy ludowe*³⁴. Plecînd de la ideea curentă în vremea respectivă că folclorul este pe cale de dispariție, Karłowicz recomandă adunarea lui cît mai în grabă și nu numai de specialiști, ci și de nespecialiști, materialele acestora urmînd să fie trimise pentru studiere și valorificare cercetătorilor de pregătire specială. Karłowicz a folosit în mare măsură, de altfel, sistemul corespondenței în obținerea de materiale folclorice. El cere să se culeagă tot ce privește cultura și literatura populară (onomastică, limbă, obiceiuri, basme, cîntece, costum, unelte, construcții), „pentru reconstrucția mitologiei precreștine, a istoriei vechi și a istoriei civilizației în general”. Se observă, așadar, și aici direcția Chodakowski, cu postulatul interpretării și al teoretizării etnografice, pînă la concluzii generale de civilizație și cultură. Această tendință s-a concretizat în lucrarea *O człowieku pierwotnym* (Despre omul primar), apărută la Liov, în 1903.

Karłowicz este considerat ca fondatorul științei etnografice în Polonia, avînd darul să trezească și interesul altora în această direcție

³¹ A. Fischer, în „Lud”, 35, 1937, p. 37—41.

³² S. Udziela, *Bajki i opowiadania ludu krakowskiego*, în „Lud”, IV, p. 80—83. Retipărire *ibidem*, VIII, p. 58—61. Același, *Hagada*, în „Lud”, IV, p. 290—299 și multe altele în aceeași revistă. Numeroase basme, povești superstițioase a publicat în „Wisła”, VIII, 1894, p. 227 și urm.; IX, 1895, p. 100; X, 1896, p. 1; XII, 1898, p. 131 și urm. XIII, 1899, p. 14 și urm.; XIV, 1900, p. 1 și urm.; de asemenea, în ZWAK, XVI, p. 1—57, în MAAE, VI, p. 3—123. În monografia *Krakowiacy*, 1924, p. 104 și urm. inserează povești și cîntece.

³³ S. Udziela, *O potrzebie zestawienia i uporządkowania opowiadań ludowych*, în „Lud”, XI, p. 389—393.

³⁴ Varșovia, 1871, 13 p.

a studiilor teoretice. Cu pregătire de istoric și filolog, muzicolog, „umanist de înaltă cultură, estet fin și erudit inimitabil”³⁵, Karłowicz își dă seamă că luminarea și reprezentarea vieții din trecut nu va fi niciodată completă, dacă cercetătorii se vor restrânge numai la documentele de arhivă, la studierea formelor superioare de cultură, la rolul „personalităților” și nu vor adânci elementele de cultură populară, reconstituind procesul de continuă înnoire al acestora, prin dispariția unor elemente și nașterea altora. Astfel, preocuparea de seamă a învățatului polon devine etnografia, alături de munca în domeniul lingvisticii, mai ales al dicționarelor³⁶. În acest sens a ajuns la lucrarea de sinteză *Lud*³⁷, a doua încercare după cea dată de L. Gołębiowski în 1830.

Karłowicz a pus întâia oră în circulație în știința polonă termenul **folclor**³⁸, ca știință în general a poporului. Ulterior, „folcloristica” s-a fixat numai pentru preocupările și studiile în domeniul culturii spirituale populare, cultura materială și socială rămânând în seama entografiei. Activitatea folcloristică propriu-zisă a lui Karłowicz a fost bogată și se închide în mare măsură în paginile revistei „Wisła”, întemeiată de scriitorii Adolf Dygasiński și Artur Gruszecki în 1887 și intrată din 1888 și pînă în 1899 sub redacția lui³⁹. „Wisła” a devenit, în mâinile lui Karłowicz, una din cele mai bune reviste de folclor din Europa. Pe urmele ei au pornit, „Česki lid”, „Živaja starina” sau „Lud”, care va lua naștere mai târziu la Liov. Pe lângă diferite specii de literatură populară⁴⁰, Karłowicz s-a preocupat în special de studierea și *clasificarea cîntecului*⁴¹, lucrare pe care din nefericire n-a apucat s-o termine, rămînând încă o sarcină a celei mai noi generații de folcloriști⁴². În „Wisła” s-au publicat, pe de altă parte, multe materiale și studii de folclor, datorită colaboratorilor, toate trecute pe sub ochii redactorului.

Jan Karłowicz a fost la curent cu toate cercetările de specialitate și a ținut legătura cu învățați folcloriști europeni: J. Polivka, M. T. Sumțov, Serghei Soloviev, Čeněk Zibrť, H. Gaidoz etc. A publicat în reviste străine. În 1890 publică în „Melusine”, p. 121—143: *La mythologie lithuanienne et M. Veckenstedt*, criticînd pe Veckenstedt pentru invențiile lui din lucrarea *Die Mythen der Zamaiten*.

³⁵ Jan St. Bystroń, *Dawni ludoznawcy polscy*, în „Ziemia”, XII, 1927, p. 172.

³⁶ Jan Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, 6 tomuri, Cracovia, 1900—1911; același, *Słownik wyrazów obcego... pochodzenia*, Cracovia, 1894—1905. A colaborat și la dicționarul limbii polone comune, în 8 volume, relipărit în anii trecuți, cunoscut sub numele de *Słownik Warszawski*.

³⁷ Jan Karłowicz, *Lud. Rys ludoznawstwa polskiego*, Liov, 1904.

³⁸ J. Karłowicz, *Folklore*, în „Wisła”, II, 1888, p. 84.

³⁹ În 1899 s-a retras pentru a se dedica lucrărilor personale. „Wisła” a continuat sub redacția lui Erazm Majewski între 1900—1905. Ultimul volum, al 20-lea, pe 1916—1917, a fost redactat de M. Wawrzeniecki.

⁴⁰ Bibliografia operelor lui Karłowicz în domeniul folcloristicii dată în „Wisła”, 18, 1904, p. 192—288.

⁴¹ Jan Karłowicz, *Systematyka pieśni ludu polskiego*, în „Wisła”, III, 1889, p. 253—278 și 531—543; IV, 1890, p. 393 și urm.; 875 și urm.; IX, 1895, p. 522 și urm.; p. 645 și urm.

⁴² Jan Sadownik, *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*, în „Polska Sztuka Ludowa”, 1956, p. 343—354.

În general, Karłowicz a dat un nou impuls cercetărilor folclorice și le-a înălțat, prin teoretizare și sistematizare, la un nivel științific, necunoscut pînă atunci. De acum înainte vor exista în continuare culegători, dar cercetările în domeniul culturii populare se remarcă, după cum vom vedea, în special prin participarea în cel mai înalt grad la problematica științei etnologice.

Instituții de cercetare folclorică. Între timp, cercetările și studiile folclorice trebuiau să intre în grija și organizarea unor instituții de cultură. În 1839, luase naștere la Paris La Société d'Ethnologie⁴³. În Anglia se crease în 1844 o Subsection of ethnology pe lângă Aborigenes Protection Society, iar Anthropological Society va activa după 1861 intens, sub influența lui Darwin, Huxley, Lubbock, Tylor și alții⁴⁴. În Germania apare în 1865 buletinul „Archiv für Anthropologie”, iar A. Bastian scoate, în 1869, împreună cu alți învățați, „Zeitschrift für Ethnologie”. Apoi, în 1870, R. Virchow și Karl Vogt pun bazele unei societăți de antropologie și etnologie, care în scurta vreme împinzește țara cu 25 de filiale⁴⁵.

În Polonia, Academia de științe de la Cracovia apucă același drum și creează, în 1874, o Comisie antropologico-etnologică, care avea să se ocupe cu graiul poporului, literatura populară, cu ceremoniile și obiceiurile lui, munca la cîmp, construcții, unelte, costume, limitele „grupelor rasiale”, observări asupra tipului fizic etc. Din 1877, Comisia antropologică începe să scoată un zbornic, la început sub redacția antropologului și folcloristului Izydor Kopernicki (1825—1891). Zbornicul poartă titlul „Zbiór wiadomości do antropologii krajowej”⁴⁶, și conține numeroase materiale etnografice și folclorice. Din 1896 își schimbă numele în „Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne”⁴⁷, continuînd să apară, cu o nouă și mică modificare de nume⁴⁸, pînă în 1925. Este publicația periodică anuală în care au publicat lucrări și materiale toți marii etnografi și folcloriști poloni: O. Kolberg, L. Malinowski, S. Udziela, J. Karłowicz, J. Kopernicki, K. Moszyński etc. Între 1887 și 1905 și apoi în 1916 va apărea lunar „Wisła”, însumînd anual tomuri compacte de studii și articole care pun probleme și valorifică cultura și literatura populară.

Mai tîrziu, s-a simțit nevoia înființării unei asociații a etnologilor și folcloriștilor, care să coordoneze și să sprijine și mai mult munca în domeniul acesta. Instituirea unei asemenea asociații a fost propusă de Udziela încă din septembrie 1891, la Cracovia, la un congres al naturaliștilor. S-a format chiar un comitet de organizare, dar societatea n-a luat ființă. În 1893, s-a încercat din nou la Liov, fără succes. De-abia în 1895 s-a constituit, cu sediul la Liov, Towarzystwo Ludoznawcze

⁴³ Adolf Bastian, *Die Vorgeschichte der Ethnologie*, Berlin, 1881, p. 17.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁵ A. Bastian, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶ Citez zbornicul acesta în abreviațiunea: ZWAK.

⁴⁷ Citat în abreviațiune: MAAE.

⁴⁸ *Prace i materiały* etc.

(Societatea de etnologie), la propunerea făcută de slavistul și folcloristul Antoni Kalina (1846—1908) la Congresul literaților și ziariștilor poloni din 1894⁴⁹. Towarzystwo Ludoznawcze a avut o activitate susținută și a înființat, prin membrii săi, numeroase filiale în Polonia de sud-est: Buczacz (1897), Wieliczka și Kraków (1898), Tarnów și Tatarów (1899), Chrzanów și Podgórze (1900). Un rol important în direcția aceasta l-au jucat folcloriștii locali, dascăli de școală, S. Udziela, L. Mlynek, J. Świątek, etc. De la 64 de membri la constituire în 1895, Towarzystwo Ludoznawcze ajunge în 1898 la circa 500 de membri. Se remarcă intrarea în această muncă a oamenilor cu origine țărănească. Chiar din anul constituirii, 1895, asociația scoate buletinul „Lud”, care apare și astăzi, și care este a treia mare publicație folclorică. Aci au publicat de asemenea toți marii folcloriști poloni studii și materiale folclorice, mai ales că după dispariția revistei „Wisła”, „Lud” i-a luat locul în domeniul folclorului. În prima fază, însă, se remarcă în revistă insistența asupra culturii spirituale și sociale, inclusiv literatura populară, ceea ce ne interesează în mod special. Vom vedea mai pe urmă că stadiul actual al publicațiilor periodice este îmbogățit și cercetările polone se mențin pe loc de frunte.

Conceptii și metode de cercetare. La sfârșitul secolului al XIX-lea se disting în Polonia trei centre de cercetări etnografice și folclorice: Cracovia, Varșovia și Liov. Numărul cercetărilor și al culegătorilor va crește impresionant, dar ceea ce interesează, în primul rând, este poziția științifică și teoretică în domeniul culturii populare, poziție care va înainta vertiginos și va ajunge la cele mai avansate linii. Oamenii de știință din acest domeniu vor avea o pregătire excepțională și vor discuta problemele, filozofic și teoretic, de la cel mai înalt nivel. Fiecare din ei va face școală și va transmite facla muncii urmașilor.

Dacă Jan Karłowicz, în 1871, și Roman Zawiliński, în 1887 (în primul număr din „Wisła”), susțineau graba cu care trebuie adunate de specialiști și nespecialiști, elementele de cultură populară, pentru a fi salvate de la pieire, mai târziu, într-un stadiu nou al muncii (1900), Erazm Majewski (1858—1922), arheolog și etnograf își dădea seama că materialele folclorice trebuie culese de oameni cu pregătire specială, care să înțeleagă rostul culegerilor și să știe unde vor să ajungă. Se merge tot mai mult pe drumul științei.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de prin anii 1860 înainte, încep să ia naștere și să se fundamenteze științific direcții și metode de cercetare în domeniul folclorului și al etnografiei. În primul rând, punct de dispută a fost obiectul etnologiei, considerată de unii ca o știință care se ocupă de om și de formele umane de cultură, fiind legată deci de antropologie, de alții, în schimb, ca știința care se ocupă cu cultura popoarelor în general, accentuându-se caracterul ei umanistic, și fiind astfel conturată independent de antropologie. Direcția ultimă a câștigat teren. Unii considerau apoi că etnologia trebuie să se ocupe numai de popoarele

⁴⁹ Jan Czekanowski, *Półwiecze „Towarzystwa Ludoznawczego”*, în „Lud”, 36, 1939—1945, p. 35.

primitive (lipsite aparent de istorie) și de cultura lor (Th. Weitz, 1859; Steinthal, 1864; Adolf Bastian, 1884 etc.), alții socoteau că trebuie luate în considerație viața și cultura în faza folclorică a tuturor popoarelor (O. Peschel, 1876; Fr. Müller, 1879; Brinton, 1892 etc.)⁵⁰.

Termenul însuși de **etnologie** a trebuit să fie definit față de cel de **etnografie**. Etnologia este știința care bazându-se pe descrierile scrupuloase etnografice, deci cu simplul scop informativ, se ridică la considerații de ansamblu în ce privește nașterea și dezvoltarea culturii umane a tuturor popoarelor, sau grupelor de popoare. De aci termenii germani **Völkerkunde** și **Völkerkunde**.

În privința metodelor de cercetare, două mai ales s-au concurat istoricește: metoda evoluționistă și cea istorică. Alte poziții s-au afirmat mai târziu. Evoluționismul s-a născut din concepția că etnologia fiind dependentă de antropologie este deci o știință a naturii și n-ar putea opera decât cu metoda științelor naturii, în care domina, la vremea respectivă, evoluționismul lui Darwin. În acest sens, A. Bastian, E. B. Tylor, Morgan, Andrew Lang, Brinton, J. P. Frazer și alții socotesc că formele de cultură umană s-au născut și s-au dezvoltat independent, dacă ne gândim la legile de naștere și de dezvoltare a elementelor similare din natură. De aci celebra teorie antropologică de creație independentă, de pildă, a basmului, la diferite popoare.

Sămînța metodei istorice și a migrațiunii formelor de cultură a fost aruncată încă din 1859 de Theodor Benfey, prin publicarea operei *Pantschatantra*, dar fundamentarea etnologică largă a venit mult mai târziu prin formularea inițială a lui Fr. Ratzel (1887) și mai ales prin lucrările lui P. W. Schmidt (1906), B. Ankermann⁵¹, Fr. Graebner⁵², de la începutul secolului al XX-lea, în care se respinge ideea genezei independente a unui produs cultural identic în diferite colțuri de pe pământ. Din momentul în care se descoperă, zic acești cercetători, forme asemănătoare ale aceluiași produs, larg repartizate pe pământ, înseamnă că au un prototip, deci o geneză unică, urmată de o dezvoltare și o răspindire istorică.

Completări la Graebner, în privința metodei istorice, a adus în 1937 P. W. Schmidt, în *Handbuch der Methode der kultur-historischen Ethnologie*.

Alături de aceste două direcții, evoluționism și istorism, fundamentale multă vreme în cercetările etnologice, s-a ivit mai târziu „funcționalismul sociologic”, reprezentat prin germanii Richard Thurnwald și elevul său W. Mühlmann⁵³ și prin etnologul polon Br. Malinowski, emigrat în Anglia.

⁵⁰ Vezi pentru istorie P. W. Schmidt, *Die moderne Ethnologie*, Viena, 1906; R. Martin, *System der Anthropologie und anthropologische Bibliographie*, în „Korespondenzblatt der deutschen anthropologische Gesellschaft”, 38, 1907; J. Dieserud, *The Scope and Content of the Science of Anthropology*, Chicago, 1908.

⁵¹ B. Ankermann, *Kulturkreisen und Kulturschichten in Afrika*, în „Zeitschrift für Ethnologie”, 37, 1905.

⁵² Fr. Graebner, *Methode der Ethnologie*, Heidelberg, 1911, XVII (prefață cu considerații de metodă istorică datorită lui W. Foy) + 192 p.

⁵³ W. Mühlmann, *Methodik der Völkerkunde*, Stuttgart, 1938, VIII + 275 p.

Am prezentat datele de mai sus fiindcă în aceste linii de construcție se integrează cercetările folclorice și etnografice polone, mai ales după 1900, ajungându-se la poziții noi, originale. Cum era de așteptat, în știința polonă s-a manifestat întâi *evoluționismul*. Evoluționiștii au fost Jan Karłowicz⁵⁴, Erazm Majewski⁵⁵, Ludwig Krzywicki⁵⁶, Stanisław Ciszewski⁵⁷, evoluționist, cu o fundamentare nouă, după cum vom vedea, a continuat să rămână etnologul polon de renume, K. Moszyński.

Fiecare dintre acești învățați, în cadrul larg etnologic al preocupărilor, a dat atenție și elementelor folclorice propriu-zise din cultura poporului. Astfel, E. Majewski (1858—1922) se ocupă, în afară de lucrările citate, de credințele poporului polon și de produsele literare populare în legătura cu barza⁵⁸, cucul⁵⁹, bufnița⁶⁰, macul⁶¹ etc.

Stanisław Ciszewski (1865—1930) a făcut studii la Rappersville, Praga, Zagreb, Berlin și Leipzig; și-a întemeiat teoria etnologică-evoluționistă pe materiale slave, necunoscute pînă aci etnologilor străini, și a ocupat întâia catedră de etnologie, creată la Liov în 1910. Ciszewski a publicat materiale literare în „Zbiór wiadomości”⁶², un studiu despre mitul lui Midas în literatura populară⁶³, altul despre chipul femeii în credințele populare⁶⁴, teme din *O mie și una de nopți* în literatura populară⁶⁵ etc.

Un loc special îl ocupă între evoluționiștii Kazimierz Moszyński (1887—1959). Cu studii în Elveția, la Berna și Fryburg (1906—1909), a procedat la riguroase și sistematice cercetări pe teren în regiunea Ucrainei, Bielorusia, Polonia, Bulgaria, Iugoslavia etc. În 1926, i s-a creat la Cracovia catedra de etnografie și etnologie a slavilor, pe care a deținut-o pînă la moarte, devenind cel mai de seamă specialist în acest domeniu, intrînd în dispute de mare interes în legătură cu istoria culturii și civilizației popoarelor slave. În problema de metodă etnologică, Moszyński a adoptat, probabil, poziția cea mai rezonabilă astăzi⁶⁶. Nu se poate nega nașterea independentă la diferite popoare a unor forme de cultură, după cum nu se poate respinge migrarea unor elemente de cultură. De asemenea, recunoaște meritele altor metode în cercetările etnologice.

⁵⁴ J. Karłowicz, *O pierwotnym człowieku*, Liov, 1903.

⁵⁵ Erazm Majewski, *Nauka o cywilizacji*, 2 vol., Varșovia, 1908—1911 (lucrare de sinteză pe baza cercetărilor și studiilor anterioare). Opera a apărut și în limba franceză. *La science de la civilisation* (1910—1911).

⁵⁶ L. Krzywicki, *Kurpie* (regiune polonă nordică), Varșovia, 1892; idem, *Ludy*, Varșovia, 1893.

⁵⁷ St. Ciszewski, *Krakowiaczy*, Cracovia, 1894; apoi *Studia etnologiczne*, Varșovia, 1922 (aci bibliografia completă a studiilor sale) și *Prace etnologiczne*, 3 vol., Varșovia, 1925—1930. Alte lucrări în publicația „Lud”.

⁵⁸ E. Majewski, *Bocian w mowie i pojęciach ludu polskiego*, Varșovia, 1891, 23 p.

⁵⁹ Idem, *Kukułka* . . . , Varșovia, 1898, 24 p. (Extras din „Wisła”, XII).

⁶⁰ Idem, *Sowa* . . . Varșovia, 1898, 13 p. (Extras din „Wisła”, XII).

⁶¹ Idem, *Pochodzenie maku*, Varșovia, 1903, 30 p. (Extras din „Wisła”, XVII).

⁶² St. Ciszewski, *O morskich koniach*, în ZWAK, 11, 1887, p. 113.

⁶³ Idem, *Bajka o Midasowych uszach*, Cracovia, 1899. 26 p. (Extras din „Rozprawy Polsk. Akad. Um.”, secția filologică, t. XXVIII).

⁶⁴ Idem, *Żeńska twarz*, Cracovia, 1927, 36 p.

⁶⁵ Idem, *Powieści z Tysiące i jednej nocy*, în „Wisła”, VI, 1892, p. 587 urm.

⁶⁶ De fapt și adepții istorismului nu mai rămîn la schematismul de altădată.

Într-o lucrare apărută în 1948, Moszyński numește metoda sa „evoluționism critic”⁶⁷ și consideră că fără să neglijeze alte metode de cercetare (istorică, geografică, filologică etc.), evoluționismul critic tinde la reconstituirea „în trăsături esențiale” a dezvoltării culturii umane, luate în întregime, nu desfăcută în regiuni și arii, avînd ca țel cunoașterea omului ca singura ființă capabilă de creație culturală, cum și descoperirea și stabilirea legilor care guvernează dezvoltarea culturii. În schimb, după Moszyński, istoricul critic (combate pe cel schematic) are de scop cercetarea și analizarea diferitelor „arii de cultură”, fixarea cronologiei lor, punctele de plecare, migrații, suprapunerii, legile sociale etc. Metoda istorică ar fi auxiliară celei evoluționiste.

Între anii 1929 și 1939, K. Moszyński publică o lucrare monumentală despre cultura populară a slavilor⁶⁸. Apoi, pe baza cercetărilor organizate sistematic pe teren în peste 100 de puncte, adună un bogat material și începe să publice un atlas de cultură populară polonă⁶⁹, necontinuat, punînd materialele adunate la dispoziția marelui atlas etnografic condus actualmente de prof. Józef Gajek. În atlasul publicat de Moszyński sînt interesante o serie de elemente de cultură polonă, care se găsesc și în cultura populară românească, cu nume identice (în traducere): „Cloșca cu pui” pentru constelația Pleiadei, „Calea laptelui” sau „Drumul robilor”, „păsărea-suflet”, cu existență în întreaga Polonie (la noi mai rar), luna nouă, invocățiile și credințele în legătură cu ea, vrăjeala de moarte în lingură etc.

Împotriva autohtonismului slavilor, emis de L. Kozłowski⁷⁰ și Jan Czekanowski⁷¹, K. Moszyński a luat poziție, susținînd, pe baza unui lexic slavo-turco-tătar, originea slavilor din stepele Asiei. În secolele al VII-lea și al VI-lea î.e.n., limba protoslavă domina încă în stepele de nord ale Asiei⁷². Om de știință riguroasă, Moszyński a înțeles valabilitatea unor metode de cercetare deosebite de a sa, în anumite condiții, ca bunăoară cea a funcționalismului sociologic a lui Br. Malinowski. Unii dintre elevii săi, J. Obrębski și M. Gładysz, au adoptat chiar teoria lui Malinowski⁷³.

Metoda istorică a fost adoptată de Jan Czekanowski (n. 1882—1965), alt etnolog polon contemporan de faimă. A făcut studii la Zürich cu etnologul R. Martin (terminate în 1906) și apoi la Berlin, unde lucrează cu

⁶⁷ K. Moszyński, *Ewolucjonizm krytyczny na tle innych kierunkow w etnologii*, în „Lud”, 38, 1947, p. 3—27.

⁶⁸ Idem, *Kultura ludowa Słowian*; t. I, *Kultura materialna*, Cracovia, 1929; t. II, 2 vol: *Kultura duchowa*, Cracovia, 1934—1939. Al III-lea tom îl avea în pregătire („Lud”, 38, 226), dar în 1959 Moszyński s-a stîns.

⁶⁹ Idem, *Allas kultury ludowej w Polsce*, 3 vol., Cracovia, 1934—1936.

⁷⁰ L. Kozłowski, *Kultura tużycka i problem pochodzenia Słowian*, în *IV Zjazd historyków polskich w Poznaniu*, 1925, secțiua VI.

⁷¹ Jan Czekanowski, *Wstęp do historii Słowian*, Liov, 1921, 326 p.

⁷² K. Moszyński, *Badania nad pochodzeniem i pierwotną kulturą Słowian*. Cracovia, 1927, 140 p. Idem, în „Ziemia”, XII, 1927, p. 163—169; idem, „Slavia”, VI, p. 814—820.

⁷³ Anna Kutrzebianka, *Rozwój etnografii i etnologii w Polsce*, Cracovia, 1948, p. 36.

Luschan, datorită căruia întreprinde cercetări pe teren în Africa Centrală, în anii 1907—1909. Este prima mare intrare a unui învățat polon în cercetările exotice⁷⁴. Rezultatele acestei munci se văd în lucrarea sa în patru volume: *Forschungen im Nil- und Kongo-Zwischengebiet* (1917—1927). A făcut studii, de asemenea, la Petersburg. În 1913, ocupă catedra de la Liov, părăsită în chip ciudat, după trei ani de la înființare, de Ciszewski. Catedra se intitulează de data aceasta de antropologie și etnografie.

La congresul antropologilor, din 1911, în Germania, împreună cu P. W. Schmidt și B. Ankermaol, argumentează valabilitatea metodei istorice în cercetările etnologice. Spre deosebire însă de alți adepți ai istorismului, Czekanowski susține că trebuie luate în considerație nu asemănările, ci deosebirile formelor de cultură populară, pentru a ajunge la definirea exactă a culturilor naționale. În anul 1913, publică *Zarys metod statystycznych*, prin care justifică aplicarea metodei statistice în cercetări. Ca o sinteză a cursurilor ținute la Universitatea de la Liov, Czekanowski publică în 1927 *Wstęp do historii Słowian* (Introducere în istoria slavilor), lucrare care susține între altele autohtonismul slavilor și care a produs o vie discuție, mai ales între Moszyński, Vasmer⁷⁵ și autor⁷⁶. Între sintezele etnografice de valoare deosebită, Czekanowski dă, în 1935, *Rasy i ludy*⁷⁷, iar în 1938, împreună cu câțiva dintre elevii săi, începe o operă de mari dimensiuni: *Człowiek, jego rasy i życie*, din care a apărut numai o parte, privind probleme generale, cum și cultura umană în Europa și Asia. Conducând asociația Towarzystwo Ludoznawcze între anii 1926—1945, făcând școală în domeniul etnologiei, Czekanowski, spirit erudit, încearcă mereu noi sinteze etnologice. În 1947 reia problema autohtonismului slavilor, într-o nouă lucrare⁷⁸, intervine apoi, cu prilejul unor studii ale lingvistului Valentin Kiparsky, în discuția referitoare la autohtonismul popoarelor baltice și a imigrației celor ugro-finice (susține acest lucru)⁷⁹, prezintă critic sinteza cercetărilor antropologice privind pe slavi⁸⁰, sau face istoria elementelor de cultură materială, cum e aceea a carului și atelajului la toate popoarele lumii⁸¹. Czekanowski este un etnolog cu o pregătire serioasă în domeniul antropologiei, în care a publicat mai multe lucrări, dintre care cităm ca accesibilă: *Recherches anthropologiques de la Pologne*, Paris, 1920⁸².

Între istoriști se numără Stanisław Poniatowski (1884—1945), un mare erudit, cu studii de matematici și fizică la Politehnica din Varșovia

⁷⁴ Prima întreprindere, efectuată între 1882—1890 în Africa de apus, se datorește lui L. Janikowski (cf. K. Moszyński, în „Lud”, 38, 211), dar fără răsunet.

⁷⁵ M. Vasmer, în „Zeitschrift für slavische Philologie”, IV, p. 273—285.

⁷⁶ J. Czekanowski, în „Lud”, XXVII, p. 41—56 și „Slavia”, p. 672—681.

⁷⁷ Vezi și J. Czekanowski, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, ed. a II-a, Varșovia, 1937; ed. a III-a, Varșovia, 1965.

⁷⁸ Idem, *Polska synteza sławistyczna*, Cracovia, 1947, 50 p.

⁷⁹ Idem, *Syntetyczne szkice V. Kiparskyego*, în „Lud”, 41, 1954, pp. 183—241.

⁸⁰ Idem, în „Lud”, 42, 1955, p. 465—521.

⁸¹ Idem, *Z dziejów wozu*, în „Lud”, 39, 1948—1951, p. 110—132.

⁸² Vezi însă și J. Czekanowski, *Zarys antropologii Polski*, Liov, 1930, XVI + 592 p.

(1902—1906), întrerupte din cauza condițiilor politice și continuate din 1906 cu studii de antropologie la Zürich, lucrând cu antropologul B. Martin, etnologul Stoll și preistoricul Haierli. În 1911 și-a luat doctoratul în filozofie la Zürich, cu cea mai înaltă mențiune : „Unter Anerkennung vorzüglicher Leistungen”⁸³. În anul următor, se întoarce în țară și lucrează în specialitate, apoi în 1914 pleacă în cercetări pe teren în Siberia de răsărit, întrerupte din cauza izbucnirii războiului⁸⁴. A lucrat apoi ca director al Bibliotecii Universității de la Varșovia, pînă în 1919, ulterior devenind profesor la Universitatea Liberă, pînă în 1934, cînd s-a creat și a ocupat întîia catedră, în Polonia, de etnologie generală și etnografie străină. Patriot, este arestat de hitleriști în 1942, dus în lagărul de la Majdanek, apoi în 1944 în cel de la Grossrosen, din Silezia, unde se stinge brusc în ianuarie 1945, după ce familia îi pierise dramatic în anii precedenți.

St. Poniatowski a fost un erudit și un gînditor, predispus pentru meditații și dezbateri filozofice în probleme de cultură folclorică umană. El analizează, întîia oară filozofic, principiile metodei istorice în etnologie și încearcă în anii 1919—1922 o nouă clasificare și definire a științelor naturale și a științelor sociale, e drept cu unele complicații⁸⁵. Fiind un gînditor, reia mai tîrziu problemele teoretice, supune criticii atît principiile istorismului, cît și ale funcționalismului, mai ales formulările confuze ale lui Mühlmann (*Methodik der Völkerkunde*) și găsește, ca și Moczyński, că în explicarea produselor culturale în etnologie pot fi de folos și alte metode. Învățăutul polon clasează acum științele în trei grupe : fizice, ale căror obiecte nu au decît structură, în biologice, cu structură și funcție, la urmă venind grupa celor umaniste (științele sociale), cu structură, funcție și ideologie, adică „fundamentarea și valorificarea (dirijarea) structurilor și funcțiilor”⁸⁶. Ultima lucrare, în schemă, dovedește dezvoltarea metodei sale de cercetare în etnologie pînă la proporțiile unui sistem de gîndire⁸⁷, neilustrat însă cu material și cercetări din cauza dispariției premature. A lăsat elevi în persoana lui E. Bulanda și Jan Manugiewicz.

Dintre lucrările de sinteză ale lui Poniatowski, de o deosebită valoare este *Etnografia Polski*, publicată în volumul al III-lea din enciclopedia *Wiedza o Polsce* (Varșovia, 1932, p. 191—335 + 30 pl.).

Școlii istorice polone îi aparțin și alți oameni de știință poloni. Dintre ei, un loc de frunte ocupă Adam Fischer, despre care ne vom ocupa însă în cadrul capitolului de literatură populară polonă. Dintre elevii lui însă, au rămas în viață, din ultimul război, numai **Józef Gajek**, actualmente profesor de etnografie la Universitatea din Wrocław, conducătorul

⁸³ Cf. „Lud”, 36, 1939—1945, p. 26.

⁸⁴ Unele lucruri publicate în 1923 : *Materials to the Vocabulary of the Amur Gold*, Varșovia, 1923, 11 p.

⁸⁵ St. Poniatowski, *O metodzie historycznej w etnologii*, Varșovia, 1919, 19 p. ; idem, *Zadanie i przedmiot etnologii*, Varșovia, 1922, 30 p.

⁸⁶ St. Poniatowski, *Mahaurata*, în „Lud”, 36, 1945, p. 107—134.

⁸⁷ Idem, *Fakty etnologiczne i metody ich badań*, în „Lud”, 37, 1946, p. 32—68.

și animatorul asociației *Towarzystwo Ludoznawcze*, după război ajunsă cu sediul la Lublin și ulterior la Wrocław. Întia sa lucrare, din 1934, se ocupă larg de cocoș în credințele popoarelor din Asia, Australia, Africa, Europa și de diferite practici și ceremonii, în legătură cu această pasăre⁸⁸. Lucrarea sa de bază privește cultura materială a Podoliei de apus, cultură care în multe privințe are corespondențe cu cea românească, după cum se poate vedea din această monografie, exemplară ca metodă și descripție⁸⁹. Lucrarea care îl absoarbe însă acum pe etnograful polon este *Atlasul etnografic polon*⁹⁰, a cărui pregătire este foarte înaintată. Cercetările intense au loc pe o rețea de circa 50 de puncte stabilite pe teritoriul Poloniei. În baza unei metode etnografice, bine pusă la punct, după experiențe îndelungate, echipele lucrează susținut în fiecare an (în 1947 peste 1 000 de cercetători) și o mare parte dintre hărți au fost constituite. Negreșit, predomină și aici elementele de cultură materială, dar nu sînt neglijate nici cele de cultură socială sau spirituală. Metoda cartografică va putea fi folosită cu succes cel puțin în legătură cu creațiile de seamă din literatura populară aducînd lumini noi, ca răspîndire și influență a temelor și motivelor. Sub redacția lui Gajek apare de multă vreme și un excelent *Atlas de costume populare polone*⁹¹. De asemenea, sub conducerea lui, s-a lucrat un prețios indice bibliografic (pe materii, nume etnografice, nume de persoane, autori etc.) al volumelor 1-29 din „Lud”⁹².

După cum se vede, Józef Gajek este animat de realizarea unor mari lucrări în colectiv și într-adevăr rezultatele sînt excepționale.

A treia direcție în cercetările etnografice polone o reprezintă **funcționalismul** în care, în primul rînd, e de amintit activitatea de răsunset mondial a lui **Bronislav Malinowski** (1884—1942), fiul lingvistului și folcloristului **Lucjan Malinowski**, amintit mai sus. Br. Malinowski a studiat la Cracovia chimia și filozofia, la Leipzig matematicile. S-a ocupat și cu științele naturii. Etnolog a devenit sub influența lui James Frazer. O lucrare despre familia australiană, publicată în 1913, i-a atras o primă faimă. Apoi cercetările în Noua Guinee și în insulele Melanesiene din nordul Australiei, între 1914—1920, și lucrările rezultate l-au impus definitiv⁹³. În 1915,

⁸⁸ J. Gajek, *Kogut w wierzeniach ludowych*, Liov, 1934, 172 p. + 1 pl.

⁸⁹ Idem, *Zarys etnograficzny zachodniej części Podola*, Lublin, 1947, 190 p. + 6 pl. Lucrarea conține numeroase desene și hărți.

⁹⁰ Vezi expunerea lui Gajek: *Polski atlas etnograficzny*, Lublin, 1947, 67 p. Un prim și interesant volum de probă (*Polski atlas etnograficzny*, Wrocław, 1958, fasc. I, 17 hărți) a fost prezentat la cel de-al IV-lea Congres al Slaviștilor de la Moscova, sept. 1958.

⁹¹ *Atlas polskich strojów ludowych* (pe regiuni).

⁹² Indicele publicat în „Lud”, 40 (1952—1953), întrîg tomul de 1111 p.

⁹³ Cercetările etnografice de teren la triburi primitive au devenit, de altfel, celebre. Scriitorul polon Wac. Sieroszewski, deportat în Siberia, a scris o monografie despre iaculți: „*Dwanaście lat w kraju Jakutów*”, Varșovia, 1900 (publicată întîi în rusește la 1896). E de amintit mai ales activitatea *Mariei Czaplicka* (1886—1921), cu studii la Londra și Oxford, stînsă la 35 de ani. Încă din 1912 a ținut cursuri de etnologie la Oxford. După 1914 a făcut explorări etnografice la indigenii din Siberia, la triburile turcești din Asia centrală, publicînd lucrările: *Aboriginal Siberia* (1914), *My Siberian Year* (1916), *The Turks of Central Asia* (1918), care împreună cu altele i-au creat celebritatea.

a publicat în Australia primele constatări pe teren: *Preliminary Results*. În același an publică, sub auspiciile Academiei de Științe de la Cracovia, o lucrare despre credințele primitivilor și formele de viață socială⁹⁴, cu care prilej respinge doctrina evoluționismului lui Frazer ca necorespunzătoare în problemele de cultură populară. Malinowski combate și metoda istorică în cercetările etnologice. El consideră că nu interesează geneza și căutarea genezei produselor culturale populare, ci funcția lor socială, care e dinamică și adesea se schimbă o dată cu condițiile și formele noi de viață. La această poziție a ajuns Br. Malinowski din contactul cu terenul, unde s-a arătat maestru. A avut pasiunea vieții în mijlocul naturii și între oameni socotiți înapoiți. A întins cortul alături de ei și a dus viața lor ani și ani de zile, luând parte la bucurii și la griji. Ei l-au considerat de-al lor. Dotat cu un spirit excepțional de observație, a aflat ce n-au putut afla alții, veniți cu creionul, hîrtia și aparatul de fotografiat. A descoperit relațiile sociale neobservate pînă aci, care nu erau nici de familie, nici de prietenie sau de grup, ci de releu social, realizat prin daruri, transmise indirect⁹⁵. A observat că magia, animizarea și vrăjitoria nu erau forme „preculturale” și „prelogice”, cum afirma Frazer, devenite supraviețuiri („superstiții”), fără aderență funcțională în viața socială. Pe o insulă s-a dezlănțuit un uragan, împingînd apele mării peste populație, intrată în panică. A apărut magul, care cu o formulă cîntată, invocînd vîntul, ploaia și furtuna, a readus încrederea și liniștea printre localnici, dîndu-le posibilitatea să se regăsească și cu eforturi comune să salveze semeni și animale din ghearele stihiei, căreia la început li se lăsaseră pradă. Cîntecul n-a schimbat intensitatea furtunii, ci tensiunea psihică a oamenilor. În anumite stadii de civilizație funcționează, în interesul vieții omului, anumite forme de cultură materială și spirituală.

Teoria sa despre cultură apare complet în lucrarea editată post-mortem, în 1944, de Universitatea Carolinei de Nord : *A Scientific Theory of Culture*. Elementele de cultură sînt necesități organice ale vieții omului. Nu se dezvoltă nimic din ceea ce nu este necesar vieții grupului social. Elementele de cultură depind de condițiile de viață materială și spirituală. Elementele de cultură sînt încontinuu înnoite, alimentate și dirijate.

Br. Malinowski se ridică împotriva speculațiilor filozofice, împotriva, de pildă, a vechii concepții a totemismului. El afirmă că este necesară, în primul rînd, sublinierea condițiilor de viață socială, care întrețin practicile totemice sau practica altor credințe și obiceiuri. De aceea, socotește că descrierea precisă și științifică a faptelor de cultură, legate de viața omului, este esențialul în etnologie. De fapt, cu aceasta Malinowski coboară la coniecția etnografică descriptivă a cercetărilor, dar metoda rămîne valabilă, cu unele observații critice, pe care le vom face mai pe urmă.

⁹⁴ Br. Malinowski, *Wierzenia pierwotnych w formach ustroju spotecznego*, Cracovia, 1915. Lucrarea publicată prin grija prietenului său St. Estreicher, pe cînd autorul se găsea în cercetări peste mări și țări.

⁹⁵ Cf. E. Gross, *Br. Malinowski*, în „Lud”, 38, 1947, p. 278 : această legătură socială e numită „Kula”.

Într-o altă lucrare apărută, de asemenea, post-mortem, Malinowski pune problema „ciocnirilor de culturi”, dintre care una, cea mai avansată, învinge și doboară, cel puțin în parte, pe cealaltă, ca în cazul întâlnirii dintre cultura „albă” și cultura autohtonă din Africa.⁹⁶ Problema va fi reluată de K. Dobrowolski cu mai mult realism și mai multă pătrundere. Vederile lui Malinowski au avut răsunet și au făcut școală, mai ales că din 1927 a devenit profesor la Universitatea din Londra. Cu el a studiat folcloristul italian Giuseppe Cocchiara. Teoria lui, de tip sociologic, a câștigat pe unii din elevii lui Moszynski, ca J. Obrębski și M. Gladysz⁹⁷.

Foarte aproape de Malinowski se află Kazimierz Dobrowolski (n. 1894), profesor la Cracovia de etnologie și sociologie, catedră, devenită, după ultimul război, de etnografie generală. A făcut studii la Cracovia, Viena, Londra și Paris. În 1934 a ocupat catedra de mai sus, prin trecerea lui Jan St. Bystron la aceeași catedră de la Universitatea din Varșovia. A fost preocupat, în special, de problemele de colonizare și stratificare a populației, mai ales în Carpați, ceea ce ne interesează direct, fiind vorba de elementul păstoresc românesc, pe care îl vede prezent în cultura locală. În lucrările sale: *Przeszłość Podhala, Najstarsze osadnictwo Podhala* (1935), pune asemenea probleme. În 1937 prezintă în cadrul Academiei de științe referatul *Główne zadania etnografii polskiej* (Principalele sarcini ale etnografiei polone)⁹⁸, în care arată că în cercetările etnografice și etnologice nu se poate folosi numai o singură metodă, cu excluderea celorlalte. Dobrowolski admite diferite metode de cercetare, după felul problemei și genul materialelor pe care se bazează cercetătorul. Opinează, în special, pentru unirea metodei istoric-etnologice cu cea sociologică, numită funcțională, ținând seamă de baza geografică, biologică, psihologică a fenomenelor studiate. K. Dobrowolski urmărește cercetarea dinamică a culturii populare integrate vieții sociale, formele actuale putînd ajuta la luminarea unui proces trecut (metoda retrogresivă)⁹⁹ iar cele vechi, detectate istoric, ajutînd la înțelegerea procesului de transformare al celor noi, în studiul culturii contemporane.

Teoretic, în 1951, Dobrowolski pune și problema „ciocnirii” de culturi diverse (agrară polonă cu cea pastorească româno-balcanică), cu aspect inițial antagonic, apoi de întrepătrundere și de naștere a unei noi culturi¹⁰⁰. Învățăatul polon și-a bazat teoria pe serioase cercetări la teren, în regiunea Carpaților poloni. Pe această cale, a ajuns și la descoperirea urmelor de cultură românească în această regiune. Încă din 1930 a publicat contribuții în acest sens, admițînd o veche migrație românească, chiar

⁹⁶ Br. Malinowski, *The Dynamics of Culture Change*, New Hawen, 1945, XVI, + 171 p.; ed. a II-a. New Hawen, 1946.

⁹⁷ Cf. Anna Kutrzebinka, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁸ Vezi și K. Dobrowolski, *Les principales tâches de l'ethnographie polonaise*, Cracovia, 1938.

⁹⁹ Metoda folosită și susținută înția oară în Polonia de istoricul T. Wojciechowski (1838–1919) în lucrarea sa *Chrobaću*, Cracovia, 1873. (Cf. și J. Gajek, în „Lud”, 41, 1954, p. 242–256 și 42, 1955, p. 909–912)

¹⁰⁰ K. Dobrowolski, *Zderzenie kultur*, în „Lud”, 1948–1951, p. 102 și urm.

macedo-română, spre nord ¹⁰¹. Dar lucrarea de bază, în direcția aceasta, a fost prezentată, în 1951, Academiei de științe și așteaptă să fie tipărită. Din referatul care a însoțit-o și a fost publicat, reiese clar noua și serioasa contribuție a autorului în domeniul migrației păstorilor români în Carpații poloni ¹⁰².

În spiritul lui Dobrowolski, lucrează elevul său Roman Reinfuss, care a dat un număr de interesante lucrări ¹⁰³.

Numărul cercetătorilor poloni în domeniul folclorului este extrem de mare (uneori cu preocupări de bază în alte domenii), dar direcțiile principale, ca și marile personalități, sînt cele arătate pînă aci. Oricare ar fi metodele inițiate și susținute și orice critici li s-ar aduce, rezultatele cercetărilor sînt de un înalt nivel științific. De fapt, învățații etnologi și etnografi poloni s-au înscris inițial sub emblema unei metode, dar pînă la urmă au sfîrșit prin a recunoaște și valabilitatea altor metode, după obiectul cerceții și posibilitățile de documentare. În fond, considerăm că nu se poate nega nașterea independentă a unor forme de cultură în diferite colțuri de pămînt, cerute fiind de condiții de viață similare. Totuși, în mers istoric, nu se poate nega nici contactul între grupuri mai mari sau mai mici de oameni și implicit migrația de elemente culturale. De asemenea, nu se naște și mai cu seamă nu se dezvoltă nici un element de cultură în afara necesităților de viață socială în grup. În condițiile civilizației primare, acest element nu e acceptat și se stinge. În condițiile luptei de clasă, nu se poate situa în afară de ea. Orice element de cultură are deci o funcție, de la necesități fiziologice la necesități politice și spirituale. În consecință, fie că vrem să ne ridicăm pînă la reconstituirea, în linii mari, a procesului de dezvoltare a culturii umane de tip folcloric, fie că vrem să analizăm și să definim numai anumite arii culturale, metoda de atacare a problemelor e complexă, așa cum, de altfel, învățații poloni au procedat în practică. Numai Malinowski vrea să rămînă la observație și descripție exactă, „științifică”, a actualității, concluziile urmînd să vină de la sine. În știință însă, mintea umană nu se poate lipsi de meditație, nu vrea să rămînă numai la ceea ce este vizibil și palpabil, ci vrea să străbată și să reconstituie, prin logică și documentare, ceea ce scapă percepției directe a simțurilor, ceea ce aparține unor vremuri îndepărtate.

Oricum, știința etnografică și etnologică polonă a atins cu Cze-kanowski, Moszyński, Malinowski, Dobrowolski etc. puncte înalte. În aceste preocupări și cercetări de ansamblu însă asupra culturii populare umane, problemele de literatură au căzut pe planul al doilea, în ultima fază. Totuși, unii învățați, mai ales istorici literari, i-au dat atenție și literaturii.

¹⁰¹ Idem, *Migracje wołoskie na ziemiach polskich* (1930); *Elementy rumuńsko-balkańskie w kulturze ludowej Karpat Polskich* (1938); *Przyczynki do wpływów rumuńsko-balkańskich w kulturze ludowej Karpat Zachodnich* (1938) etc.

¹⁰² Lucrarea poartă titlul: *Studia nad pochodzeniem ludności pasterskiej w Karpatach Zachodnich* (cf. *Spraw. Polsk. Akad. Um.*, 42, 1951, p. 478—486). Vezi și I. C. Chițimila, în „*Romanoslavica*”, VI, 1962, p. 257—258.

¹⁰³ Vezi R. Reinfuss, *Pogranicze krakowsko-góralskie*, în „*Lud*”, 36, 1939—1945, p. 222—255. Idem, *Próba charakterystyki etnograficznej Rusi Szlachtowskiej*, în „*Lud*”, 37, 1946: p. 160—235. Idem, *Lemkowie*, Lublin, 1948, 210 p.

III LITERATURA POPULARĂ POLONĂ

Cercetători și cercetări în ultima fază. Etnologii și etnografii s-au putut servi, în teoriile lor, în mult mai mică măsură de creația literară populară, decît de alte elemente de cultură. Nu e de mirare atunci că literatură populară e mai puțin scoasă în evidență în faza construcțiilor de teorii etnologice și etnografice. Unii dintre cercetătorii culturii populare în general însă au stăruit și în direcția aceasta. Printre aceștia, sînt de amintit, în primul rînd, Adam Fischer și Jan St. Bystron.

Adam Fischer (1889—1943), a început ca romanist, lucrînd la Liov cu profesorul Edward Porębowicz, care avea și preocupări folclorice și care a publicat între altele o colecție de cîntece populare celtice, germanice și romanice¹⁰⁴. În această primă perioadă (1909—1912), Fischer este preocupat de studii de literatură populară comparată, referindu-se mai ales la elementele romanice. Întîia sa lucrare tratează despre motivul ramurii înflorite¹⁰⁵, problemă asupra căreia atrăsese atenția, din 1890, Frazer, în monumentală sa operă *The Golden Bough*. Se ocupă, de asemenea, de legenda lui Don Juan în literatura populară, de legenda lui Krakus, de povestea caprei „jupuite” etc.; începe să publice schițe despre folcloriștii poloni (Gloger, Kołłataj, Kolberg), pe care le va continua pînă la sfîrșitul vieții, probabil în vederea unei istorii a folcloristicii polone, pe care n-a apucat însă s-o mai scrie. În 1912, Fischer și-a luat doctoratul ca romanist. În 1910 este ales secretar al asociației Towarzystwo Ludoznawcze și din acest moment devine animatorul societății, pînă la sfîrșitul vieții. Între 1908 și 1924, Fischer lucrează în celebra Bibliotecă Ossoliński. În 1924, este numit profesor la catedra de etnografie polonă a Universității de la Liov, a doua catedră aci din domeniul culturii populare, creată în 1924, pe lingă cea de antropologie și etnologie, deținută de Czekanowski, cu care, de altfel, Fischer și-a trecut lucrarea de „abilitare” în 1921, cu titlul *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego* (Obiceiurile de înmormîntare ale poporului polon). Astfel, Fischer devine și elevul lui Czekanowski. Înclinarea pentru studierea literaturii populare se va transforma în preocupare etnografică și va pune accentul pe cultura socială a poporului: obiceiuri, ceremonii, credințe etc. De asemenea, „Lud”, care apare sub redacția lui Fischer, din 1910 și pînă în 1939 (izbucnirea războiului), în prima parte se ocupă în mare măsură de literatura populară, apoi de etnografie și, din 1934, Fischer îi imprimă un caracter etnologic, pe care îl păstrează și acum. Așadar, schimbarea cercetărilor în domeniul culturii populare este oglindită și în cea mai de seamă publicație periodică contemporană. Ultimul volum din „Lud” (al 36-lea), pregătit de Fischer, a fost distrus de război, în 1939¹⁰⁶. În cele mai grele momente din trecut, publicația s-a menținut datorită zăberlilor redactorului ei. Acest învățat, modest în atitudine, care era însă în realitate „Fischer Freiherr von Fischering”, a prețuit cultura poporului și a cercetat-o cu pasiune.

¹⁰⁴ Ed. Porębowicz, *Pieśni ludowe celtyckie, romańskie, germańskie*, Liov, 1909; ed. a II-a, Varșovia, 1959.

¹⁰⁵ A. Fischer, *Wątek odkwitającej gałęzi*, Liov, 1909.

¹⁰⁶ Cf. Jozef Gajek, în „Lud”, 36, 1939—1945, p. 11.

Războiul, care a doborât mulți folcloriști poloni, l-a doborât și pe el prin greutatea de tot felul și la 22 decembrie 1943 a închis ochii prematur.

Opera lui Fischer este bogată și variată. A făcut cercetări pe teren, ca de pildă în Iugoslavia și Ungaria. A fost adeptul curentului istorist în cercetări, cu folosirea metodei etnogeografice. A scris un număr însemnat de articole și lucrări, consacrate literaturii populare. Chiar în lucrările sale de caracter sintetic etnografic, Fischer n-a neglijat literatura populară, cel puțin descriptiv, ca în lucrările despre cultura poporului polon, despre ruteni, polabi, luzicieni etc.¹⁰⁷. În mod special s-a ocupat de teatrul popular¹⁰⁸, ceea ce ne interesează pe noi direct în privința unor spectacole. Fischer a căzut, în timpul războiului, împreună cu toți elevii lui, afară de J. Gajek, care îi continuă activitatea cu același zel și despre care am vorbit mai sus.

Între ultimii mari etnografi, Jan St. Bystron (1892—1964) a dat cea mai mare atenție literaturii populare, mai ales cîntecelor populare. Adversar al școlii evoluționiste, Bystron critică teoriile animistice ale lui Frazer și Mannhardt. Este adept al școlii sociologice a lui Dürkheim și Mauss¹⁰⁹, luînd în considerare, în lucrările sale, și metoda de cercetare istorică. Dintr-o familie originară din Silezia, unde bunicul său, Andrzej Cinciała, a cules literatură populară¹¹⁰, iar tatăl Jan Bystron (1860—1902), profesor la Cracovia, s-a ocupat cu literatura populară scrisă (*Historiae Romanorum* etc.), Jan St. Bystron a căpătat pasiunea literaturii și culturii populare, de care s-a ocupat în egală măsură pînă la sfîrșitul vieții. În 1925, a ocupat la Cracovia catedra de etnologie și etnografie, transformată la cerea sa, în 1930, în etnologie și sociologie. În 1934, a trecut la aceeași catedră la Varșovia, pe cea de la Cracovia ocupînd-o K. Dobrowolski.

În privința literaturii populare, Bystron s-a ocupat în mod special de cîntecul popular polon, publicînd articole și studii despre mai multe motive (*Hero și Leandro, Cîntecul despre întîlnirea fratelui cu sora* etc.¹¹¹) și încercînd o nouă ordonare și luminare comparativă a temelor. Continuă deci opera începută de Karłowicz. În 1924 publică o monografie asupra cîntecului popular polon într-o clasificare elaborată după concepția sa personală¹¹². Întîi consideră patru grupe mari: (1. cîntece de ceremonial, 2. cîntece de caracter general, cîntate de oricine și oriunde, 3. cîntece profesionale, 4. cîntece regionale și de clasă socială). Apoi fiecare grupă are subîmpărțirile ei: cele de ceremonial se împart în ceremonial de familie (nuntă mai ales) și ceremonial de peste an; cele de caracter general se împart în cîntece-balade¹¹³, cîntece de dragoste și de caracter galant, cîn-

¹⁰⁷ Adam Fischer, *Lud polski*, Liow, 1926; Idem, *Rusini*, Liow, 1928; Idem, *Potabianie*, Liow, 1931; Idem, *Lużycanie*, Liow, 1932; Idem, *Polacy*, Liow, 1934. În cadrul acesta, Fischer intenționa să se ocupe încă de etnografia Cehoslovaciei și Iugoslaviei (cf. „Lud”, t. 36, 12).

¹⁰⁸ Adam Fischer, *Polskie widowiska ludowe*, Liow, 1916.

¹⁰⁹ Anna Kutrzebianka, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁰ Din cîntecule adunate de Cinciała, din cele publicate de Juliusz Roger și de E. Szramek a alcătuit Jan St. Bystron o colecție: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, Cracovia, 1934, 359 p. (cu melodii muzicale).

¹¹¹ Jan St. Bystron, *Hero i Leander*, în „Prace Polsk. Tow dla Badań Europ. Wschodniej”, IV, 1933—1934, p. 232—254; idem, *Pieśń o spolkaniu się rodzeństwa*, în „Lud”, t. 32, p. 40—47; idem, *Pieśń o dziewczynie i przewoźniku*, în „Lud”, t. 22, p. 63—71.

¹¹² Jan St. Bystron, *Pieśni ludu polskiego*, Cracovia, 1924, 156 p.

¹¹³ În culegerea din 1925 le numește „dumc”.

tece comice și cîntece de familie (de leagăn); grupa a treia, cîntecele profesionale, cuprinde cîntecele păstorești, marinărești, vînatorești, cătănești, cîntecele minerilor, ale cerșetorilor, cîntece hoțomănești și cîntece ale închișilor politici; a patra grupă are subîmpărțirile din titlu. E o clasificare potrivită cu caracterul cîntecului popular polon, care comportă totuși discuții. Ulterior, Bystron a publicat o excelentă antologie a cîntecului popular polon, cu comentarii ¹¹⁴.

De literatura populară polonă, în general, Bystron s-a ocupat într-o lucrare de sinteză, publicată în 1932, luînd în considerație versurile, proza, teatrul popular, paremiologia, folclorul copiilor etc. ¹¹⁵. De asemenea, un loc însemnat îi acordă literaturii în ultima sa lucrare despre cultura populară polonă: *Etnografia Polski*, Varșovia, 1947, 235 p.

Încă din 1926, Bystron a publicat o *Introducere în etnologia polonă* ¹¹⁶, în care face considerații de natură teoretică, filozofică, în legătură cu dezvoltarea culturii și a literaturii populare, avînd o concepție istorico-socială. În 1936, Bystron publică o nouă sinteză despre cultura populară ¹¹⁷, demonstrînd și aplicînd concepția sociologică în cristalizarea formelor de cultură, legată de grupuri sociale de o anumită configurație și psihologie. Mersul istoric și varietatea culturii, luate în tablou integral, nu sînt altceva decît schimbarea percepției și variația de percepere și de dezvoltare culturală, legate strîns de varietatea mediului social în timp și spațiu. Altfel, cultura devine metafizică.

Bystron a adus contribuții și în domeniul bibliografiei. În 1914, Fr. Gawełek a publicat o bibliografie folclorică cu peste 7200 de poziții ¹¹⁸. În completare și continuare, Bystron publică o nouă bibliografie în 1929¹¹⁹. Este de amintit apoi și lucrarea monumentală despre obiceiurile poporului polon, de tip popular în general, atît în straturile culte, cît și în masele poporului ¹²⁰.

Cu Jan St. Bystron a lucrat P. Caraman, publicînd o interesantă lucrare despre obiceiul colindatului la slavi și la români ¹²¹.

Cum era de așteptat, istoricii literari s-au ocupat de literatura populară în mare măsură ca izvor pentru literatura cultă. În sensul acesta pot fi citați Al. Brückner (1856—1939), Wilhelm Bruchnalski (1859—1938), Sansilaw Pigoń (n. 1885) ¹²², Julian Krzyżanowski etc.

O atenție deosebită merită **Julian Krzyżanowski** (n. 1892), profesor de istoria literaturii polone la Universitatea din Varșovia, de o excepțională

¹¹⁴ Idem, *Polska pieśń ludowa*, Cracovia, 1925, XLII + 119 p. Culegerca reprodușă întocmai la Chicago în 1946.

¹¹⁵ Jan St. Bystron, *Literatura ludowa*, în *Wiedza o Polsce*, III (Varșovia, 1932), p. 417—436. În 1933, a consacrat o lucrare specială proverbelor: *Przystawia polskie*.

¹¹⁶ Idem, *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*, Liov, 1926, VIII + 176 p.

¹¹⁷ Idem, *Kultura ludowa*, Varșovia, 1936, 462 p.; ed. a II-a, Varșovia, 1947, 451 p.

¹¹⁸ Fr. Gawełek, *Bibliografia ludoznawstwa polskiego*, Cracovia, 1914, XLII + 328 p.; idem, *Bibliografia ludoznawstwa litewskiego*, Wilno, 1914, 77 p. (deci și bibliografie folclorică lituană).

¹¹⁹ Jan St. Bystron, *Bibliografia etnografii polskiej*, Cracovia, 1929, VI + 160 p.

¹²⁰ Idem, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, 2 vol., Varșovia, 1933—1934, 470 + 576 p.

¹²¹ P. Caraman, *Obzęd koledowania u Słowian i u Rumunów*, Cracovia, 1933, 630 p.

¹²² Bibliografia lucrărilor lui Pigoń în *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa*, Cracovia, 1961, p. 7—94.

erudiție și activitate¹²³. Specialist în literatura populară scrisă, a publicat, pe lângă numeroase studii și ediții din acest domeniu, o prețioasă lucrare asupra romanului popular polon din secolul al XVI-lea¹²⁴. Multe din studiile sale stau la hotarul dintre literatura cultă și folclor; în sensul acesta a publicat *Paralele*¹²⁵. În 1938 a publicat legende și basme din Silezia¹²⁶. În fond, în mod special a stăruit Krzyżanowski în direcția prozei populare, a basmului, a poveștii și a anecdotei, ramura de creație pentru care nu se încercase o sistematizare, ca în cazul cîntecului popular. De aceea, pe lângă preocupările sale de istorie literară, a înregistrat tot ce s-a publicat în domeniul prozei populare și apoi a trecut la sistematizare. Astfel, încă din 1945, învățatul polon discută modul de clasificare a literaturii populare, analizînd sistemele Antti Aarne, Stith Thompson etc.¹²⁷. Apoi, în scurtă vreme, catalogarea sistematică a prozei, cu toate referințele la fiecare poziție și cu toate anexele necesare, a început să apară de sub tipar. Primele două volume din această lucrare de sistematizare, pregătită timp de zece ani, au apărut în 1947, lucrarea completă apărînd în 1962—1963¹²⁸. Krzyżanowski a studiat cu atenție sistemul Aarne-Thompson, a adoptat apoi clasificarea cea mai logică și limpede și a dat o operă care pune ordine definitivă în haosul de pînă aci al bogatei proze populare polone. Lucrarea este astăzi un model, ca tehnică științifică și concepție, între cele de același fel, apărute pînă acum. Însoțită de bibliografia domeniului, cu o introducere care analizează teoretic sistemele de clasificare, catalogul lui Krzyżanowski pune la îndemîna cercetătorilor un excelent instrument de lucru și valorifică proza populară polonă pe plan internațional.

Krzyżanowski a stabilit cca. 6 000 de teme polone, împărțite în cinci, nu în trei grupe (ca la Antti-Aarne): 1. Povești cu animale (1—299). 2. Basme, nuvele, legende (300—999). 3. Farse și anecdote (1 200—2 440). 4. Povești etiologice (2 441—2 999) și 5 povestiri superstițioase (3 000—8.256). Din volumele apărute recent, primul conține primele două grupe, al doilea ultimele trei grupe.

Dacă cercetările de cultură populară au mers în ultima fază spre considerații de cultură umană în general, literatura populară rămînînd în anexă, Krzyżanowski a îndreptat cercetările în special spre creația literară, ajutat de elevii săi. A condus, din 1947 pînă în 1949, o secție de literatură populară, pe lângă Institutul de artă populară al Academiei, după care a lăsat secția de aci în seama elevului său Jan Sadownik (aceasta urmărind în special cîntecul popular în corelație cu muzica) și a creat o a doua secție de literatură populară în cadrul Institutului de cercetări literare al aceleiași Academii de științe. Acum se ocupă de adunarea și sistema-

¹²³ Opera lui ocupă circa 750 de poziții bibliografice (cf. „Pamiętnik literacki”, 45, 1954, nr. 1—2, p. 273 și urm.; *Z dziejów polonistyki warszawskiej*, Varșovia, 1964, p. 23—56.

¹²⁴ J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Lublin, 1934, 283 p.; ed. a II-a, Varșovia, 1962, 326 p.

¹²⁵ Idem, *Paralele*, Varșovia, 1935, 236 p.; ed. a II-a, Varșovia, 1961, 589 p.

¹²⁶ Idem, *Podania i baśni śląskie*, Katowice, 1938.

¹²⁷ Idem, *Na drodze do dziejów bajki ludowej*, Jelenia Góra, 1945, 27 p.

¹²⁸ Idem, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, 2 vol., Varșovia, 1947, 90—218 p.; ediția a II-a întregită: 2 vol., Varșovia, 1962—1963, 314—333 p.

tizarea cîntecelor populare publicate în colecții și periodice. De asemenea, se ocupă cu adunarea și ordonarea literaturii paremiologice¹²⁹. Astfel, activitatea lui Julian Krzyżanowski în domeniul folclorului a dat un mare impuls cercetărilor și roadele sînt dintre cele mai bogate.

O întregă pleiadă de cercetători tineri duc o muncă susținută și coordonată. Numele lor sînt multe. Vom cita pe Jan Sadownik, preocupat în mod special de valoarea literară a cîntecului popular. A publicat o nouă încercare de clasificare și sistematizare a cîntecului popular polon¹³⁰. Preocupat de literatura populară este și Stanisław Świrko. Al. Jackowski a publicat, între altele o bibliografie a publicațiilor folclorice polone dintre 1945—1954¹³¹.

Culegerile de literatură populară, basme și cîntece, devin în ultima vreme din ce în ce mai numeroase și mai sistematice. O atenție deosebită s-a dat regiunii de nord, Mazuria. Aci a cules cîntece și jocuri de copii Augustyn Steffen încă înainte de ultimul război¹³². După război, acțiunea de culegere e mai puternică. Władysław Gębik¹³³ și Marian Sobieski¹³⁴ au publicat frumoase colecții de cîntece populare cu melodii. Halina Kurowska a publicat interesante basme ale regiunii¹³⁵. O prețioasă culegere de cîntece din Podhale, regiunea Cracovia, a dat colectivul Zofia Jaworska, Aurelia Mioduchowska, Jan Sadownik, Antoni Śledziewski, sub redacția lui Jan Sadownik¹³⁶. Colecția este un model de publicație. Din 20 000 de cîntece înregistrate între 1950—1955, autorii au ales numai 1 250, de valoare literară.

E de remarcat aci notarea textelor, cu ajutorul literelor obișnuite, fără complicații și semne diacritice, reținîndu-se de fapt numai fonetismele de bază. Sistemul acesta a fost pus în practică, pentru textele cu caracter literar, de savantul dialectolog W. Doroszewski. Sistemul a fost reținut teoretic și de Zeno Sobierajski¹³⁷.

În privința culegerilor de bază pentru nevoi științifice, nu s-a realizat prea mult. Materialele sînt răspîndite. Pentru basme și povești stau încă în picioare colecțiile vechi, chiar cele mai vechi. Roman Zmorski (1852), reeditat la 1902, e reeditat și azi¹³⁸. Julian Krzyżanowski a pregătît o antologie a celor mai frumoase basme, împreună cu H. Kapelus¹³⁹. St. Dzikowski

¹²⁹ Între timp a publicat interesante comentarii despre originea livrescă a multor proverbe polone: *Mądrej głowie dość dwie słowie*, 2 vol., Varșovia, 1960, 610 + 528 p.

¹³⁰ Jan Sadownik, *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*, în „Polska Sztuka Ludowa”, X, 1956, p. 343—354.

¹³¹ Al. Jackowski, *Das volkskundliche Schriftum Polens seit 1945*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde”, III, 1957, p. 227—257.

¹³² Augustyn Steffen, *Zbiór polskich pieśni ludowych z Warmii i Mazur*, 3 vol., Poznań, 1931—1938; idem, *Rymy dziecięce, zagadki i przysłowia rymowane z Warmii*, Cracovia, 1937, VI + 98 p.

¹³³ W. Gębik, *Pieśni ludowe Mazur i Warmii*, Olsztyn, 1953, 152 p.

¹³⁴ Marian Sobieski, *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*, Cracovia, 1955, 235 p.

¹³⁵ Halina Kurowska, *Bajki Warmii i Mazur*, Varșovia, 1956.

¹³⁶ *Pieśni Podhala*, Cracovia, 1957, 392 p.

¹³⁷ Zeno Sobierajski, *Jak publikować utwory poezji ludowej*, în „Lud”, 1954, p. 755—766.

¹³⁸ R. Zmorski, *Podania i baśnie ludu*, Varșovia, 1955, 179 p.

¹³⁹ *Sło baśni ludowych*, editie de H. Kapelus și J. Krzyżanowski, Varșovia, 1957, 415 p. (introducere de J. Krzyżanowski).

a publicat în 1948 un volum de basme, poveşti şi legende¹⁴⁰, pe care le-a refăcut şi întregit după mai multe variante, ceea ce e cu totul de neadmis în creaţia populară. Există şi o antologie foarte valoroasă a cîntecului popular polon, dată în 1953 de poetul Julian Przyboś¹⁴¹. Folosind cele mai de seamă publicaţii, Przyboś a întocmit cu răbdare o antologie, care poate fi utilizată ştiinţific pînă la apariţia unui corpus al cîntecului popular.

Neglijată o vreme, cu articole de specialitate mai mult în „Polska Sztuka Ludowa”, literatura populară polonă îşi are, din 1957, organul său „Literatura Ludowa”, din care au apărut pînă acum numeroase volume, fiecare pentru o anumită regiune (Podhale, Kielce, Rzeszow etc.), altele fiind în pregătire. Condusă de un comitet de redacţie, compus din Julian Krzyżanowski (redactor principal), W. Doroszewski, Józef Gajek, St. Pigoń, T. Seweryn, Wanda Pomianowska, Jan Sadownik şi St. Świrko, „Literatura Ludowa” conţine studii şi creaţii literare culese la teren. Astfel, literatura populară este valorificată sistematic pe regiuni, urmînd să se consacre, în continuare, volume întregi unor epoci sau genuri de literatură populară.

Caracteristici ale literaturii populare polone. Literatura populară este un sector al complexului de cultură populară, luată în consideraţie în totalitatea acestei culturi. Literatura însă poate să reziste şi izolat studiului, fiindcă ea nu numai serveşte, dar şi oglindeşte complexul vieţii omului. Ca producţie de artă, e una funcţia ei în viaţa socială a poporului şi alta judecarea şi perceperea ei critic literară, în raport cu condiţiile speciale în care s-a dezvoltat şi a căpătat nuanţe diferite. Aceeaşi temă de basm găsită la zece popoare diferite va avea aproape tot atîtea realizări artistice diferite. Nu poate să existe identitate. Cercetările nu au reuşit să se ridice pînă acum de la materie la artă. Comparativismul a mers pe linia asemănărilor de motive şi teme, catalogînd şi cartografiînd mereu schematic. Considerăm însă că trebuie să se pună accentul pe deosebirile de percepţie a fondului de la grup la grup de oameni şi pe mijloacele deosebite de exprimare artistică a acestui fond comun. Exprimarea şi realizarea artistică stau în strînsă legătură cu complexul cultural dintr-o anumită epocă sau arie.

Literatura populară polonă se găseşte la îngemănarea a două arii de cultură folclorică : una orientală, cu elemente folclorice foarte puternice, păstrate în cea mai mare măsură în forme autentice, alta occidentală, cu elemente folclorice impregnate (cel puţin în literatură) de ecouri livreşti. În aria orientală, creaţia populară merge de jos în sus, în cea occidentală stratul „cult” îi imprimă, în unele cazuri, o direcţie inversă. Păstrînd măsura, Naumann avea dreptate, dar numai în parte. Litera-

¹⁴⁰ St. Dzikowski, *Klechdy polskie*, Varşovia, 1948, 447 p.

¹⁴¹ J. Przyboś, *Jabłoneczka, Antologia polskiej pieśni ludowej*, Varşovia, 1953, 512 p. Publicaţia devenind imediat de negăsit, datoresc un exemplar prof. L. Kurdybacha de la Varşovia. Între timp, a apărut o excelentă antologie a epicii populare polone în versuri, lucrată de neobositul St. Czernik, *Polska epika ludowa*, Wrocław, 1958, 368 p. De asemenea, Józef Magnuszewski, *Ludowe pieśni, bajki i podania Łużyczan*, Wrocław, 1965.

tura populară polonă conține și caracterul oriental al creației, dar are și lustrul folcloric occidental.

Aspectul facețios, glumeț, satiric, de tip occidental livresc, este foarte frecvent în proza populară polonă. Bunăoară, în legenda despre Popiel mâncat de guzgani și urmat la domnie de voinicul din popor Piast, legendă plină de gravitate în forma ei originală, povestitorul timpurilor moderne introduce snoava fricosului negustor pe care locuitorii vor să și-l aleagă nou domnitor, dar care refuză coroana și uzează de tot felul de șiretlicuri ca să scape, de teamă că va trebui să conducă eventual oștile la război. Dezbaterile sfatului pentru alegerea capului încoronat sînt, de altfel, aidoma atmosferei din seimurile polone ale secolului al XVII-lea: nu se ajunge la nici un rezultat. Culoarea și atmosfera sînt deci locale ¹⁴².

În basmul cu tema fratelui celui mai mic năving ¹⁴³, ne mișcăm în atmosferă occidentală. Fratele mai mare e cîntăreț din orgă, cel mijlociu e „cavaler”, militar umblat prin multe țări. Numai cel mic a rămas țaran. Pentru a învia pe maică-sa, merge să aducă apă vie și înfruntă scene de infern, cu cățărări pe stînci abrupte, cu jivine fioroase, care-l urmăresc și-l singerează, cu păduri care îi ard în cale, copacii prăbușindu-se unul peste altul în zgomot greu și surd, dar întîlnind și atmosferă de basm oriental, balaurul cu șapte capete, pe care i le retează însă prea repede, față de zvîncolirile luptei din basmele românești. Palatul subteran este de aur, cu sală de aur, în care lampa de aur e atîrnată cu lanț de aur. Aurul, nu cleștarul, ia ochii povestitorului și ascultătorului. Pe covoare moi dansează fete gingașe, care vor să-l ademenească, dar el se gîndește la fata lui din sat, ceea ce învederează o anumită înclinare „pastorală”, idilică, specifică literaturii apusene. Ajuns la apa vie, eroul este sfătuit de „pomul de argint care cîntă” să stropească cu apa, la coborîre, stîncile din cale. Din fiecare iese pe rînd cîte un om. O mulțime imensă îl urmează în sat (în ea și cei doi frați ai săi reînviați de el). În sat înviază pe maică-sa și are loc nunta cu fata care-l aștepta, rămînînd apoi domn peste țară. Nu se vede împăratul și curtea la care să tindă și să ajungă feciorul din popor.

Unul din cele mai frumoase și pline de finețe basme polone este *Straszny potwór* (Monstrul firos) ¹⁴⁴, pe tema „aflatului” sau „uitatului” din basmele românești, dar desfășurat în stil occidental ca în *La belle et la bête*. Monstrul blestemat poate redeveni om, dacă o fată suferă prezența lui o perioadă de vreme. În basmul polon, tatăl fetii nu este împărat, ci „negustor bogat”. Pleacă peste mări și țări cu corabia să-și desfacă grîul. Fata mare îl roagă să-i aducă un șirag de perle, în schimb, cea mică, trandafirul albastru care nu se ofilește niciodată. Corabia e împinsă de furtună spre o insulă necunoscută, unde negustorul dă de un palat fără

¹⁴² *Powieść o Abrahamie Prochowniku*, în R. Zmorski, *Podania i baśnie ludu*, Varșovia, 1955, p. 40—44.

¹⁴³ *Sobotnia Góra*, *ibidem*, p. 12—21.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 43—60. Un basm similar la Z. Gloger, *Baśnie i powieści*, Varșovia, 1879, p. 75—80.

tipenie de om. Palatul e un castel occidental. Pardoseala e din marmură roşie, pereţii din marmură albă. Un cămin larg, în care ardea focul, era înconjurat de bănci grele de stejar. Pereţii erau acoperiţi de panoplii cu arme şi embleme. De asemenea, atîrnau pe ei capete de cerb, de mistreţi, de urşi şi de lupi. Într-o sală aştepta masa plină de bunătăţi, iar o inscripţie invita la gustare. În grădina minunată a palatului, negustorul a dat de trandafirii albaştri. A cules un buchet şi cînd să plece, simte o labă grea pe umăr. La spate, stătea o dihanie oribilă, cu înfăţişare de urs, cu coarne răsucite în cap şi colţi de mistreţ în gură. Dihania i-a spus că-l iartă, dacă se angajează pe jurămint să-i aducă fata care a cerut florile şi-o lasă singură cu el un an de zile. „Să nu-i duci grija — a continuat monstrul — şi eu îţi jur că nu-i voi face nici un rău”. După un timp, tatăl a apărut cu fata şi monstrul i-a găzduit şi ospătat o săptămînă cu maniere de cavalier medieval. Cînd tatăl a plecat, fata a început să plîngă amarnic la fereastra ce da spre mare. Atunci, dihania s-a apropiat delicat şi i-a spus în limbaj ales : „Nu plînge, frumoasă fată, şi nu fi necăjită pe mine, că din cauza mea vei petrece în această pustietate un an de zile... Între timp eu şi întregul palat sîntem la dispoziţia ta”. I-a dat apoi un clopoţel de aur, cu ajutorul căruia să-şi îndeplinească orice dorinţă, şi un fluier de argint, în care suflînd, îl va chema pe el, de va vrea. Fără voia ei însă, niciodată n-are să vină la ea şi s-o sperie cu înfăţişarea lui.

Fata şi-a făcut de lucru, o vreme, singură, dar pe urmă i s-a făcut dor de vorbă omenească şi monstrul vorbea frumos. L-a chemat întii pe întuneric ca să nu-l vadă. Monstrul vorbea aşa de frumos şi îi spunea minunate poveşti. L-a chemat apoi în plină zi şi, încet, încet, a început să se obişnuiască cu el şi să se distreze. Puneau la cale diferite jocuri şi îi venea chiar să-i poruncească să sară peste băţ, dar la asemenea umilinţe nu l-a pus. Cu împlinirea anului, monstrul devenea tot mai trist, pînă cînd într-o zi l-a găsit în grădină, sub trandafirii albaştri cu botul umezit de lacrimi. Întrebîndu-l de ce plînge, monstrul s-a uitat gales în ochii ei şi oftînd, i-a spus : „Pentru că în curînd mă vei părăsi pentru totdeauna şi eu te iubesc”. Fata a ris cu hohote şi monstrul s-a ascuns amărit în tufişuri. În zadar l-a mai chemat. N-a apărut decît în ziua plecării. El i-a dat un măr roşu de mărgean şi i-a spus că de se va îngălbeni, înseamnă că e bolnav, iar de se va albi de tot, înseamnă că e pe moarte de dorul ei. I-a dat şi un inel, care pus pe deget o va ajuta să călătorească repede la el pe insulă, de va voi.

Fata a plecat totuşi fericită că-şi revede pe ai săi. După un timp i-a venit însă în minte monstrul cu purtarea lui blîndă şi vorbă frumoasă, cu lacrimile şi dragostea lui fără nădejde, şi a început să ia seama mărului. Acesta se îngălbenea mereu, pînă a început să devină alb. Atunci fata şi-a dat seama că monstrul se stinge. A pus inelul primit pe deget şi s-a pomenit pe insulă. L-a căutat în grabă în palat şi l-a chemat în zadar. L-a găsit, la urmă, sub trandafirul albastru, cu ochii închişi, în nesimţire, fără viaţă. Dîndu-şi seama că ajunsese în această stare din dragoste pentru ea, i-a luat botul, şi lipindu-şi disperată faţa albă de el, l-a sărutat fierbinte, ca o ultimă răsplătire. Şi-atunci, minunea lui Dumnezeu, mon-

strul fioros s-a transformat pe loc într-un tânăr frumos, sub puterea miraculoasă și simbolică a iubirii. O dată cu el, toate s-au schimbat în jur. Pădurea s-a transformat în oraș și pe străzi au apărut oameni, toți venind să-i mulțumească fetei pentru binele ce l-a făcut tuturor. Și s-a făcut nuntă mare patru săptămâni. „Iar tânărul rege și regina au trăit după aceea multă vreme fericiți și dacă n-au murit, încă mai trăiesc”.

Basmul, după cum se vede, are elemente constitutive larg cunoscute : tânărul transformat în monstru, floarea minunată pe care monstrul o cedează în schimbul întâlnirii cu fata, obiecte miraculoase etc. În schimb, relațiile dintre eroi sînt deosebite. Eroul din basmele sud-est europene e aspru, îi pune femeii cerc peste pîntec ca să nu poată naște decît la voia lui, e nemilos. Cîștigă prețuirea și dragostea femeii cu asemenea purtare. Eroul din basmul de mai sus e un sentimental, care face din femeie o imagine pură și pentru care e în stare de orice sacrificiu. Manierele de curte sînt evidente. E o atmosferă de roman popular erotic, medieval apusean, nu e de roman esopic oriental, în care femeia e comparată cu cățeaua. Firile și caracterele eroilor sînt diferite, după climatul cultural în care se integrează creațiile. În basmul românesc, fata uneltește cu maică-sa și aruncă pieile monstrului pe foc, pricinuindu-i rău, în basmul polon, și în general apusean, fuge de acasă, după pornirea curată a inimii ei, caută „monstrul” și-l scapă de blestem, fiindcă este monstru numai la făptură, dar are inimă omenească.

Între basmele polone există motivul occidental „Lenore”¹⁴⁵ dar și motivul peștelui de aur¹⁴⁶ prelucrat de Al. Pușkin. Creațiile populare au specificul lor, care poate fi urmărit pînă la expresia verbală, ceea ce nu poate fi făcut aici.

În privința cîntecului popular, am arătat că, de asemenea, în balade există o întrepătrundere între elementele de tip occidental și cele orientale¹⁴⁷. Cîntec epic poematic, de tipul celor românești, sirbești sau rusești, nu există. Cîntecul în general e melodic, de tipul vechii „balade” occidentale. Cîntecele lirice sînt adesea scurte și nu au imagini destul de expresive :

Nie chcę ja być krolem
Ani świata panem
Jeno jak ja kocham
Wzajem być kochanym¹⁴⁸
(Nu vreau să fiu rege
Și nici domn pe lume,
Dar cînd eu iubesc
Vreau să fiu iubit).

¹⁴⁵ R. Zmorski, *op. cit.*, p. 67—74 : *Uciezka*.

¹⁴⁶ Z. Gloger, *op. cit.*, p. 45—53.

¹⁴⁷ I. C. Chițimia, *Poezia populară narativă. Balada*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, VI, 1957, p. 620—623.

¹⁴⁸ Z. Gloger, *Krakowiaki*, Varșovia, 1879, p. 37.

sau

Kto miłości nie zna
 Jest bardzo szczęśliwy
 Noc wolna do spania
 I dzień nie tęskliwy ¹⁴⁹
 (Cine dragostea nu ştie
 Este foarte fericit
 Noaptea poate să se culce
 Şi ziua e liniştit).

De fapt, multe dintre cîntece sînt glumeţe şi comice. În schimb, cîntecele de seceriş, ca şi cele de nuntă (cîntecul miresei bunăoară) sînt foarte bogate şi unele dintre ele de valoare artistică. În special cîntecele de seceriş au un conţinut foarte asemănător cu ceea ce s-a păstrat la noi în „Cîntecul cununii” din Transilvania ¹⁵⁰, desfăşurarea ceremonialului fiind acelaşi.

Este interesant de remarcat că între cîntecele populare polone se găseşte motivul *Amărîtei turturele*, cu deosebire că locul turturelei îl ia porumbiţa ¹⁵¹.

Bocetul este mai puţin variat şi imaginea care intervine frecvent este aceea a porumbului, care iese din trupul celui răposat şi zboară spre o pajişte verde. Fără îndoială, există şi „improvizaţie” în care mama, de pildă, plinge dispariţia fiicei „intrată în somn greu” şi cheamă pe iubit sau pe rude s-o scoale ¹⁵².

Cîntecele de leagăn sînt duioase şi cu imagini plastice, adresindu-se copilului care e aşteptat să crească şi să mîne naiv gîştele în cîmp sau să se joace cu viţelul.

Dramaturgia populară e bogată, dar din ea ne interesează în mod special *Herody*, adică *Irozii* sau *Vicleimul* de pe teritoriul românesc, unde se pare că a pătruns din nord. Desfăşurarea este aceeaşi : o parte gravă despre naşterea lui Cristos, cu călătoria şi ascultarea magilor, cu ordinul de omorîre a pruncilor dat de Irod, cu cîntece de colind, iar altă parte, cu scene distractive comice şi satirice ¹⁵³. Există şi alte forme teatrale de tipul „caprei” (Turon), care se practică în timpul sărbătorilor de iarnă.

Paremiologia, printr-un număr de texte latine medievale, a devenit în bună parte de domeniu internaţional, proverbele coborînd în folclor. Astfel, proverbul românesc „Calul de dar nu se caută pe dinţi” îşi are corespondent identic în polonă : „Darowanemu koniowi nie patrzy się w zęby”. De asemenea : „Cine sapă groapa altuia cade singur în ea” se regăseşte întocmai în paremiologia polonă : „Kto pod kim dolki kopie,

¹⁴⁹ Z. Gloger, *Krakowiaki*, Varşovia, 1879, p. 115.

¹⁵⁰ cf. Z. Gloger, *Zwyczaje doroczne*, ed. a II-a, Varşovia, 1888, p. 28.

¹⁵¹ Z. Gloger, *Pieśni ludu*, Cracovia, 1892, p. 237.

¹⁵² Cf. I. C. Chiţimia, *Cîntece funerare populare*, în SCLF, VIII, 1959, nr. 3-4, p. 624.

¹⁵³ Z. Gloger, *op. cit.*, p. 56-58. Vezi şi A. Fischer, în „Lud”, 19, 1913, p. 31-70.

sam w nie wpada" sau „O wilku mowa, a wilk tu”. (Vorbești de lup și lupul e aci) etc.¹⁵⁴. Între zicale, se aude exact : „Nu zice hop pînă n-ai sărit” (Nie mów hop, póki nie przeskoczysz). Totuși sînt și nuanțe deosebite. Bunăoară, proverbul românesc „Munte cu munte se întilnește, dară-mi-te om cu om” conține în el imaginea de basm a munților, care se bat cap în cap și produc apă vie. Proverbul polon nu pleacă de la poezia basmului, ci de la realitatea exactă, cînd afirmă : „Munte cu munte nu se întilnește, dar om cu om întotdeauna” („Góra z gorą się nie zajedzie, ale człowiek z człowiekiem zawsze”). Pe lingă asemenea proverbe asemănătoare ca expresie și de circulație europeană, cu nuanțe uneori locale, există altele plecate de la întimplări interne. De pildă, proverbul „Wyszedłjak Zabłocki na mydle” (A nimerit-o ca Zabłocki cu săpunul), notat încă din secolul al XVII-lea de W. Potocki (*Moralia*, II, ed. 1916, p. 199) și cules în secolul al XIX-lea¹⁵⁵, pleacă de la întimplarea nobilului Zabłocki, care transportînd săpun pe corăbii proaste la Gdańsk, a pătruns apa și i l-a distrus. Trimițîndu-l apoi pe uscat, l-a pierdut și așa¹⁵⁶. Alte proverbe își au originea în texte vechi : „Płaczę jak bóbr” (Plînge ca brebul — fuduliile), după Esop; „Fora ze dwora” (Afară din rai, — Adame), „Ocknął się Holofernes” (S-a trezit și Holofern) etc., fapt care dovedește nașterea lor într-un anumit mediu de cultură socială și spirituală. Dacă proverbele au fizionomie internațională, ghicitorile se prezintă în sumedenie de forme locale : „Stă fetița în pivniță și lucrează fără ață și igliță” (albina); „Cine vine mereu la ușă, dar înăuntru nu intră niciodată” (cheia) etc. Există apoi probleme de matematică populară, între care nu lipsește trecerea peste rîu a lupului, a caprei și a verzei. Altele sînt însă enunțări populare locale¹⁵⁷.

Jocurile de distracție, practicate în special de copii, sînt și ele, în majoritate, de caracter internațional. Ei se joacă „De-a pui-a gaia” (Gaški), „Baba-oarba” (Ślepa babka), „De-a mișca” (Sitko)¹⁵⁸ etc. Unele sînt variante la ceea ce se cunoaște în general, ca „Obrączka” (Inelul), în care, pe sfoară în cerc, se plimbă, pe la spate, din mîină în mîină un inel. Unul dintre copii îl caută pînă îl găsește la cineva. Respectivul îi ia locul. Jocul este însoțit tot timpul de o foarte frumos cîntec¹⁵⁹. Copiii invocă în versuri luna nouă, soarele, ploaia, curcubeul, care poate sorbi pești, broaște și animale și plouă cu ele pe urmă. De aci invocarea :

Tęczo, tęczo nie pij wody
 Bo narobisz ludziom szkody
 (Curcubeule, curcubeule, nu bea apă
 Ca să nu faci oamenilor pagubă).

¹⁵⁴ Cf. I. I. Chițimia, *Paremiologie*, în SCLF, IX, 1960, nr. 3, p. 474.

¹⁵⁵ Z. Gloger, *Zabawy, gry ...*, Varșovia, 1891, nr. 149.

¹⁵⁶ cf. Jan St. Bystron, *Kilkanaście przystowi*, în „Lud”, 24, 1925, p. 93.

¹⁵⁷ cf. Z. Gloger, *op. cit.*, nr. 122 și 123.

¹⁵⁸ *Ibidem*, nr. 11, 29 și 12.

¹⁵⁹ *Ibidem*, nr. 3.

De asemenea, copiii folosesc în joc formule internaționale. De pildă, „Eile Meile” și „Ele Mele Zuckerseele”, ca și varianta românească „Halea Malea”, se găsește foarte des sub forma „Ene mene (kuropene)”¹⁶⁰. Luarea în zeflemea, în formule legate de nume, e frecventă și în folclorul polon : „Anna, stara panna” (Ana fată bătrână), „Bartoszu, kura w koszu” (Bartos, găină-n coș), ca în jocurile românești, care însă sînt mai dezvoltate : „Ana Coțofana, scoate puii toamna și îi bate bruma și-i mănîncă ciurma” etc.

Imitarea glasurilor de păsări și animale are curs general. Glasul cocoșului „Kukuryku Magda, same kluski zjadła. . .”¹⁶¹ corespunde românescului „Cucurigu Mango, mărita-te-ai, Stanco. . .” Răcănelul este imitat prin „Ryba, ryba, rek, rek, rek”¹⁶².

În consecință, în folclorul polon sînt reprezentate toate speciile literaturii populare. Cele în care expresia verbală și imaginea artistică joacă un rol important, ca basmul și cîntecul, au caracteristici proprii, iar cele în care ideea, exprimată concentrat, deține prioritatea, se remarcă fie prin formulări identice (folclorul larg răspîndit), fie prin creații locale în forme proprii.

Poipoarele au preluat mereu temele și ideile, dar au creat în cea mai mare măsură cu noi mijloace artistice. Cele arătate mai sus sînt numai scurte semnalări într-o lucrare de sinteză folcloristică. Va trebui în mod special să se stăruie asupra definirii artistice a creației populare, pe genuri și specii.

IV CONCLUZII

Cultura și literatura folclorică polonă dispun în primul rînd de vechi izvoare istorice. Cu mult înainte de preocupări și teoreticizări folclorice, cărturarii și scriitorii poloni au notat din plin elemente de cultură populară. Am urmărit aceste urme vechi în prima parte a lucrării, fiindcă ele au avut o circulație largă, au persistat și în cultura populară românească și în felul acesta, prin comparație, ne putem face o idee de vechimea și cursul lor pe teritoriul românesc. Legenda lui Papură Vodă mîncat de guzgani, cu circulație la poloni în secolul al XII-lea, obiceiul Caloianului, veche practică, magică, amintit în Polonia în secolul al XV-lea, ceremoniile de sînzien (Drăgaica), cultul morților (moșii) cu reflexe în literatură, din secolul al XV-lea, travestițiile teatrale și obiceiul „vergelatului” din același secol, practici vrăjitoarești din aceeași vreme și pînă în secolul al XVIII-lea, în care sînt amestecate în Polonia și femeii de origine românească, toate acestea ne dau o imagine și despre ceea ce se petrecea la poporul român, aria culturii populare și vinele ei de circulație fiind, în mare măsură, comune.

Dar urmele acestea vechi ne dau știri despre frumoase legende reluate de marii scriitori poloni, despre snoave de caracter popular polon din secolul al XVI-lea, despre întiul cîntec popular notat în limba polonă în secolul al XV-lea, despre balade din secolul al XV-lea și al XVI-lea, despre cere-

¹⁶⁰ A. Steffen, *Rymy dziesięce*. Cracovia, 1937, p. 12.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁶² *Ibidem*, p. 35.

monialul de nuntă și de înmormintare (cu urme de bocet) din aceeași epocă, despre mitologia locală începînd din secolul al XV-lea, despre obiceiuri pătrunse în Polonia de la popoare vecine. Avem astfel imaginea trecută a culturii și literaturii populare polone, în ce are ea comun cu celelalte popoare și în ce are specific.

Sfîrșitul secolului al XVIII-lea a însemnat trezirea interesului pentru cultura populară printre luptătorii progresiști „ilumiști” care asaltează și cetatea închisă a drepturilor cetățenești. Cercetările propriu-zise se deschid cu începutul secolului al XIX-lea și sînt dominate de pasiune și entuziasm romantic. În acest sens, întîia mare figură de folclorist este Adam Czarnocki (pseudonim Chodakowski), care a imprimat culegerilor un cadru larg etnografic. Folclorul a devenit un miraj și culegerile s-au întetit progresiv, ajungînd în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la opera uriașă, inegalabilă în Europa, a lui Oskar Kolberg. Drumul lui e cel deschis de Chodakowski. Cercetările folclorice se ridică apoi la concepția științifică a lui Jan Karłowicz, care, din punct de vedere literar, s-a ocupat cu predilecție de adunarea, studierea și sistematizarea cîntecului popular. Numărul amatorilor și al cercetătorilor științifici s-a înmulțit considerabil. În aceeași vreme, au luat naștere instituții și reviste de cultură folclorică ca „Wisła” și „Lud” de nivel european.

Secolul al XX-lea a însemnat intrarea studiilor polone, în domeniul culturii populare, pe arenă mondială, prin cercetările la teren ale lui Czekanowski în Africa, Br. Malinowski în Melanesia, Maria Czaplicka în Siberia și Asia, K. Moszyński pe teritoriul slavilor, K. Dobrowolski în Carpați, cum și prin teoriile și metodele de cercetare ale aceluiași în sectorul etnologiei și etnografiei. Tinzînd la definirea specificului culturii populare, învățații poloni au luat în considerație complexul vieții și culturii popoarelor (pînă la probleme de antropologie), punînd accentul pe cultura materială și socială și negăsind necesar să introducă în argumentare prea mult creația populară. S-a ajuns aci de la ideea falsă că literatura populară nu ar avea elemente distinctiv, circulînd întocmai de la popor la popor. În realitate, creația literară populară are caracter distinctiv de la popor la popor și ea poate să intre ca argument în construcții teoretice mai largi decît obiectul literaturii și artei. În ultima vreme, se pare că limbile încep să se încurce și mai rău, atît din punctul de vedere al accepției terminologiei, cît și din punctul de vedere al lărgirii obiectului unor discipline. Astfel, folcloristica se restrînge tot mai mult la domeniul creației literare, legată fiind mai cu seamă de istoria literaturii, ceea ce nu poate să fie decît în avantajul studierii literaturii populare. În schimb, etnografia consideră că literatura nu e decît un sector al ei și nu vrea s-o scape, deși n-a făcut absolut nimic în ultima fază de cercetări pentru progresul studiilor în direcția aceasta. Etnografia tinde, în ultima vreme, în Polonia, prin propunerea făcută în 1956 de prof. Dobrowolski, să se ocupe și de cultura tehnică a muncitorilor din fabrici¹⁶¹. Ea tinde astfel spre proporțiile pe care le luase sociologia după primul război mondial, care înghițise toate disciplinele. După al doilea război mondial sociologia a murit și reînvie acum la pro-

¹⁶⁰ Cf. „Etnografia polska”, I, 1938, p. 412 și urm.

porții rezonabile. Prof. K. Moszyński s-a ridicat cu toată hotărîrea împotriva lărgirii obiectului etnografiei.

Dacă etnografia și etnologia s-au angajat tot mai complicat în probleme de teorie a culturii populare, de la care vrea, după cum se vede, să urce mai sus, literatura populară a rămas în seama literaților. Aceștia, în frunte cu prof. Julian Krzyżanowski, i-au adus în ultima vreme și cele mai mari servicii. Munca organizată în cadrul Institutului de cercetări literare de pe lângă Academia de științe, sau în cadrul Institutului de artă populară a și dat primele rezultate temeinice. De la lucrări de sistematizare a creației populare, în plină desfășurare, oamenii de știință din acest sector vor să urce progresiv la studierea și definirea fenomenului artistic local, care să iasă în evidență în comparație cu creația altor popoare. Este neîndoielnic că fenomenul literar nu poate să fie mai bine studiat de altcineva decât de specialiști în problemele de literatură.

În general, folcloristica polonă are, din punct de vedere istoric, o diagramă dintre cele mai interesante și cunoașterea ei, ca și a elementelor de folclor ne ajută, prin comparație, la înțelegerea mai exactă a culturii și literaturii folclorice ale poporului român.

Aprilie — iunie 1958

INTRODUCTION AU FOLKLORE POLONAIS (II)

RÉSUMÉ

L'auteur entreprend l'analyse des recherches polonaises dans le domaine de la culture et de la littérature populaire pendant la deuxième moitié du XIX-ème siècle et le XX-ème siècle.

La culture et la littérature populaire commencent à cette époque à être étudiées selon des méthodes rigoureusement scientifiques, en conformité avec les théories générales concernant l'homme, l'apparition et le développement des formes de culture humaine.

Tout d'abord on considère l'activité de R. W. Berwiński (1819—1897), le premier folkloriste polonais qui a soutenu dans „*Studia o literaturze ludowej*” (1852) qu'il faut collectionner la littérature populaire sans que le collectionneur y apporte la moindre modification du texte. Ensuite il est question de l'activité exceptionnelle d'Oskar Kolberg (1814—1890), lequel a publié dans une ample série de volumes portant le titre général de *Lud* (Le Peuple), de riches matériaux de culture et de littérature populaires provenant de toutes les régions du pays. L'auteur mentionne également les recherches de folklore et de dialectologie combinées, entreprises par L. Malinowski (1839—1892).

A partir de 1874 les recherches folkloriques se trouvent sous les auspices de l'Académie Polonaise des Sciences de Cracovie. Les théories sur la culture populaire gagnent en profondeur et en extension. Jan Karłowicz (1863—1903) pose les fondements scientifiques des problèmes folkloriques dans leur ensemble, dans l'esprit de la théorie évolutionniste de la vie et de la culture humaine. Parmi les évolutionnistes il faut aussi mentionner K. Moszyński (1887—1959), dont la *Kultura ludowa słowian* (1922—1939) est une œuvre monumentale au point de vue de la profondeur et de l'interprétation. Les études polonaises d'anthropologie et d'ethnologie avec des implications du domaine de la culture connaissent progressivement un grand essor. Dans cette direction il faut distinguer les travaux de base entrepris par St. Poniatowski (1884—1945) et

Jan Czekanowski (1882—1965) dans l'esprit de l'historisme; le nom de Br. Malinowski (1884—1942), qui a entrepris de longues recherches parmi des tribus primitives et qui a émis la théorie de la dépendance fonctionnelle de la culture, est également connu dans le monde entier.

La littérature populaire proprement dite a été étudiée de manière scientifique dans certains travaux de valeur par des ethnographes comme Adam Fischer (1889—1943) ou Jan St. Bystron (1892—1964), par des historiens littéraires, tels St. Pigoń (né en 1885) et surtout Julian Krzyżanowski (né en 1892), ce dernier ayant publié des travaux fondamentaux tels *Parallèles* (II-e édition 1961), *Polska bajka Ludowa* (II-e éd. 1962), *Mądry głowie dość dwie słowie* (1960), etc.

En fin de compte l'auteur analyse et met en évidence toute une série d'espèces folkloriques de la littérature populaire polonaise par rapport au folklore roumain; il fait également des considérations sur le conte, la chanson populaire, la parémiologie, le folklore des enfants, etc.

ВВЕДЕНИЕ В ПОЛЬСКУЮ ФОЛЬКЛОРИСТИКУ (II)

РЕЗЮМЕ

Автор посвящает свою работу польским исследованиям в области народной культуры и литературы второй половины XIX-го и начала XX-го века.

В этот период народное творчество начинает подвергаться строго научному изучению в соответствии с теориями о человеке вообще и о появлении и развитии форм человеческой культуры в частности. Прежде всего учитывается деятельность Р.В. Бервиньского (1819—1897 гг.), первого польского фольклориста, поддержавшего в своей работе „*Studia o literaturze ludowej*” (1852 г.) издание произведений народного творчества без всякого вмешательства в текст со стороны собирателя. Среди других освещается и исключительный труд Оскара Кольберга (1814—1890 гг.), в целом ряде томов, под общим заглавием „*Lud*” (Народ), опубликованного богатые материалы, связанные с фольклором различных областей страны. Отмечаются также параллельные исследования — в области фольклора и диалектологии — Л. Малиновского (1839—1898 гг.).

С 1874 года исследования по фольклору входят в компетенцию Польской Академии Наук в Кракове. Теории народной культуры становятся все более глубокими и равнообразными. Ян Карлович (1863—1903 гг.) дает фольклористике научное обоснование, в большой мере опираясь на эволюционистскую теорию жизни и культуры человека. К эволюционистам принадлежит и К. Мошиньский (1887—1959 гг.), произведение которого „*Kultura ludowa Słowian*” (1923—1939 гг.) является монументальным трудом, обладающим исключительной глубиной интерпретации. Развиваются и достигают большого расцвета исследования польских ученых в области антропологии и этнологии, с освещением вопросов культуры. В этом плане особенно отличаются Ст. Понятовский (1884—1945 гг.) и Ян Чекановский (1882—1965 гг.), авторы солидных трудов, написанных в духе историцизма, а также Бр. Малиновский (1884—1942 гг.) известный во всем мире длительными исследованиями, проведенными среди народов первобытных племен и выработанной им теорией функционализма культуры.

Народное литературное творчество в собственном смысле этого слова подверглось научному исследованию в ценных работах таких этнографов как Адам Фишер

(1889—1943) или Ян Ст. Быстрень (1892—1964), а также историков литературы, как Ст. Пигонь (род. в 1885 г.) и особенно Юлиан Кржижановский (род. в 1892 г.); последний опубликовал такие солидные труды как „Paralele” (Изд. II — 1961 г.), „Polska ludowa bajka” (Изд. II — 1962 г.), „Mądrej głowie dość dwie słowie” (1960) и т.д.

В заключение автор анализирует целый ряд фольклорных жанров характерных для польского народного творчества, в сравнении с румынским фольклором, делая различные замечания о сказке, народной песне, пословице и поговорке, детском фольклоре и т.д.

ELEMENTUL DRAMATIC ÎN *PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR* DE LIVIU REBREANU

DE

CONSTANTIN JALBĂ

Creație realistă, de mare densitate epică, cu neîntrecute virtuți ale geometriei marilor planuri — opera lui Rebreanu dezvăluie o dată mai mult artistul prin dramatismul ei de tăioasă veridicitate. Mișcată de o viziune extinsă și gravă asupra lumii, percepția scriitorului este prin excelență dramatică, dezavuind gestul liric — mai îndelung — în fața vieții și a naturii. Maestru al potențării dramatice, comparabil poate în planul literaturii noastre numai cu Caragiale, Rebreanu transfigurează faptul de viață, surprinzând de fiecare dată esența lui tragică, conflictuală, într-o semnificație generală superioară. Este o linie definitorie a artei sale, care-l așază în galeria marilor cronicari ai omului, în ipostaza dialogului acestuia cu viața și istoria.

Scriitorul este mai ales artist în înfățișarea sentimentelor severe, dramatice prin structura lor — cum sint minia, durerea, frica, ambiția și toate stările lor intermediare și adiacente. Registrul sufletului uman în *Rădcoala*, *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, cunoaște în general atari sentimente, dragostea de pildă fiind abordată mai ales în aspectul ei instinctual, primar. Rebreanu, de altfel, n-a scris niciodată un roman al dragostei (*Ciuleandra* nu poate fi socotit ca atare), iar nuvelele și povestirile cu subiect erotic sint ilustrații secundare ale artei sale. Universul uman rebrenian este dinamic și grav, guvernat de o etică aspră, inflexibilă și neiertătoare, rotunjită din tipare esențiale ale vieții, ale pământului.

Caracterul funcțional dramatic al artei lui Rebreanu apare pregnant în cunoscuta sa operă *Pădurea spînzuraților*. Roman de investigație psihologică, cu varii implicații social-istorice, *Pădurea spînzuraților* a rămas în literatura noastră una dintre cele mai prestigioase lucrări epice despre primul război mondial imperialist. Acest document zguduitor, de denunțare a monstruosului hibrid al istoriei — care a fost imperiul austro-ungar — a însemnat totodată o marcantă afirmare a epicii românești peste hotare. Larga lui receptare mondială o mărturisește faptul că, după apariție,

a fost tradus în patrusprezece limbi — și nu socotim hazardată încadrarea lui alături de *Focul* lui Barbusse, sau de romanul *Pe frontul de vest nimic nou* al lui Remarque.

În elaborarea cărții sale, Rebreanu a pornit de la elemente intim dureeroase pentru el. Născut și crescut în Transilvania, scriitorul a fost într-o vreme sublocotenent în armata austro-ungară, și, după trecerea sa în vechea Românie, la cererea guvernului austro-ungar este arestat, extrădat și întemnițat la Gyula, pentru culpa de „dezertare”. După cum arată motto-ul cărții, fratele său, Emil, ofițer în armata imperiului, a fost spânzurat pe frontul din Ardeal, ca și Apostol Bologa, pe aceleași locuri și pentru aceeași vină. Înainte de a începe scrierea cărții, Rebreanu a reconstituit la fața locului firul dramei fratelui său și a ținut în mână, înfiorat, același chipiu pe care, în roman, Bologa, înainte de execuție, îl va schimba cu o pălărie civilă. Sint aici, așadar, elemente sensibile, cu valență obiectivă, care explică acea severă și stranie veridicitate a romanului. Cartea pare să fi fost scrisă într-o stare de dilatare a conștiinței, prin care trece și Apostol Bologa, evident mai acut, atunci când, din mașină, în drum spre cartierul diviziei, privește spânzurații din marginea pădurii „așa de lămurit că ar fi putut spune despre fiecare ciți nasturi avea pe hainele murdare și zdrențuite”.

Denunțînd războiul, *Pădurea spânzuraților* nu este însă, la drept vorbind, un roman de război. Lipsesc cu totul scenele de luptă și bombardament, cu excepția momentului în care e distrus reflectorul rusesc, atît de iritant pentru pozițiile austro-ungare. Dacă ne amintim bine, Liviu Rebreanu consemnează un singur soldat răpus de gloanțe; Bologa îi zărește cadavrul undeva între linii, rămas acolo ca un vestigiu al unui război care a fost mai demult. Războiul este doar un cadru și acțiunea romanului se derulează într-un fel de pauză îndelungată a lui. Singura scenă de atac se consumă epic sumar, prin rănirea lui Bologa și-apoi, indirect, în relațiile locotenentului Varga, la spitalul de campanie. În *Pădurea spânzuraților* nu găsim, așadar, realismul nud și brutal al războiului, pe care-l întîlnim, de pildă, în *Focul* lui Barbusse, deși acțiunea cărții se desfășoară pe fundalul lui întunecat. În amintirile sale despre scriitor, Fanny Rebreanu ne dezvăluie intenția intimă a prozatorului: „... am dorit mult — a spus Rebreanu — ca *Pădurea spânzuraților* să nu fie o carte numai de război, ci, mai ales, una de suflet”. Scriitorul s-a arătat, într-adevăr, consecvent acestei intenții. Romanul este monografia lucidă a unui impresionant proces de conștiință, transcris în linii severe, uneori aproape clinice, de un tragism înmărmuritor. Romanul depășește însă sfera restrînsă a unei drame individuale, atingînd aproape dimensiunea istorică a dramei sociale. *Pădurea spânzuraților* evocă, în ultimă analiză, drama națiunilor oprimate din sinul imperiului austro-ungar, tirite într-un război în care, așa cum spune un personaj al romanului „niște stăpîni urîți au trimis robii să moară ferecîndu-și lanțurile”. Romanul înfățișează impasul tragic în care se găseau aceste mulțimi multinaționale, de fapt majoritare în armata imperiului: acela de a alege „între gloanțele inamicului și ștreangul patriei”. Sub presiunea tot mai puternică a măsurilor represive din sinul acelei adevărate „închisori a popoarelor” care a fost imperiul

austro-ungar, mulțimi compacte de soldați și ofițeri trec linia frontului, aducînd armata în prag de marasm. Numai în primele trei luni ale anului 1918, o statistică oficială menționa, pentru Ungaria, un număr de 446.000 de dezertori.

Apostol Bologa extrage puține concluzii juste din împrejurările excepționale prin care trece, dar în felul său egocentric, limitat și tribulativ, ajunge totuși la decizie. Destinul său răsrînge, în tiparul unui caz neliniar și contradictoriu, fenomenul febril și complex al afirmării conștiinței naționale a românilor ardeleni. Tocmai de aceea realismul romanului ni se pare însumat în mare măsură esenței lui epice. Rebreanu a încercat să dea eroului său o mișcare umană complexă, o încărcătură afectivă și morală care nu este tocmai a omului obișnuit, dar nici nu se separă — în datele ei esențiale — de tipologia individualismului mic-burghez. Scriitorul acordă chiar eroului său tenta unui conformism inițial, fundat oarecum filozofic, care va face și mai surd șocul realității, va agrava curba procesului său sufletesc. Dramatismul cărții izvorăște din această potențare umană a unui caz confirmat cu evidență de istorie. Folosind tehnica romanului monografic, Rebreanu nu întreprinde însă o analiză „închisă” a eroului, destinul acestuia avînd — cel mai adesea — o determinare obiectivă. Anumite scene (execuțiile, discuția de la popota ofițerilor, momentele din Parva etc.) au o valoare autonomă, adunînd semnificații și date mai ample. Diverse personaje, Klapka, preotul Boteanu, retrospec-tează un șir substanțial de evenimente; scriitorul însuși intervine ca să nareze sintetic biografia eroului — o altă fereastră deci spre viață. *Padurea spînzuraților* are, așadar, o arie mai mare de cuprindere, aceasta din nevoia intimă a scriitorului de a da un suport obiectiv dramei lui Bologa, de a crea pe dimensiuni mai largi impresia de viață reală. În felul acesta, cazul lui Apostol Bologa apare, într-un fel, ca un clișeu privit cu o lupă tare, dintr-o serie nesfîrșită, amintind mereu fatala pădure a spînzuraților.

Procesul sufletesc al eroului are premise în copilăria și adolescența sa, nelipsite întru totul de fabricitate. Tînărul intelectual român este fiul unui fost memorandist, avocatul Iosif Bologa din Parva, lângă Năsăud. După faimosul proces al memorandiștilor, care a stîrnit, la vremea lui, o mare vîlvă în Europa, Iosif Bologa este întemnițat timp de mai mulți ani. Reacția micului Bologa cînd îl va vedea la gară pe tatăl său, cu aerul acela sever și bolnăvicios al detențiunii, va fi una de spaimă. Frica aceasta de părintele său îi însoțește copilăria, dar spaima sa nu ia aspectul complexului kaffian, schimbîndu-se în admirație și pietate după moartea memorandistului. Copilăria lui Apostol Bologa se petrece sub unghiul confruntării mistice, oarecum pe ascuns, a mamei sale și concepția religioasă, mai evoluată, a lui Iosif Bologa. Acesta vrea să cruce sufletul copilului de experiențe acute, deformante, îngăduind religia numai ca un fel de terapeutică a „imaginației”. Pentru Transilvania aceluși timp, cînd biserica participa la lupta de emancipare națională a ardelenilor, punctul acesta de vedere poate să apară oarecum surprinzător. Climatului religios, influența mamei sale și a protopopului Groza explică experiența mistică prin care trece copilul atunci cînd i se pare că l-a „văzut” pe Dumnezeu într-o duminică în biserică. Moartea tatălui său modificîndu-i simțămîn-

tele față de acesta, va însemna în același timp îndreptarea sa spre un scepticism latent, deși nu irevocabil. Dacă pînă atunci fusese în acord cu gîndul tenace al mamei sale, de a deveni preot, acum se simte deodată cuprins de „dorința de a cunoaște, de a găsi răspunsuri precise la toate întrebările chinuitoare”. Și cu acea neînduplecare care-i este proprie în decizie, în pofida consiliilor de familie, se înscrie la Facultatea de filozofie din Budapesta.

Într-o discuție cu fostul său coleg de școală, Pălăgieșu, cu prilejul unei vacanțe a lui Bologa, studentul în filozofie își dezvăluie vehement „concepția de viață” înfiripată pe băncile universității. O reținem fiindcă ni se pare esențială pentru înțelegerea tribulațiilor ofițerului Bologa, mai tîrziu, pe front. După ce relevă condiția efemeră a omului singur, izolat de societate, Apostol Bologa își exprimă încrederea în „colectivitatea organizată”, singura care poate deveni „O forță constructivă”, în stare să contribuie la „înalțarea fiecărui individ”. „Închipuiește-ți ce-ar fi — spune el lui Pălăgieșu — cînd s-ar uni, printr-o organizație perfectă, eforturile mintale ale tuturor oamenilor spre aceeași țintă!”. Firește, chestiunea e pusă aici într-un mod abstract ipotetic și Pălăgieșu, de pe-atunci cu vocația unui fervent slujitor al imperiului, simte nevoia să-l aducă pe Bologa într-un anumit concret determinat :

— „Adică, mai pe românește, să facem ceea ce facem cu toții, zise notarul. Să ne facem datoria către stat, nu-i așa?... Apoi asta spun și legile noastre...

— Nu, nu legile... Conștiința să-ți dicteze datoria, nu legile... Mare deosebire! se înflăcăra Apostol, reîncepînd furtunos explicațiile”.

Ipostaza aceasta ideală, abstractă a concepției sale, nu-l împiedică pe Bologa să simtă totuși nevoia unei încorporări concrete, și aceasta o găsește în ființa statului austro-ungar. La Budapesta, firește, această concepție îi apare lui Bologa mai comodă, oarecum confirmată de ambianța politico-administrativă a marelui oraș. În Parva însă, situația nu mai este aceeași. În satul acesta de români, statul austro-ungar este privit, cu instinctul sigur al vieții, ca „un vrăjmaș”. Aici simte cum i se elatină concepția și „avea nevoie de eforturi ca să nu i se sfărîme”. De altfel, chiar la Budapesta, pe Bologa nu pare să-l satisfacă „colectivitatea”, refugiindu-se adesea pe dealurile din împrejurimile Budei, departe de aglomerația umană.

Datele acestea biografice compun o natură sufletească neliniară, cu o oarecare efervescență a căutării filozofice, întreprinsă însă vădit dintr-un unghi kantian. Bologa este, în fond, un abstract neliniștit și dacă are o obstinație, ea se referă tocmai la relația dintre formulele sale și realitatea social-istorică. Preocupat de stabilirea unui acord între eul său și lumea exterioară, Apostol Bologa declară în același timp atotputernicia netă a „conștiinței”, dar acest mod idealist de a vedea lucrurile estompează datele realității, îl face concesiv față de ambianța social-istorică. Iată de ce conceptul lui despre „datorie” apare nesigur și fisurat, căci obiectul său concret — statul austro-ungar — este, ca să spunem așa, de ultimă instanță. „Eu nu afirm că statul nostru e bun”, spune el avocatului Domșa. „Dați-mi

un stat mai bun și mă închin”. Notăm apoi că venirea sa pe front a fost de fapt un capriciu, fiind efectul unui orgoliu de logodnic gelos, cu toate că are acoperirea, mai îndepărtată, a concepțiilor sale.

Primele pagini ale romanului ni-l arată pe erou într-un conflict surd cu sine însuși. Votul său în consiliul curții marțiale, care l-a condamnat la spînzurătoare pe sublocotenentul Svoboda, nu pare să fi avut sancționarea, întru totul senină, a conștiinței sale. Apostol Bologa vine la locul execuției cu o inexplicabilă grabă (o jumătate de ceas mai înainte), este cuprins deodată de un zel deosebit, deși, după cum mărturisește chiar el, n-are nici o atribuție directă în pregătirea funestului ceremonial; se răstește la caporal, infuriat de lipsa scăunelului pe care trebuia să se urce condamnatul, și-i perorează bombastic lui Klapka despre lipsa conștiinței patriotice a soldaților. „Cu astfel de oameni — spune el — nu batem noi Europa”. Zelul lui merge pînă acolo încît, cu un gest insolit, trage chiar de fringhia spînzurătorii, vrînd parcă să-i verifice trăinicia. Dincolo de finețea de compoziție pe care o mărturisește acest gest — prefigurînd parcă propriul destin al eroului — intuim starea de precaritate lăuntrică a personajului: *Apostol Bologa vrea să se convingă pe sine însuși de necesitatea și importanța actului care urma să aibă loc și, în ultimă instanță, de consistența morală a participării sale la condamnarea sublocotenentului Svoboda*. Simte o febrilă nevoie de confirmări și nu ezită să le ceară chiar altora. „Știi că eu am făcut parte din curtea marțială”? îi spune el căpitanului Cervenco, aparent cu totul fără rost.

Cutremurătorul ceremonial al execuției și atitudinea martorilor lui nu-i pot aduce însă confirmările așteptate. În fața căpitanului Otto Klapka, Bologa se arată bătos și oficial, retoric pînă la stridentă. Este sub efectul acelei surescîtări febrile în care distingem efortul autolinistirii. Dialogul dintre ei este admirabil transcris, în linii esențiale, de o mare mobilitate a stărilor sufletești, descoperind mereu semnificații majore. Deși perorează bombastic, Bologa scade însă prăpăstios, „se bilbîie” și este „speriat”, căci vorbele lui Klapka dovedesc un fel de superioritate — aceea a înțelegerii —, mărturisesc parcă experiențe vechi umane, al căror înțeles nu este încurajator. Să lăsăm însă notația scriitorului, pentru a descrie starea de spirit a lui Bologa în momentul execuției: „O mirare neînțeleasă — arată el — îi clocotea în creieri, căci în vreme ce pretorul înșira crimele și hirtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ștreang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă. Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și-l întărită. Mai pe urmă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă”.

Cu un alt Bologa avem de-a face după execuție: un Bologa care nu mai așteaptă confirmări, un Bologa care se justifică: „Ei, ți-a plăcut, filozofule”? îl întrebă Klapka la sfîrșit. Apostol Bologa e speriat de întrebarea căpitanului: „pedeapsa... crima... legea” — bolborosește el. „Da, da... și totuși... omul! murmură Klapka întunecat. Omul... omul... omul, făcu Bologa cutremurîndu-se”. În locul acelor confirmări,

așadar, ceva din dimensiunea reală a împrejurării își face loc în sufletul lui Apostol Bologa. O simțim de altfel și în tonul înfiorat cu care rostește la sfârșit, în drum către casă, în inserarea dezolantă: „Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ”.

Discuția de la popota ofițerilor, îndeajuns de îndrăzneată și axiomatică în cel mai înalt grad, nu înseamnă pentru Bologa mai mult decât au însemnat execuția și dialogul sumar, mustind de semnificații, cu căpitanul Klapka; această discuție e oarecum pentru cititor, pentru fundarea teoretică a romanului. Un singur lucru află în plus Bologa, dar acesta de o mare și gravă însemnătate: faptul că tatăl sublocotenentului spânzurat fusese și el spânzurat, sub acuzația de spionaj. Răsunetul acestui fapt în sufletul eroului, după impresia profundă lăsată de execuție, este de-a dreptul răscolitor. „Ar fi dorit să ia parte la discuție — arată scriitorul — ca altădată, dar nu îndrăzne de teamă să nu observe ceilalți cît de false și nesincere îi erau vorbele. Frica aceasta îl chinuia neîncetat, îi sfișia sufletul fără să i se poată împotrivi. Avea impresia că se află pe marginea unei prăpăstii și nu cutează să se uite în adîncimea care totuși îl ispitește din ce în ce mai stăruitor”.

Spaima nu are la Bologa înfățișarea unei reacții elementare și spontane, așa cum operează ea în sufletele celorlalți. Într-un fel sau altul, majoritatea acestora simțeau încă dinainte monstruoșitatea și poate implicațiile politico-sociale ale execuției. Erau, asemenea lui Klapka, niște oameni obișnuiți, care știau că n-aveau pentru ce să lupte în acest război, dar nici n-avuseseră tăria să i se refuze. Pentru Apostol Bologa execuția avusese totuși, măcar în planul cerebralității sale, — chiar așa fisurat și echivoc — însemnătatea necesității. De-aceea spaima la el ia un aspect dramatic, fiind un efect al unei dezarticulări și descumpăniri în planul conștiinței. Este o spaimă năruitoare, ascunzînd în fremătările ei un presentiment care devine aproape obsesiv. Senzația că se află deodată „pe marginea unei prăpăstii” revine mereu, chiar și atunci cînd privește în ochii căpitanului Cervenco, „invadați de fanatismul iubirii”. „Privindu-i însă mai adînc, Bologa se spăimîntă și tresări, ca și cînd și-ar fi aruncat căutătura în adîncimea prăpăstiei de care se ferise toată seara”.

Efortul autojustificării este încă activ, dar stăpînit lăuntric, dominat mereu de spaima aceea tragic-revelatoare. În timp ce se îndreptau spre poziții, Klapka îi vorbește despre strania impresie pe care a produs-o execuția asupra soldaților „aduși inadins ca să se întoarcă cu groază în tranșee și să spună oamenilor că e mai bine să înfrunte gloanțele dușmanilor decît ștreangul patriei...”. Gestul lui Bologa este, și de data aceasta, relevant pentru starea sa de spirit: „Apostol se uită repede înapoi ca și cum ar fi auzit un glas din spate, pe urmă mormăi rugător:

— A fost vinovat... Domnule căpitan, a fost vinovat...”

Neliniștea, frămîntarea și spaima sînt atît de vii încît ambianța apăsătoare a războiului devine pentru el un mediu neutralizant, un adevărat loc al păcii și liniștii. „De afară coboară o infumurare de lumină în care se conturau vag intrarea adăpostului, masa improvizată, cu hărți, compasuri, cărți și niște farfurii goale, apoi aparatul telefonic în perete,

două scaune fără spate, aruncate la o parte... Auzea ploaia monotonă, plicticoasă, adormitoare și se bucura că în creieri îi furnicau, ca și altădată, numai reflectoare, tunuri, muscali, hărți, decorații...".

Procesul sufletesc al eroului debutează, așadar, oarecum exploziv, chiar din primele pagini ale cărții. Desenarea lui, în cadrul cutremurătoarei scene a execuției, solicită din plin aptitudinile artistului; sint, într-adevăr, pagini de antologie, unele dintre cele mai pline de dramatism din întreaga noastră literatură. Este o artă filtrată și lucidă, în care nervul dramatic transfigurează totul — natura, oamenii, împrejurarea. Asistăm, în fond, la o adevărată scenă de masă, dar scriitorul transcrie aparte, aproape cinematografic, reacții specifice ale eroului, ale altor personaje, ale soldaților, ale condamnatului însuși. Amănuntul relevant, solicitat adesea, însoțește și întregeste dialogul, totdeauna esențial și autentic la Rebreanu. Fiecare notație, aproape fiecare cuvânt rostit de personaje este gândit în eficiența lui față de ansamblul, adeseori față de problematica și dezvoltarea epică a romanului. De la replica elementară a caporalului gropar — "...n-am mai pomenit să spînzure oamenii așa pe întuneric" — la dialogul de mare semnificație dintre Klapka și Bologa, încheiat sentențios cu acel — „Omul... omul... omul!” și pînă la imaginea de simbol a spînzurătorii, care, după ce convoiul martorilor se reîntoarce pe front „...albea nepăsătoare, împrejmuită de crucile albe din cimitirul militar” — totul anunță problematica tragică a romanului, totul creează o impresie acută de coșmar. Scena aceasta, de un dramatism intens, cu o maximă echilibrare realistă, este ca o uvertură... Înțelesurile ei sînt evidente. Execuția sublocotenentului Svodoba nu este o simplă execuție, la care îndeobște oamenii au asistat în istorie mai mult sau mai puțin nepăsători. Sintem doar în război și, așa cum filozofează elementar același caporal, „în război viața omului e ca floarea, se scutură te miri de ce...”. „Da, sintem în război, dar un război în care cei ce te-au trimis sînt aproape tot atît de dușmani ca și inamicul, care, oricum, nu-ți ucide acasă părinții, sau, dacă ar face-o, ar avea cel puțin justificarea inimiciei declarate. Spînzurarea sublocotenentului Svodoba ascunde un simbol tulburător și amenințător, în fața căruia noțiunile de datorie, crimă, patriotism pălesc, se clatină, tind să se așeze altfel. Îndoiala, spaima — un fel de înțelegere involuntară — tulbură, măcar pentru o clipă, chiar convingerile liniare ale ofițerilor. Neatinși de abstracții și vii sub scutul bunului simț, soldații se simt oarecum solidari cu cel ucis, care, de altfel, moare atît de curajos. „De ce geme soldatul?” se întreabă Bologa în toiul execuției, vrînd să-și atenueze propria sa reacție prin confruntarea cu o alta. Moartea sublocotenentului Svodoba proiectează, obiectiv și sumbru, un înțeles violent, scontat de fapt chiar de cei care au poruncit-o; în armata aceasta multinațională, contaminată de morbul spaimii de ea însăși, aproape oricare soldat și ofițer poate atrîna într-o bună zi de o cracă, sub un cer asemănător, plumburiu...”

Procesul sufletesc al lui Apostol Bologa prezintă, inițial, ipostaza unui conflict între conceptul de datorie și conștiință. Am văzut că acest conflict are origini latente în acel Bologa anterior războiului, deoarece conceptul de datorie se arată, chiar de-atunci, oarecum carențial. Subscris mai mult unei atitudini filozofice, sentimentul de datorie față de statul austro-

ungar este totuși prezent la Apostol Bologa; el avea unele corespondențe în sinul națiunilor asuprite de Habsburgi, îndeosebi printre virfurile burgheziilor respective. Opinăm însă că Rebreanu acordă lui Bologa tenta acestui conformism și din nevoia de a da mai mare adâncime dramatică narațiunii sale. Scriitorul avea, adiacent, unele surse clasice de urmat. Cititor — în original — al literaturii clasice germane, Rebreanu a parcurs, fără îndoială, și operele zbuciumatului Heinrich von Kleist, poate chiar în vremea anilor petrecuți în liceul german din Bistrița. Kleist, în conceptul său despre stat, străbate de fapt drumul invers al lui Apostol Bologa. Preromanticul de la 1800, adeptul înflăcărat al lui Rousseau, își declară acerb, într-o scrisoare, împotrivirea față de stat — statul prusac — considerat de el atît de nociv individului: „Nu vreau să iau nici un serviciu public. De ce? — O, cît de multe răspunsuri îmi stau pe buze! Nu pot să mă înșurubez într-un interes pe care eu nu pot să-l examinez prin rațiunea mea. Va trebui să fac ceea ce statul pretinde de la mine și totuși nu va trebui să cercetez dacă ceea ce statul pretinde din partea mea este ceva drept și bun. Va trebui să fiu o unealtă pentru scopurile lui necunoscute, — și eu nu pot să fiu așa ceva. Mie îmi stă înaintea ochilor propriul meu scop, conform lui va trebui să acționez eu și dacă statul va voi altfel, va trebui să nu dau ascultare statului”. Ultima sa dramă, *Prințul Frederic de Homburg*, atestă însă un alt Kleist, de data aceasta profund kantian, un Kleist cu individualitatea în acord cu „legea”, supus din convingere „statului”, de fapt un stat ideal, pe care-l reclamă — în felul său — și Apostol Bologa, deși acceptă, în lipsa altuia mai bun, statul austro-ungar. Semnalăm, deci, între Rebreanu și Kleist, pe lângă aceeași preocupare pentru raportul dintre individ și stat, chiar o corespondență kantiană în conceperea statului, care însă în *Pădurea spînzuraților* este, după cum am văzut, subscrisă doar unei atitudini inițiale a eroului.

Conflictul conștiință-datorie nu capătă însă în roman, după părerea noastră, acea predominanță care a fost relevată¹. Rebreanu manifestă vădit prudența — dictată de intuiția sa realistă — de a nu da acestui conflict proporții dominante, deconectîndu-l destul de repede de firul epic. Alta era, de fapt, ținta sa, altceva e dominant în evoluția sufletească a eroului său: *linia mereu ascendentă a afirmării conștiinței sale naționale, ajungerea la decizie*. Și-așa conformismul lui Bologa a cerut scriitorului destulă abilitate artistică; i-a reclamat, mai întîi, un canal filozofic justificativ și, de altă parte, dozare — dată fiind apartenența eroului la o națiune asuprită și ereditatea sa copleșitoare în această privință. De aceea Rebreanu abordează epic eroul de la un moment foarte aproape de începutul clarificării sale, atunci cînd conceptul de datorie primește o lovitură hotărîtoare. Chiar așa, riscul e inevitabil. Apostol Bologa apare oarecum singular față de ceilalți exponenți ai armatei austro-ungare. Într-adevăr, în afară de locotenentul Varga, de generalul Karg și de pretor, în roman nu apar alte figuri de slujitori zeloși ai imperiului. Dar Varga e un gur și — chiar așa fiind — patriotismul său e oarecum cazon, inflexibil și ostentativ prin

¹ Ovid. S. Crohmălniceanu, *Curs de istoria literaturii române între cele două războaie mondiale — 1920 — 1944*. Partea I-a, Edit. didactică și pedagogică, 1962.

convenționalismul său ; la rîndul lor, Karg și pretorul (acestuia, de altfel, Rebreanu nici nu-i dă nume) sînt niște profesioniști ai statelor majore, atinși ireversibil de dezumanizare. Iată de ce sentimentul crepuscular al datoriei față de statul austro-ungar, carențial dintru început la Bologna, se stinge foarte curînd pe aria evoluției sufletești a eroului. Elocventă, în această privință, este scena dintre Apostol Bologna și căpitanul Klapka, la cîteva zile după execuția sublocotenentului Svoboda. Klapka apare în baterie într-o stare de spaimă specifică lui ; a primit un ordin ultimativ din partea colonelului, de a distruge reflectorul rusec și vede în acest ordin o anume intenție suspicioasă, legată de faptul că e ceh și că a fost mutat pe frontul rusec cu stigmatul de suspect. Iată însă reacția lui Apostol Bologna : „... atitudinea și glasul căpitanului îl uluiră, trezindu-i deodată în suflet toate zbuciumările care crezuse că s-au stins fără urme. Ar fi vrut să protesteze și să isprăvească cu omul acesta care, urmărindu-l cu încredere, îl făcea părtașul unor gînduri primejdioase. Simțea însă cu groază că în adîncul inimii, gîndurile acestea îi erau dragi și le tănuia acolo ca niște odoare prețioase”. Simțind o comunicație caldă cu tînărul român, Klapka îi destăinuie apoi, fără rezervă, necruțător cu sine însuși, impresionantul său avatar de pe frontul italian, încheind cu teribila imagine a pădurii spînzuraților. „*Pădurea spînzuraților ... murmură Apostol cu ochii scînteietori de o ură nouă, plămădită în sufletul său pe nesimțite*”. Obiectul acestei uri nu lasă nici o îndoială cititorului. De altfel în pagina următoare asistăm la un adevărat autoexamen al eroului, realizat fără minuție introspectivă, în cîteva linii lapidare. Eroul se desparte de trecut cu silă și rușine. Re-compunîndu-și mental viața, o găsește „goală ca o pungă de hîrtie model”. „*Ce ridicol am fost cu formula de viață ! se gîndi apoi deodată. Cum nu mi-am dat oare seama că o formulă neroadă nu poate ține piept vieții niciodată ?*”.

Acest proces de luminare a eroului se săvîrșește obiectiv, dintr-o cuprindere mai largă a realității ambiante. Impulsionat de sentimentul răspunderii morale pentru spînzurarea unui om aparținînd ca și Bologna unei națiuni asuprite, el crește o dată cu înțelegerea dramei generale a acestor națiuni despre care vorbește atît de patetic timoratul Klapka. De altfel apropierea dintre cele două personaje, legătura lor simpatetică este ea însăși grăitoare. Afirmarea conștiinței naționale a lui Apostol Bologna se petrece, așadar, în strînsă apropiere de celelalte națiuni asuprite, în filiație organică cu destinul lor dureros. În felul acesta, Rebreanu elimină conceptual orice implicație șovină în cazul lui Bologna, un caz altminteri destul de sensibil unor atari incorporări. Iată, spre edificare, cum este înfățișat momentul cald al exprimării conștiinței naționale la erou — puțin timp după execuție și după discuția cu Klapka, amintită mai sus : „O dragoste mare îi înfiora sufletul, se uită la Petre mișcat, avînd impresia că într-însul s-a întruchipat toată Parva, toți cei ce vorbesc românește. Îi venea să-l îmbrățișeze și să se arunce la picioarele lui, cerîndu-i iertare. Și în cele din urmă, nemaiputîndu-se stăpîni, murmură cu glas de fericire :
— Petre, Petre, fratele meu..... nădejdea mea.....”

Vestea mutării diviziei pe frontul românesc produce o impresie puternică în conștiința eroului. Rebreanu înfățișează momentul, exploziv, într-un tragism gros, înmărmuritor, care-i izbutește totdeauna la o perfec-

țiune clasică, punându-i bine în valoare mijloacele artistice. Este un alt exemplu de potențare dramatică, utilizată de scriitor și în scena execuției, în descrierea unor stări de conștiință ale eroului, în sublinierea unor momente esențiale în articulația epicului. Ca întotdeauna în clipele de tensiune maximă, reacțiile personajelor, gesturile lor sînt violente, exacerbate, frizînd aproape caricaturalul, iar cuvintele ies cu greu din gîtlejul lor, atinse de paralizia momentului. „Deodată Apostol Bologa se opri în fața lui (Klapka, n. n.) cu obraji albi, cu ochii stinși, încît căpitanul amuți.

— Orice... orice, numai asta nu se poate! izbucni dînsul cu o voce arzătoare. Asta ar fi o... o... o...

Pereții de birne ai adăpostului încheagă eforturile lui de a găsi cuvîntul într-un vuiet prelung, încît Klapka îl apucă de braț, vrînd să-l facă să vorbească mai încet. Și Apostol, ca și cum ar fi înțeles, se încurcă, plecă fruntea și sfîrși murmurînd :

O... o crimă”...

Momentul acesta fixează începutul unei alte etape a evoluției sufletești a eroului : *nonconformismul*. Enunțat de fapt mai înainte, el capătă abia acum cristalizarea precisă a unei atitudini. Este o etapă în care elementul dramatic este susținut de căutările febrile, întreprinse de Apostol Bologa pentru a da împlinire aceluia — „Nu se poate” — rostit în fața perspectivei de-a merge pe frontul românesc. În sensul acesta acționează Apostol Bologa, în direcția aceasta se dezvoltă epic destinul său de-a lungul romanului. Am văzut, mai întîi, că trezirea națională a lui Apostol Bologa se săvîrșește în relație directă cu soarta altor națiuni oprimate de imperiu. Începutul său de discernere lucidă a realităților frontului nu putea să nu distingă, în drama acestor popoare, însuși caracterul monstruos și criminal al războiului Austriei. Cît de penibil apare Bologa, chiar în proprii săi ochi, atunci cînd rostește în fața lui Klapka, sub spînzurătoare care-l aștepta pe Svoboda, această aserțiune atît de familiară tuturor adeptilor înverșunării sufletului uman ; „numai războiul e adevăratul generator de energii” ! În căderea vechiului Bologa — am spune a metafizicului Bologa — distingem fără greș și naufragiul unor atari convingeri, așezate de fapt atît de șubred în conștiința sa. Accentele patetic anti-războinice ale lui Klapka nu rămîn fără ecou în sufletul eroului, îndeosebi aceste cuvinte rostite într-un moment de mare comuniune dintre cele două personaje : „O crimă imensă e îndeobște războiul, dar cu deosebire războiul Austriei” ! Ele par să se oglindească în această reflecție a lui Bologa, transfigurate de o anume ipostaziere filozofică, nelipsită totuși de nota critică lucidă : „Imensei majorități a omenirii, civilizația nu i-a dăruit decît războiul care pune față în față milioane de oameni și care ucide mii și mii de suflete într-o secundă” . Nonconformismul limitat — de extracție mic-burgheză — a lui Bologa, trebuie analizat, ni se pare, în lumina acestor virtualități ale personajului. El însumează o anume valoare realistă, fiind — în ultimă instanță — o reacție față de războiul Austriei și identificînd un aspect major al afirmării conștiinței naționale a românilor ardeleni. Cazul lui Apostol Bologa este cu atît mai semnificativ cu cît păstrează, în datele lui esențiale, o anume acurateță umană, neatinsă de colorația șovină. Apostol Bologa nu folosește nici o clipă limbajul ostentației naționaliste și chiar

reacția sa, cînd o aude pe Marta vorbind ungurește, nu ni se pare numai decît un efect al unei atari înclinații. Apostol Bologa vine în permisie, în Parva, într-o anume stare de spirit. Este încă sub influența încercării nereușite de dezertare — aproape obsesivă la el — și, totodată, sub aceea, incipientă, a dragostei față de Ilona. Imaginea logodnicei are pentru el, în acea clipă, o valoare trecută sentimental — subsistînd mai mult într-o îndatorire morală. Capricioasa și convenționala Marta, de care era legată venirea sa pe front, avea în acel moment, în sufletul său, o dimensiune oarecum exactă. Reacția lui Bologa, cînd o aude vorbind ungurește, este provocată de un resentiment virulent față de ea, față de această ființă în fond atît de departe de el și de răscolitoarele sale experiențe morale de pe front, printre care și aceea, dominatoare, a „descoperirii” apartenenței naționale. Ruperea logodnei are deci temeuri mai adînci decît actul șovin de care vorbesc mai mult notabilitățile conformiste al Parvei. În dragostea sa față de tînăra țărancă Ilona, apoi, nu se interpune nici măcar o clipă faptul că ea este maghiară. Aceasta, e drept, și dintr-o înclinație a eroului de a radicaliza sentimentul iubirii dar și dintr-o dispoziție din adînc a conștiinței sale.

În faza sa neconformistă se poate vorbi meru la Bologa de o anume ascendență a conștiinței față de acțiunile lui — și drama eroului devine în fond ireductibila afirmare a supremației ei. Apostol Bologa ascunde în liniile personalității sale o etică gravă, nelipsită de convenție, și care nu e departe de etica aspră, mai încremenită, a părintelui său, — memorandistul. Personajul are însă un oarecare dinamism al reflexiunii și auto-examenului, o anume sensibilitate a demnității și sincerității — uneori în forme severe cu sine însuși. Sînt trăsături care fac din el un veritabil „erou al conștiinței”, vădit înrudit cu marii eroi „morali” ai literaturii universale. Firea sa nu este aceea a unui static, a unui om fără reacții față de lumea exterioară; dacă el simte nevoia de-a se pune în acord cu ea, apoi are și tendința, mai temerară, de-a pune lumea în acord cu el : Bologa nu e lipsit de decizii, uneori violente — și manifestă în general o anume independență scortșoasă.

Acest relief temperamental amintește într-un fel de Ion al Glanetașului, cu care de altfel e înrudit prin ceea ce definește pe toți eroii lui Rebreanu : gravitatea. Apostol Bologa impresionează prin seriozitate, prin capacitate de interiorizare, prin tendința eroică de a fi lui însuși suficient, prin năzuința tragică către un sens rectiliniu al vieții, năzuință care de fapt constituie pirghia dramei sale. Fiind așa, ni se pare, el n-ar fi putut deveni un al doilea Klapka, care pare să-și fi încropit — din frică acumulată — o adevărată filozofie a supunerii. *Neliniștea conștiinței eroului, imposibilitatea de a acționa conform acordului ei regăsit — apartenența națională — este acum, în această etapă, sursa directă a elementului dramatic.* Dezertarea — ivită în conștiința sa din primul moment ca o soluție — devine obsesivă, deși eroul va încerca mai întîi o cale comodă, tipică mentalității sale limitate : mutarea din divizie, evitarea frontului românesc. Distrugerea reflectorului nu-i aduce însă, compensativ, mutarea solicitată generalului Karg, ci notarea ca suspect. Eroul se decide, dar evadarea este zădărnicită în acest „haos concret”, cum numește un mare scriitor războiul — de un atac care-i aduce rănirea.

Apostol Bologa ajunge destul de curînd la decizie și, ni se pare, tribulațiile sale — mai curînd febrile căutări decît îndoieli torturante — se leagă de aspecte mai complexe ale eroului. Neputința uneori obiectivă de a înlăptui comandamentul conștiinței, modalitatea activă în care se arată la el apartenența la o națiune asuprită, aduc eroului un fel de însingurare desperată, agravată de individualismul său funciar. Deșteptarea sa morală, nelipsită de o oarecare exaltare mistică, accentuată prin declanșarea mai tîrziu a unei adevărate crize mistice, a însemnat de fapt o destrămare a acordului dintre erou și lumea exterioară. Ambianța, realitatea frontului și nu numai a frontului, devine acum pentru Bologa antipodică. Eroul dezavează tot ceea ce a respectat, tot ceea ce înainte i se părușe a avea un oarecare preț. El are chiar momente de furie și ură răscolitoare, singulare și stînjenitoare în ambianța generală, conformistă și timorată. Singurătatea sa este reală, oarecum obiectivă, prezentă chiar și în Parva, printre ai săi. În definitiv, oricît de apropiat și comunicativ îi apărea un om ca Otto Klapka, filozofia lașă, strict conservativă a acestuia, o disprețuiește — ca și prudența excesivă, sperioasă a preotului Boteanu. În aceste împrejurări de viață și de moarte nu se poate acționa decît de unul singur, dar insul singur înseamnă foarte puțin. Eroul încearcă acum convingerea descuranțantă că toate năzuințele „și strădanile lui sint tot atît de neputincioase și fără rost ca și zvîrcolirile unei rîme”. Rebreanu descrie solemn această criză a eroului său : „Prețul vieții e viitorul” — arată el —, „și viitorul lui i se părea zăvorît ca o poartă de fier în care și-a bătut pumnii bătînd zadarnic. Neputința în fața vieții acum mai mult îl îngrozea decît îl revolta”. El simte, de aceea, nevoia unui „reazim solid”, a unui punct fix în univers și criza sa — în fond a insului însingurat și desperat — ar fi putut lua turnura explozivă a eului, proprie eroului existențialist. Era însă pentru el o cale mai comodă, bătătorită cîndva, și al cărui ecou se arăta deodată ispititor. Criza sa mistică, de data aceasta irevocabilă, trădează gestul neputinței, tendința de a înclina steagul în fața realității copleșitoare, prin narcoza subțire a conștiinței. Procesul alienării mistice, declanșat în Parva, după ruperea logodnei cu Marta, se anunță însă mai devreme, afectînd în oarecare măsură timbrul „trezirii” sale naționale. În aceste stări inițiale, elementul dramatic se mai susține încă, alimentat de căutările lui Bologa de a găsi o ieșire din impasul tragic în care se găsea. Scena distrugerii reflectorului degajă un simbol eterat, asociat dispariției luminii după canoadă, care ar fi putut fi aceea a limpezirii esențiale din conștiința eroului, dacă n-ar fi fost precizarea din vorbele maniacului mistic Cervenco : „Ați ucis lumina, Bologa !” Mai departe însă, în evoluția mistică a eroului, elementul dramatic scade simțitor, pierzînd suportul concret, expresiv. Limbajul lui Bologa devine precar, atîns de o sentențiozitate banal bisericască ce nu depășește nivelul unui preot de țară, ca Ion Boteanu, din roman. În lipsa concretului și a dinamismului vieții, notațiile scriitorului pălesc, subțiate și convenționale : „Toți oamenii cîntau, cu fețele albe de bucurie. Și glasurile filfiau ca niște steaguri de pace și se ridicau în văzduhul limpede și se înălțau tot mai sus, pînă la tronul mîngîierilor cerești”. În fața patului în care agoniza misticul căpitan Cervenco, Apostol Bologa încearcă „muștrări dureroase” și „încedere, mare”, captîndu-i privirile

„din ce în ce mai însetat, ca și cum din ele ar fi vrut să-și adune un mănunchi de sprijin”, simțindu-se în același timp „pătruns de o taină nemărginită”. Notații monotone inexpressive, vizînd abstracțiunea apăsată, compunînd pagini fade, distonante de restul romanului.

Declinul mistic al lui Bologa estompează concretul vieții, ca și kantianismul său inițial, tînde să facă din erou un apatic și un maniac. Vechiul concept metafizic al datoriei față de stat este înlocuit acum cu acela creștin al „iubirii universale”, care afectează — într-un fel — și dragostea, mai pămîntească, a eroului pentru Ilona. El nu reușește însă să-i anuleze acestuia, total, simțul realului. Dezertarea este căutată, studiată topografic în linia frontului și realizată în cele din urmă, halucinant, dintr-un impuls aproape al subconștientului.

Pădurea spînzuraților degajă impresia unui tragism ireversibil, fără dezlegare. Romanul descrie un fel de lume aparte, o experiență umană dincolo de obișnuit, gravă și întunecată. Pe drept cuvînt, George Călinescu² compară *Pădurea spînzuraților* cu faimoasa *Le mie prigioni* a lui Silvio Pellico. În această lume de temniță, dezertiunea, tendința de evaziune devine obsesivă, iar inamicul — un inamic pasiv, un fel de receptacol virtual. Despre dezertare se vorbește deschis în armata austro-ungară, este teoretizată chiar, iar Bologa, la un moment dat, își dezvăluie cu francheță, lui Varga, intenția de a trece frontul. Dezertarea este însă mereu un exod în moarte, căci Rebreanu — credincios viziunii sale de transfigurare dramatică — nu acceptă nici măcar episodice soluția fericită. În felul acesta, în roman, oamenii nu mor pe front, în lupta cu inamicul, dar mor, totuși, atîrnați în serie de „streangul patriei”, cum spune Klapka. Imaginea lor, pornind de la zguduitoarea scenă a spînzurării sublocotenentului Svoboda, crește cu macabra povestire a lui Klapka despre pădurea spînzuraților, se întregește cu țărani români spînzurați la marginea unei păduri și culminează cu spînzurarea în final a eroului însuși.

Spînzurătoarea răsare din unghiul conceptului de datorie, așa cum e înțeles el fie și de cei mai integri ofițeri ai imperiului. Nefundată pe aderențe în viață, abstractă și tulbure, noțiunea de datorie are elementul statornic, rece și fatal, al violenței de sus — neînduplecate. În sfera ei își face loc, dînd aproape totul la o parte, teribila curte marțială, acea instituție care în sinul armatei austro-ungare tînde să aibă aceeași pondere ca și statele majore. „Nu există victorie fără curte marțială” îi spune pretorul lui Apostol Bologa, ca o încheiere sentențioasă la o definiție apologetică a acestei instituții: „Nu vă dați seama că, în fond, de noi (curtea marțială — *n. n.*) depinde toată vitejia voastră... Războiul nu se cișigă numai cu tunuri și cu „ura”, domnule! Asta a fost odată...!”

Evident, aceasta a fost odată. Acum era nevoie de curte marțială, de acest element coagulant al masei eterogene a armatei, de fapt unica cheazăsie a stabilității și „patriotismului” ei. În roman au loc două execuții care, completîndu-se una pe alta, dau o imagine exactă și plină de nerv dramatic a modului sumar și precis în care funcționa această instituție.

² George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origină și pînă în prezent*, 1941.

Execuțiile au loc chiar noaptea, în lumina tresărindă a făcliilor, căci statele majore, educate în cultul sever al „datoriei” manifestă operativitate, capătă acel profesionalism obiectivat al represiunii și crimei.

În aceste condiții, este firesc ca raporturile dintre oameni să fie acelea de suspiciune gravă și neîncredere pînditoare. Criteriul este întotdeauna apartenența la una dintre națiunile asuprite și, în fața lui, fișa de serviciu a individului, oricît de onorabilă ar fi ea, devine o simplă hîrtie goală. Apostol Bologa are patru decorații de vitejie, este un ofițer cu o conduită ireproșabilă, dar un fapt, simplul fapt că e român, de care-și aminfește deodată Karg, e destul pentru acesta ca să-l treacă pe lista suspectilor. Mai tîrziu același fapt, după arestarea lui Bologa, îi va da pentru o clipă pretorului ideea unui spectaculos grup de spioni. De asemenea, notarea ca suspect îi provoacă căpitanului Klapka un fel de coșmar interminant, însoțit de crize patetice de lășitate. Această suspiciune își are originea în chimia social-istorică a imperiului sprijinit, după cum spune unul din istoricii monarhiei, A. Fischhof, pe patru forțe de susținere : „O armată mergîndă de soldați, o armată șezîndă de funcționari, o armată în genunchi de popi și o armată tîritoare de denunțători”.

Impresia de violență și amenințare, atît de intimă vieții descrise în roman, se degajă chiar din stilul și notațiile scriitorului.

Peisajul, sărac și dezolant, e asociat mereu ideii de chin și violență. Copacii „înteapă” cîmpia, întunericul „sugrumă” satul, cimitirul militar e „îngrădit cu sîrmă ghimpată”, iar cel sătesc „cu spini” și are „cruci rupte, putrezite, rare”. Soldații care pregătesc groapa pentru cel condamnat „hîcîie” a osteneală, scoțînd „lut galben” din „rana pămîntului”. Războiul pare să fi trecut cîndva pe-aici, căci turnul bisericii e „spintecat de un obuz”, iar „spre miazănoapte se vedeau ruinele gării și linia ferată ce închidea zarea ca un dig fără început și fără sfîrșit”.

Această violență sumbră, atocuprinzătoare, dezvăluind mereu ceva exterior profund ostil oamenilor, se relevă chiar și în reacțiile și senzațiile personajelor în mișcarea lor sufletească, în comportament, în actul lor de gîndire. Rebreanu notează aceste reacții transfigurativ, apăsător și elementar, căci senzațiile sînt abisale, răsunînd parcă în toată ființa celui ce le încearcă. În timpul execuției sublocotenentului Svoboda, lui Bologa „casca îi strîngea țeasta ca și cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă și îndesată cu sila”. La popotă, la un moment dat, glasul tînguitor al lui Cervenco i „se înfipse ca un ac” în urêche. Dispariția luminii fascinante a reflectorului readuce întunericul care-i „strînse iar în brațe (pe Apostol Bologa și pe căpitanul Klapka — n. n.) ca niște clești reci”. Auzind, într-o anume stare de spirit, vorba românească a ordonanței sale, Apostol Bologa „sări drept în picioare ca și cînd l-ar fi lovit un ciomag în moalele capului”. Vestea mutării diviziei sale în Ardeal, constituie un adevărat șoc pentru Apostol Bologa : „În creierii lui Apostol însă de-abia începu să țiuie cuvîntul de care se spăimîntase, ascuțit și sfîșietor parcă i-ar fi scormonit un pumnal”. Sub apăsarea răscolitoare a proceselor intime, creierii „clocotesc” și „ustură”, „visurile sînt năpraznice”, inima se „zvircolește”, înfiorarea e „nestăpînită”, iar adjectivul „buimăcit” transcrie dese reacții ale personajelor.

Nu stăruim asupra valenței artistice a acestor notații care, rupte de context, pot apărea și sînt uneori, discutabile, elementare. Subliniem însă prezența elementului puternic, violent, care le dă naștere, decurgînd din cadrul social cuprins în roman. O realitate acută atrage după sine efecte tari în conștiința oamenilor, și, fără a dăuna sobrietății de ansamblu a narațiunii, Rebreanu le notează ca atare, credincios intenției sale de a urmări dimensiunea sufletească a personajelor pe fundalul realității războiului imperialist.

Liviu Rebreanu a dat, în cartea sa, o evidentă proiecție unui sentiment de adîncă vibrație dramatică : *frica*. Ca și în *Ițic Ștrul dezertor*, acest sentiment nu devine o țintă artistică detașabilă de conținut, dar sîntem tentați să stăruim puțin și asupra acestui aspect secund al *Pădurii spînzuraților* : roman al angoasei. Mai întîi, o judecată de orientare : prozatorul nu putea, în mod obiectiv, să neglijeze această reacție a naturii umane în abominabila experiență a războiului desfășurat de Austro-Ungaria. Apoi, una de calitate : *frica* la Rebreanu dezvăluie mereu valori umane, este o reacție la monstruos, o manifestare deci a instinctului vital uman și — prin aceasta — o formă indirectă și obiectivă de denunțare. Nu uităm apoi că percepția lui Rebreanu este prin excelență dramatică. Compunînd atît de sever și grav tabloul din interior al realităților frontului, scriitorul a dat totodată o puternică rezonanță epică acestui accent patetic al sufletului uman. *Potențarea fricii constituie, așadar, un alt mod prin care Rebreanu realizează dramatismul forte al romanului*. *Frica* apare ca o prezență complexă, cel mai adesea în forme nete și dinamice, dar și disimulate, învăluite în subtile asociații cu alte sentimente și stări febrile de conștiință. De la ipostaza sa individuală, surprinsă în organicitatea unui personaj sau altul, *frica* tinde treptat și expresiv spre ipostaze colective, atît de obișnuite scriitorului.

Sentimentul acesta vibrează mai întîi în sufletul cititorului, chiar din prima frază a romanului, aducîndu-i un fior și un gest reflex de fereală : „Sub cerul cenușiu de toamnă, ca un clopot uriaș de sticlă aburindă, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, infiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii”. Fraza are ceva din gravitatea unei sentințe, anunță o finalitate catastrofică și în peisajul dezolant al înserării, pe care-l compune scriitorul, dominat de brațul lugubru al spînzurătorii, *frica* are mereu, o firească legitimitate. Dînd cu ochii de spînzurătoare și de morminte, caporalul, care veghea la săpatul gropii destinată condamnatului, este „cuprins de o frică sugrumătoare ca în fața unor stafii”. Este o frică învăluitoare, fără remediu, produsă de o realitate mai cumplită decît prima linie a frontului, cu care de altfel caporalul se obișnuise oarecum. De fapt, pentru el, e numai un început al coșmarului, pe care-l va încerca în ziua aceea. Lipsind călăul, datorită unei defecțiuni de organizare, și pus să-l înlocuiască, caporalul încearcă o frică paralizantă, care devine oroare. „Domnule căpitan, vă rog cu supunere, iertați-mă”. Își va îndeplini cumplita misiune, în chip halucinant — „ca un al doilea osîndit” — cum notează cu pătrundere scriitorul.

Sentimentul de altfel devine mai general în fața zguduitoarelor tablouri al execuției. În această scenă, frica este mereu o reacție a celor ce asistă și nu a condamnatului, dramatica convulsie a acestui sentiment în fața morții fiind urmărită aproape dostoevskian în ceasurile dinaintea spânzurării lui Apostol Bologa. Scriitorul fixează cu expresivitate reacția celor de față atunci când este adus condamnatul : „Toți tăceau însă parcă le-ar fi fost frică să nu tulbure somnul unui bolnav istovit de suferințe”. Preotul își îndeplinește oficiul „mașinal” și este „speriat” în momentul în care întinde condamnatului crucea, s-o sărute. Însuși pretorul nu manifestă întru totul nepăsarea profesională cerută, este la rîndul său „speriat” și — citind actul de acuzare — „de două ori se încurcă, drept care generalul îi aruncă priviri scrutătoare”.

Frica este, la urma urmei, un mod afectiv de a lua act de o prezență obiectivă, de o anume realitate. De aceea, în sentimentul încercat de mulțimea soldaților și ofițerilor aduși de pe front anume ca să asiste la acest sordid ceremonial, se interpune ceva nescontat de mai marii armatei : elementul lucid. După cum am văzut, Klapka relevă lui Bologa impresia „ciudată” pe care a făcut-o execuția asupra soldaților. Este și spaimă, dar mai este ceva : o anumită înțelegere, cu premise evident mai vechi, a sensului real al execuției. S-a văzut, de asemenea, că la Bologa spaima îmbracă o formă tragic revelatoare, invadînd golul creat deodată în conștiința sa.

Frica se arată o dominantă organică la căpitanul Otto Klapka. Personajul apare din primele pagini ale romanului cu un fel de frică veche, care face parte din ființa sa, fiindu-i întipărită chiar pe chip. „De sub casca de fier lătăreață, fața lui rotundă și bălaie apărea chinuită mai cu seamă din pricina ochilor cafenii, mari și ieșiți din orbite, care priveau înfrigurați stîlpul spînzurătoarei, fără a clipi, cu un nesațiu bolnăvicios. Gura, cu buzele cărnose, era strînsă într-un spasm dureros, tremurător. Miinile îi atîrnau țepene, aproape uitate”.

Personajul acesta patetic și convingător se dezvăluie în roman cu gestul aproape impudic al sincerității totale, pe care-l justifică însă o acută suferință. El devine un al doilea erou central al cărții și dialogul său cu Apostol Bologa, de o mare întindere epică, se aseamănă dialogului dominant dintre două mari personaje ale unei tragedii ; replica lor luminează mereu semnificații majore, devine uneori esență și filozofie, păstrîndu-și totuși concretul dramatic. În dezvoltările lui Klapka surprindem de fapt al doilea roman, un alt avatar cu aceeași determinare social-istorică ca și la Bologa, întîrziat însă, fără eroism, în obediență umilă. Este tipul micului burghez copleșit de istorie, panicat de dinamismul și asprimea ei, însuflețit de un singur țel arzător — conservarea și apărarea micii sale existențe. Otto Klapka a fost și el la un pas de decizie, a schițat și el un gest în fața istoriei, dar în ajunul trecerii frontului, primind o scrisoare de la familie, își părăsește tovarășii, depunînd chiar mărturie defavorabilă în fața curții marțiale. Dominantă a vieții sale sufletești, angoasa devine groază și panică în fața războiului Austriei, în fața sistemului de inchiziție suspicioasă și operativă din armata austro-ungară. Este o frică cu reacția precisă a unui reflex ajuns instinct de conservare, adevărată busolă de orientare. Când Apostol

Bologa îi dezvăluie pentru prima dată intenția de dezertare, reacția sa este imediată și gestul elocvent dramatic : „Atunci te cheamă spînzurător-re ! șopti căpitanul desperat, pipăindu-și gîtul parcă ar fi vrut să dea la o parte un lanț închipuit ; apoi, după un răstimp, adaugă cu o tremurare de frică : În orice caz eu nu vreau să știu nimic... nimic... Eu mă spăl pe mâini...”

În această atitudine distingem cu evidentă neliniștea pentru propria sa soartă și Klapka, după plecarea lui Bologa, va chema cu disperare telefonistul, pentru a-și procura un alibi. Frica nu este o incidență la Klapka, ci o prezență organică, cu unele stări adiacente, cu porniri sufletești complementare și compensative, proprii omului vizitat mai îndelung de acest sentiment. Ea îl ține mereu treaz, cu farul atenției îndreptat febril în jur, spre orice amenințare și primejdie. De-aici, o anume luciditate a eroului, degradată în reacțiile pe care i le suscită, dar aproape infailibilă în judecarea ambianței și a realităților frontului. Să apelăm însă iar la referiri directe. Am amintit, în altă ordine de idei, spaima și neliniștea lui Klapka atunci cînd primește din partea colonelului ordinul, oarecum ultimativ, de a distrage reflectorul rusesc. Ele sînt atît de vii, de răscolitoare, încît îl fac să-și dezvăluie lui Bologa, exploziv, fără rezerve, dispoziția lașă a ființei sale. După o zi sau două, Klapka tinde să-și ia în deridere frica, asemeni oricărui fricos — atunci cînd o vorbă, un fapt, o împrejurare îi confirmă speranța, niciodată pieritoare la un asemenea ins. Colonelul, șeful său, care înainte i se păruse „mîncător de oameni”, devine acum „un om de treabă”, Klapka îi exagerează calitățile, le îmbracă într-o căldură a recunoștinței, care este însă efectul direct al eliberării de frică. Frica nu poate fi o stare neîntreruptă a conștiinței ; ea cere în mod firesc unele pauze și stări compensative. Undeva, în adîncul refulărilor sale, Klapka se arată ca un om care admiră „curajul și energia altora”. După întrevederea lui Bologa cu generalul Karg, Klapka îl felicită pe cel dintîi — surprinzător — pentru „vitejia” de a fi spus adevărul în fața temutului șef al diviziei. În forul său lăuntric, Klapka cultivă și el o idee și o decizie, a reacției eroice împotriva temniței înspăimîntătoare în care viețuiește. În povestirea sa despre spînzurații de pe frontul italian amintește cu un fel de mindrie admirativă despre privirea lor disprețuitoare sub ștreang, pe care a avut-o și Svoboda.

Klapka nu este un elementar, un tip înrobît cu totul reacției mecanice a fricii. Dacă recunoaște și declară brutal această dispoziție a firii sale, el tinde însă să o și motiveze, s-o justifice, să-i dea caracterul unei atitudini înțelepte și practice în fața grozăviilor războiului Austriei. În felul acesta, teoria sa preferată — a supraviețuirii cu orice preț, fiindcă orice e mai bun decît moartea — devine o adevărată ideologie a personajului, incoruptibilă ca și credința stratificată a unui fanatic. Ea nu conferă însă virtute individului și, mai mult decît atît, îi aduce o anumită instabilitate lăuntrică, o frămîntare și neliniște perpetuă. Grija clinică pentru propria soartă într-un climat haotic ca cel al războiului, îl subordonează implacabil unei anume fatalități, a întîmplării : de aici, cea altă secțiune a filozofiei personajului, legată de încrederea în „noroc”, de acceptarea jocului întîmplărilor, a fluentei generale a vieții și, pînă la urmă, de obediența tăcută față de statul oprimator.

Sînt, la prima vedere, elemente grav negative ale personajului, care ar putea face indisponibil orice interes față de un atare tip. Și totuși, paradoxal aproape, personajul nu este un dezumanizat, apare convingător și expresiv, cu o mare vivacitate dramatică, cu accente umane impresionante și veridice. Otto Klapka — înainte de toate — este o victimă patetică a războiului și a condițiilor inumane ale fostului imperiu. Valoarea denunțativă a tipului tinde pînă la condamnarea în general a războiului, împotriva căruia ridică glas însuși personajul. Frica sa este în fond o reacție de refuz a neomenescului și absurdului, a violenței și crimei organizate. Chiar conformismul său liniar și fără rezistență este oarecum al disperării și timorării. Dincolo de afecțiunile mic-burghize ale personajului, distingem strigătul său de durere, intuim năzuința sinceră spre uman, spre viață nealterată, spre libertate chiar. Patetismul său efervescent și constant servește bine intenției subtile a scriitorului de a potența dramatic tribulațiile lui Apostol Bologa. Prin contrapunerea cu reacțiile lui Klapka, cazul lui Bologa se dimensionează mai bine, se împlinește și se adîncește în semnificații, capătă un fel de gravitate majoră și un tragism mai ridicat. Mai mult decît atît, Klapka devine el însuși un element generator de dramatism în evoluția sufletească a lui Bologa: Klapka a adus doar, în conștiința lui Bologa, imaginea pădurii spînzuraților și acesta, într-un moment de autocupriudere dinaintea execuției, îl găsește vinovat de moartea sa; prin frica sa „înțeleaptă”, tot Klapka pledează apoi înfocată împotriva dezertării, scriitorul subliniind astfel — prin contrast — ireductibilitatea comandamentului din conștiința lui Bologa.

Ipostaze ale fricii, mai grav dramatice și mai subtile, se pot identifica în structura unor stări de conștiință ale lui Apostol Bologa. Personajul este mai cerebral, mai abstract — și am văzut că frica la el se face prezentă îndeosebi în momente supreme de dezarticulare morală. Pe de o parte, ea are un efect de activizare lucidă, sau, dacă e prelungită și repetată, sub impulsul unor momente de mare tensiune, compune stări de impasibilitate și înstrăinare, prin obosirea voinței. O ipostaziere a fricii cu efect dilatativ al conștiinței o constituie momentul în care Apostol Bologa, din mașină, în drum spre cartierul diviziei, trece prin fața pădurii în care zărește țărani români spînzurați. Sentimentul încercat este acut și-l definește eroul însuși ca fiind acela de groază. Sugerarea lui este de fapt pregătită prin notații nete și gradate, neocolind grotescul. Plutonierul sosit ca să-l aducă la pretură are fața „cenușie” și lui Bologa i se pare cunoscut zîmbetul lui „urît”, amintindu-și deodată că l-a văzut, la spînzurarea lui Svoboda, instruind caporalul improvizat călău, Bologa „se scutură ca de un gîndac grețos...”. În mașină, apoi, fața cenușie a plutonierului, întoarsă spre el, îi apare „împărțită în două de un rinjet”, iar cînd acesta îl vestește că vor trece prin pădurea spînzuraților „parcă n-ar fi mișcat de loc fălcile, rinjetul ciudat îi rămînea neclintit”. Grotescul trebuie să inculce mereu impresia de coșmar, să pregătească treptat, prin faze intermitente de trecere sub lupa conștiinței a fiecărui spînzurat, viziunea dilatată a unei păduri nesfîrșite în care spînzurații se multiplicau halucinant. Înregistrările lui Bologa cu privire la spînzurați sînt de o febrilă minuție și precizie, mărturisesc amplitudinea stării sale de conștiință. „Unul din mijloc, cu niște

bocanci plini de noroi, privea cu ochi negri cit cepele în șanțul șoselei, și din fața umflată, violetă, scotea limba vînată spre trecători. În stînga atîrnau trei, uitîndu-se pe șoseaua dreaptă, nepăsători și neliniștiți, dar cu creștele lipite de crengile de deasupra. Doi erau într-un arin bătrîn, mai sus ca ceilalți, iar mai încolo, pe o cracă subțire care te miri cum nu se rupea, se vedea unul singuratic, cu mîinile legate la spate, scurt și slab ca un copil, cu fața toată cafenie, ca și cînd ar fi fost muruit cu lut gros”.

Imaginea multiplicată a spînzuraților tremură obsesiv în conștiința lui Bologa și, după ce automobilul a depășit liziera pădurii, „Apostol se uită drept înainte, dar în ochii lui jucau spînzurații, numai spînzurații, din ce în ce mai mulți și mai muștrători”. Febrila solicitare sufletească a lui Bologa contrastează abisal cu impasibilitatea, oarecum demonică, a plutonierului. În vreme ce plutonierul îi dădea explicații, cu o liniște aproape macabră, glasul lui i se părea lui Bologa „cu totul străin și parcă ieșea dintr-un beci umed”. Elocvența acestuia îl mira, îl enerva, i se părea „ca din carte”. Singurul cuvînt pe care simte o nevoie „crîncenă” să-l rostească Bologa este, într-adevăr, singurul care se poate rosti: „Îngrozitor!” Mulțimea spînzuraților revine în conștiința sensibilizată a eroului, dar acum i se pare acestuia că distinge o unicitate stranie a privirii lor, care-i amintește mereu privirea muștrătoare a lui Svoboda, sub ștreang. „Același om spînzurat de nenumerate ori, ca o protestare nesfîrșită” — își spune el cutremurat. Extensiunea pînă la dilatare și obsesie a acestei stări de conștiință nu ținește însă efecte efemere de psihologism. Sentimentul groazei, obținut prin solicitarea grotescului apăsător, servește scriitorului pentru a întări în conștiința lui Apostol Bologa „imposibilitatea morală” de a accepta ceea ce avea să i se ceară la cartierul diviziei: participarea la o nouă crimă.

În starea de mîșnalitate și înstrăinare pe care o încearcă Bologa în drum spre sat și apoi către linia frontului, frica e în diluție, anesteziată de oboseala conștiinței. Starea aceasta de halucinație este redată magistral nu numai prin erou, dar și prin tendința de a obiectiva aparent acest stadiu, inoculîndu-l și mediului exterior. În curtea cartierului diviziei, „găleata fîntinii plutea în ceață ca în apă”; casele pe lingă care trecea Bologa, „îl priveau cu ochii galbeni, mirați”, iar drumul „mijea ca o chemare”; pașii „îi lipăiau” pe uliță, „pare-ar fi fost descult”, iar „pintenii zăngăneau regulat, subțire și dulce, ca niște clopoței de argint într-o depărtare nehotărîtă”. Impasibilitatea aiurită a lui Bologa este descrisă aproape clinic și impersonal, prin abundente notații și propoziții condiționale construite cu „de parcă” — „ca și cînd”, „ca și cum”; „niciodată nu-i apărea în creier întrebarea „unde”, ca și cum nu l-ar fi interesat de loc sau ar fi știut prea bine unde trebuie să ajungă”; „numai de n-aș întîlni vreo patrule, zice Apostol, fără frică, parc-ar fi vorbit altul” „Își iușea mersul fără să-și dea seama, ca și cum ar fi vrut să ajungă undeva la ora fixată”. Aceeași sugestie halucinantă o îndeplinesc uneori și comparațiile destul de des uzitate: șopotele unui rîu din apropiere i se par lui Bologa „ca niște șoapte stranii”; crengile joase de care i se agață hainele sînt „ca niște mîini care ar vrea să-l oprească!”

Am urmărit prezența fricii la cîteva personaje, îndeosebi la Klapka și Apostol Bologa, la care dinamica acestui sentiment este angajată mai intim liniei epice generale. Frica are, însă, în roman, o arie activă mai mare.

Amintim, în treacăt, ipostaze ale ei la preotul Boteanu — în scena întâlnirii din tren cu Apostol Bologa, precum și reacția sa în fața hotărârii de dezertare a eroului. Amploarea acestui sentiment transpare apoi dintr-o mulțime de reacții disperate ale personajelor, operante în compunerea atmosferei datorită ipostazelor esențiale și acute, despre care s-a vorbit. O statistică a frecvenței verbului *a speria*, cu toate formele derivate sau a altor verbe *a înspăimînta*, *a cutremura* etc.) — a verbelor care transcriu stări sufletești adiacente fricii — ar fi, poate, concludentă.

Astfel de notații apar și atunci cînd scriitorul zugrăvește mediul exterior dar și intern al eroului. „Casele negre străjuiau *sperioase* ulița largă...”; „cînd pași Bologa în odaie, zgomotul de glasuri care se auzise din tindă, se curmă brusc, încît bună seara lui pluti singuratică într-o tăcere *speriată*”. Poate fi amintită apoi o altă prezență a fricii, ca efect și sugestie — la cititor.

Frica la Rebreanu este mereu un mijloc de transfigurare dramatică, de denunțare umană a unei realități întunecate și violente. Potențarea ei pînă la efectul major dramatic, inclusiv rigoarea veridicității realiste, pretinde artistului să fie artist, și Rebreanu s-a arătat a fi. În *Pădurea spînzuraților* răsună larg și patetic acordul de spaimă al sufletului uman, al mulțimilor lovite de un război nevrut și de o realitate aproape inchizitorială, dar Rebreanu va ști să dea și mai multă forță, mai ridicată expresie artistică unui alt acord al sufletului uman — de data aceasta mai tonic; mînia mulțimilor... Și unul și altul i-au deschis scriitorului, deopotrivă, poteca spre durată și universalitate.

L'ÉLÉMENT DRAMATIQUE DANS *PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR* (LA FORÊT DES PANDUS) DE LIVIU REBREANU

RÉSUMÉ

Prénant comme point de départ un trait dominant de l'art de Rebreanu — le dramatisme — l'auteur s'occupe de la manière dont ce trait se révèle dans le roman *La Forêt des pendus*.

Le dramatisme de la création de Rebreanu résulte de la profondeur de l'analyse psychologique, de l'acuité de l'observation, du réalisme des descriptions. Rebreanu a concentré son attention non pas sur la guerre, mais sur les réalités humaines, sur le drame des hommes de nationalités différentes qui formaient l'armée austro-hongroise et qui étaient obligés de participer à une guerre contraire à leurs intérêts. Le cadre sombre et grave où l'action se déroule, la violence et le tragisme qui s'en dégagent, toute cette ambiance exceptionnelle qui sert d'arrière-plan au conflit psychologique du héros, accusent davantage le dramatisme du livre.

L'avatar d'Apostol Bologa, intellectuel roumain appelé à lutter contre ses frères, ne réside pas tant dans le conflit entre le devoir militaire et la conscience, mais surtout dans l'éveil de sa conscience nationale. Le tragisme du personnage se dégage de l'impuissance de l'individu isolé à agir et à donner libre cours aux commandements de sa conscience, en face d'une réalité terrassante.

Le filon dramatique se poursuit aussi par la grande place réservée dans le livre au sentiment de la peur, *La Forêt des pendus* étant, sur un second plan, un roman de l'angoisse. La peur y est une présence permanente et complexe, le plus souvent à l'état pur et prenant des formes distinctes et dynamiques, mais aussi en associations subtiles avec d'autres sentiments et états de conscience.

L'auteur conclut que le sentiment de la peur constitue une modalité indirecte de dénoncer les réalités graves décrites dans le roman.

ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТИЗМА В РОМАНЕ ЛИВИУ РЕБРЯНУ „ЛЕС ПОВЕШЕННЫХ“

РЕЗЮМЕ

Исходя из основной черты, преобладающей в творчестве Ребряну — драматизма — автор разбирает вопрос о способе, с помощью которого эта черта проявляется в романе „Лес повешенных“.

Драматизм творчества Ребряну основывается на глубоком психологическом анализе, на остроте реальности и достоверности. Ребряну сосредоточил в книге свое внимание не на войне как таковой, а на действительности человеческих отношений внутри австро-венгерской армии, действительности глубоко драматичной тем, что большая часть этой многонациональной армии была втянута в войну, совершенно чуждую ее интересам. Драматизм книги достигается, в первую очередь, мрачным фоном, на котором разворачивается действие, впечатлением насилия и трагизма. В такой исключительной атмосфере развивается душевный конфликт героя книги.

Перевоплощение Апостола Бологи, румына-интеллекта, посланного бороться против своих собратьев по национальности, представляет не столько конфликт между чувством долга перед империей и совестью героя, сколько, в основном, пробуждение его национального сознания. Трагизм персонажа происходит из обреченности борьбы отдельной личности с действительностью и невозможности поступать так, как это подсказывает совесть.

Другой модус вивенди драматизма книги проявляется в широте показа чувства страха; тем самым роман „Лес повешенных“, во вторичном плане, можно назвать романом о страхе. Страх появляется как сложное явление, в тонких сочетаниях с другими чувствами и сознательными состояниями, но чаще всего в динамических и отчетливо различных формах.

Автор считает, что страх являет собой в романе косвенный путь для изобличения мрачной действительности, отраженной в романе „Лес повешенных“.

ARTA POETICĂ A LUI OCTAVIAN GOGA

DE

TEODOR VIRGOLICI

În perioada începuturilor literare, Octavian Goga îl transcrie în pastişă pe Eminescu. În momentul în care își precizează însă atitudinea și își formează o individualitate, nu-l mai urmează formal pe marele său maestru. În primul volum de *Poezii*, din 1905, în care Goga apare prin ce e mai reprezentativ și mai original, legătura cu Eminescu nu poate fi bănuită decât în planul raporturilor afective și spirituale. În primul său volum, Goga a ars ca o flacără, s-a dăruit în întregime. În volumele ulterioare pierde însă ceva din măreția cu care s-a impus prima dată. Unele versuri din volumele *Ne cheamă pământul* și *Din umbra zidurilor* sînt în mod clar de factură eminesciană. Versurile din poezia *Blestem*:

„Părea că printre nouri negri
Spre iad s-a fost deschis o poartă ...”

amintesc de începutul *Melancoliei* lui Eminescu. Iar poezia *La moarte*:

„La moarte nu-mi aduceți mie
Odoarele micii biserici,
Nu vreau nici blîndă armonie
Din trăgănatul cînt de cleric! ...”

ne trimite la *Mai am un singur dor*.

Începuturile literare ale lui Octavian Goga nu prevestesc prin nimic pe poetul de mai târziu. Adevăratul poet se va naște o dată cu formarea unei viziuni proprii și a unei arte originale. Aceasta se va întîmpla după 1902, în perioada de la revista „Luceafărul”, cînd Octavian Goga începe să intoneze grav „cîntarea pătîmirii noastre”.

Artistul pe care-l preconizează Octavian Goga și cu care se identifică este artistul-cetățean. Principiile diriguitoare ale artei sale au fost formulate deseori și teoretic. În 1907, sub înfrîngerea răscoalelor țărănești, Goga publică în numărul din decembrie al „Vieții românești” studiul *Țăranul în literatura noastră poetică* în care, la început, pledează pentru identificarea artistului cu masele. „Cu toții — scria poetul — ne pătrundem astăzi de ideea că cel mulți, cel fără nume, cei care muncesc, cei care își desfășoară traiul în umbră și necunoaștere, sînt puterea mare

ascunsă a omenirii care se primenește. Pentru dezrobirea lor, pentru ridicarea lor la treapta drepturilor pe care le pretinde spiritul vremii, pentru oameni, — luptăm cu toții”. În continuare, sublinia însă rolul artistului : „În această luptă de dezrobire, de fierbere și de biruință care trebuie să vie, artistul nu rămâne izolat. Dimpotrivă, el merge înainte, povățuit de sufletul său și de îndemnul eterne ale artei care veșnic luptă”. Octavian Goga concepea deci arta legată neconținut de viața oamenilor, slujind ridicării acestora tot mai sus pe treptele umanității.

După Octavian Goga, adevăratul artist e acela care nu fuge de marile dureri ale oamenilor, de zbuciumul vieții. Iar în articolul *Pro domo*, scris în decembrie 1910, poetul mărturisea : „Viața care curge dinaintea mea mă cheamă, îmi zbuciumă inima și-mi înfierbîntă tîmplele. Problemele ei mă agită, chiotul ei mă tulbură, războiul ei nu-mi dă odihnă. În zadar trag obloanele și închid fereastra, degetele ei aspre îmi bat la geam și mă smulg din pacea senină a artei eterne”. Artistul care se izolează și se extaziază în fața marmorei reci fără a se strădui să imprime acesteia pecetea zbuciumului vieții, era socotit de Octavian Goga drept un neputincios cu aripile frînte : „Și crede-mă că avîntul lui nu va deschide porțile eternității, dacă în clipa cînd trecîndu-i pe sub ferestre valul imens al mulțimii, care urlă și blastămă de foame, el se va trage în cămara lui tănuțită și, cu ochii orbiți de ritmul formelor gingașe, va scrie un sonet Venerei de Milo. E un meșter cinic acest adorator al marmorei reci. E un neputincios cu aripile frînte, nu e adevăratul artist, fiindcă arta nu fuge de marile dureri ale vieții”.

După Eminescu, pe alte coordonate decât Coșbuc și Macedonski, Octavian Goga a fost cel care a deschis porți noi, nebănuite, în climatul liricii românești. El a adus nu numai un suflu nou, de nobilă esență patriotică și socială, ci și o artă proprie, cu calități de netă superioritate față de cea a contemporanilor lui. Octavian Goga este deținătorul unei deosebite puteri de exprimare poetică, avînd darul de a evoca pregnant și plastic, prin imagini, stări afective, idei și realități concrete. El are respirația largă, sufletul tumultuos, scrutează viața și lumea la dimensiuni macrocosmice. Adresîndu-se descălului, poetul vorbește de „soarele copilăriei”, din care o rază vine acum să-i sfarme „negura” din suflet și să-i topească din inimă „cetatea de gheață”. Dragostea de patrie a luminat mereu „prin potopul veacurilor negre”; plugarii sînt copii „ai mîndrei bolți albastre”; viforul vremilor răzbuunătoare trăiește „ca-ntru-un întins adînc de mare”; gemătul îndurerărilor „înfioară firea”.

Suferința națională și socială este încadrată într-o viziune cosmică, poetul stabilind corespondențe și raporturi de acțiuni reciproce între lumea terestră și cea astrală. Imaginile, deși construite simplu, dau sentimentul grandiosului, al unor acțiuni care evoluează în zonele tainice ale lumii, întrecînd elementarele legi ale firii. Glasul durerii și al suferinței oamenilor este atît de puternic, atît de impresionant, încît

„În geamăt se-nalță durerea la cer,
Cîmpii de lumini să-nfioare,
Luceafărul simte văpaia arzînd
Și tremură, bietul, și moare.
Cu ochii plînși stelele toate se duc
Pe patul de nori să se culce”.

Glasul durerii capătă amploare, se transformă într-o sflșietoare doină de jale, de patima cărcia „și umbrele mor” și „codrul prelung se-nfioară” și pe care, ascultînd-o țaria cerului, „cu

lacrimi plng genele zării". Glasul doinei găsește răsunset în împărăția bolții însoțite, de jalea ei se cutremură înaltul, trimițând jos, pe pământ, mîngierea și nădejdea de mai bine :

„Cînd iată, prin neguri cu sirg străbătînd
O rază solee coboară :

Deschideți larg poarta, cărunților brazi,
Să vie-mpăratul mării,
Să mîngie jalea nestinsului dor,
Să-mpace durerile firii . . . ”

(*Dimineața*)

Stingerea naturii o dată cu iubirea este văzută și ea sub raport cosmic, prin prisma în-trepătrunderii dintre terestru și astral. Plîngîndu-și despărțirea de „domnița bălaie”, poetul simte în jurul său un dezastru apocaliptic, o frîngere a tuturor elementelor luminoase și fermecătoare :

„Azi moare-înflorarea cetăților de stele
Și înțelesul talnic al cîntecelor mele.
Se rupe tortul galben al razelor de lună,
Mor visurile albe ce-mi tremură pe strună.
Luceafărul clipirea în negură și-o frînge,
Lumina lui bolnavă se zbate și se frînge.
Și moare găinușa în pragul nopții sure
Și toată mîngierea din zvonul de pădure”.

(*Despărțire*)

O zguduire cosmică și o îndoliere a întregii firii se întîmplă și cînd se stinge „frumoasa cea din urmă” :

„Sus soarele, cocon de-a pururi tînăr,
A poposit în drumul lui pribelnic
Și-nfricoșat de vestea unei raze,
S-a-ntunecat și-n adîncimi de mare
El și-a muiat pleoapa tremurînd . . .
Și zvon pe largi pustletăți de ape
Și geamăt lung pornitu-s-a prin codri,
Înfiorate frunzele mureau,
Iar chipul clar al lacului oglindă
În clocote cernitu-și-a seninul,
Cînd vîntul, crainic vestitor de groază,
Urta nebun din tulnice de-aramă,
Vestind : jeliți ! Frumoasa cea din urmă
E moartă !
Și mările și codrii răsuna-au :
E moartă ! . . . ”

(*Frumoasa cea din urmă*)

Personificările sînt frecvente în poezia lui Octavian Goga. Înserarea, de pildă, e descrisă prin imagini de mare finețe metaforică și prin personificări cu largă capacitate de sugerare. Bolta cerului „și-a cernit năframa” întocmai „ca o mamă întristată”. În liniștea înserării „doarme apa la irugă”, dorm cerul și pămîntul „într-o dulce-mbrățișare”. Amurgul este un „crai bătrîn” care împarte odăjdii cernite „brazilor cu bărbi cărunte”, iar aceștia, umiliți

„I se-nchină, i s-apeacă
Și cu zvon de surle-l lasă
Pe Măria Sa să treacă”

(*Asfințit*)

Dorurile poetului se spulberă și cad ca niște frunze :

„Dorurile mele-s
Frunze pe cărare ...
Spulberate și strivite frunze pe cărare”.

Prin personificări se creează imagini grațioase, de pitoresc naturistic :

„După plopi cu frunza rară
Își desface luna sînul”.

În poezia lui Octavian Goga, elementele din natură au o prezență continuă, se integrează desăvîrșit în ansamblul imaginilor. Metaforele și comparațiile construite cu elementele naturii n-au nimic artificios. Elementele din natură servesc creării atmosferei și, mai ales, luate ca simboluri, sugerează, concretizează și lărgesc semnificațiile versurilor. Ilustrativă, în acest sens, este poezia *Pribeag*. Versurile ei surprind, prin cîteva trăsături precise, clare, drama unui înstrăinat, a unui pribeag. Voinicul, călare pe murg, se oprește o clipă în apropierea satului :

„Vede-o casă-ntre poiene
Și cu mlneca cămășii
Zvînt-o lacrimă din gene ...”

Și apoi pleacă mai departe. În urma lui

„Peste plopi cu frunza rară
Cade-nlăcrimat amurgul ...”

Aceste două ultime versuri ale poeziei sînt departe de a fi o simplă figură de stil. Ele se încadrează în atmosfera generală a poeziei, în semnificațiile ei. Plopii cu frunza rară sugerează solitudinea, imaginea lor fiind corelată cu cea a călărețului pribeag, însingurat.

Creionarea unui pasaj, a unui tablou de natură, pregătește intrarea în atmosfera și substanța poeziei :

„Ca o vecernie domoală
Se stinge svonul din dumbravă,
Pleoapa soarele-și închide
Sus pe-o căpiță de otavă”.

E o atmosferă molcomă, liniștită, sugerând tihna, reculegerea. În acest decor,

„De cîrjă sprîjinit răsare
Bătrînul preot la porțiță.
Moșneag albit de zile negre ...”

(Apostolul)

Datorită puterii sale de sugestie, Goga reușește ca, printr-un singur cuvînt, printr-o singură noțiune să dezvăluie o realitate, o întreagă stare de lucruri, cu sensuri majore. Cuvîntul sau noțiunea respectivă are capacitate generalizatoare, degajînd semnificații largi. În Moldova, în mormîntul lui Ștefan cel Mare „dorm clipele noastre de slavă”. Vorbînd despre „clipele” slavei strămoșești, poetul afirmă o idee dominantă în lirica sa și anume aceea că, numai în trecutul îndepărtat, pentru puțină vreme, a strălucit gloria și biruința, în timpul următor și mai ales în cel în care trăiește el venînd pustitoare durerea și pătîmirea. Comprîmînd gloria străbună numai la dimensiunea de „clipe”, poetul tindea să reliefeze pregnant ideea, repetată în versurile sale, că pătîmirea se perpetua de veacuri.

Înstrăinarea de sat e zugrăvită uneori prin relatarea unui fapt redus la un singur cuvînt sau la un singur gest. Numai prin cuvîntul „dumneata”, cu care i se adresează sătenii, poetul înțelege prăpastia săpată între el și cei de lîngă care a plecat, mărturisind întristat :

„Și m-am trezit pe neslîmîite
Că-mi zice satul : — Dumneata”.

Impresia de viață din poezia lui Octavian Goga e potențată și prin zugrăvirea realității cu minuțiozitate, prin consemnarea detaliului : în pacea serilor de toamnă, plugul „doarme pe rotile” ; de pe pereții îngălbeniți ai bătrînei case părintești „se dezlipște-n pături varul” ; cînd poetul, feciorul lui Iosif preotul, se duce în lume, „un firicel de lăzmă creață” se săruta atunci cu Oltul ; reîntors din pribegie, poetul revine vremile de odinioară, întrebînd codrul dacă își mai amintește că matca Oltului bătea „la colțul casel într-un soc” și că, din geam, se ogîndeau în apă „trei rădăcini de busuloc”. În haosul orașului, poetul primește vizita unui bătrîn țărăn care li învie lumea din care a plecat. Îi spune de sat, de oamenii ullați acolo, pe care li paște nenorocul, de cîmpurile arse, pline numai de mărăcini. Dar li spune și de o casă părăsită, de jalea bătăturii și „cum și-a făcut o barză culbul și are pul în podul șurii”. Consemnînd detaliul, Goga își ferește poezia de a pluti în generalități, aducînd-o în sfera concretivității. Versurile dau astfel impresia autenticității vieții. Generalul se reține adesea prin particular, printr-un singur element care dăinuie în memorie. Detaliul consemnat de poet creează senzația trăirii, emoția poetică sporînd astfel în intensitate.

Orice poet se exprimă prin metafore, dar la Octavian Goga metafora se distinge prin deosebita ei expresivitate, prin farmecul ineditului ei. Copiii, simbolul curățeniei și speranța viitorului luminos, sînt strălucitori ca roua dimineții în care se răsfrîng razele soarelui :

„Voi sunteți roua dimineții
Ce scînteie neștiutoare,
Ce poartă-n ea întreg argintul
Curat al razelor de soare”.

Omul, privit în raport cu universul, pare „un strop răzleț de viață” ; poezia e un „ostrov de flori” ; pe buzele de fecioară ale dăscăliței „n-a tremurat ispită” ; clăcași sînt „logodîți de

veacuri cu durerea". Poetul ar dori ca, în casa sa, să-i vină mama, să stea un an ori doi, „ori cît pămînt mai are". Noțiunea de *pămînt*, luată figurat, sugerează ideea de *viață*, deci cîte zile mai are de trăit pe pămînt. O coasă, ascuțită prin baterea tăiușului ei cu un ciocan de fier, e „chinută". Singurătatea și întristarea sufletească sînt sugerate prin definirea metaforică a inimii drept o „biserică veche-n ruină" în care nu mai vine nimeni, „altarul uitat să-l sărute". Goga transpune o singură noțiune printr-un șir de metafore, expuse împreună, dar convergînd către aceeași idee. Un muzeu este

„Lăcaș cernit al trecerii eterne,
Trist sarcofag al vremii adormite,
Tu jalnică, posomorîtă urnă
Ce-aduni cenușa gloriilor stinse".

(În muzeu)

Aici, muzeul este văzut ca depozitar al vestigiilor trecutului, ca mărturie a valorilor de odinioară. În altă parte însă, imaginea muzeului este lărgită prin sublinierea rolului pe care acesta îl are în ordine spirituală și morală, de purificare și înălțare sufletească în fața gloriilor stinse. În linia metaforei, muzeul

„... pare-un templu minunat
În care mii de robi ai vieții
Vin să se spele de păcat".

(Mama)

Octavian Goga se exprimă mai mult prin metaforă. Comparația, sesizabilă prin alăturarea noțiunilor și imaginilor cu ajutorul comparativului „ca", e utilizată mai rar și nu impune prin inedit. Termenii comparației sînt obișnuți: barba moșnegilor e „căruntă ca amurgul"; mireasa e frumoasă și subțire „ca floarea de cicoare"; noaptea coboară lin și alunecă pe gene „ca o broboadă de mătasă" etc. De menționat e numai faptul că, frecvent, elementele comparative sînt extrase din mediul rustic.

Ca și Arghezi, Goga materializează imaginile, concretizînd noțiunile abstracte prin înzestrarea lor cu funcții umane. Astfel, poetul simte în pieptul său „ispitele cum sapă". Alteori, noțiunile sînt înzestrate cu atribute care nu le sînt proprii, dar care servesc zugrăvirii pregnante și plastice: la *geamuri* „picură" un cîrîp de pui de rîndunică; lumina „se frînge" în tremur „prin sita genelor"; plugul ară „în coapsa grăitoarei nurișți" etc.

Octavian Goga, ca și Tudor Arghezi, are un stil impregnat cu elemente biblice, religioase. Aroma biblică, eclesiastică, e topită în universul imagistic arghezian, se întrețese cu fibrele lui lăuntrice. Arghezi e stăpînit de „o neliniștită patimă cerească", caută să înțeleagă sensurile vieții prin miturile divinității. Acestea sînt utilizate cu precădere în poezia de idei, unde nu vizează o realitate concretă. Cînd miturile biblice, care domină viziunea argheziană anterioară, sînt legate de aspecte concrete, ele nu implică cu necesitate raportarea la o realitate a cărei esență să fie strîns dependentă de cea religioasă. Ele servesc numai ca mijloc specific de exprimare poetică a unor idei și sentimente diferite. Astfel, pe o stradă din Geneva „e o tăcere moale, de rugă și sfeștanie"; dragostea de patrie a ars în „cădelnițele sufletului" poetului; hoții rup lacătul în gură „ca o prescură".

Și la Octavian Goga aroma biblică, eclesiastică e o componentă structurală a universului poetic, însă sensurile ei vizează realități concrete, de natură socială, se corelează cu esența ideilor și sentimentelor exprimate, cu conținutul emoțional al versurilor, imprimîndu-le o vibrație me-

sianică. Dacă în lirica lui Octavian Goga este răspândită aroma biblică, aceasta nu se datorește numai faptului că poetul descinde dintr-o generație întreagă de preoți și că a trăit în atmosfera religioasă, ci are semnificații mai adânci. În judiciosul său studiu introductiv la ediția poeziilor lui Octavian Goga (EPL, 1963), I. D. Bălan remarcă: „În ceea ce privește prezența tonului biblic cu anume titluri de parabolă, abundența termenilor arhaici și religioși — care de asemenea sînt arhaici — credem că avea rostul de a demonstra celor ce negau vechimea noastră pe plajurile transilvănene că ne-am născut aici, că venim din vremuri de demult, că avem drepturi incontestabile”. Nuanța religioasă a fost transpusă de Goga uneori direct, în poeziile cu tematică de această natură, programatice, dar cel mai adesea, în restul poeziilor, a sublimat-o în retortele exprimării artistice, încadrînd-o armonios în universul său imagistic.

Imaginile construite cu elemente biblice, eclesiastice, se referă aproape întotdeauna la realitatea rustică: svonul din dumbravă se stinge „ca o vecernie domoală”; bobilele de rouă care se aștern „pe-ntinsul luncii patrafir” sînt „preacuratul mir” cernit de mîna cerului; plugarii străjuiesc „altarul nădejzii” de mai bine; dascălul, luminătorul mulțimii, e „ca un sfînt dintr-o icoană veche”; freamătul codrului pare „un molcom zvon de patrafire”.

Cu ajutorul elementelor eclesiastice, Goga asigură un potențial ridicat expresivității lirice, mai ales în sensul evocării prin comparație. Freamătul codrului e evocat prin svonul de patrafire, amintindu-ne foșnirea odăjdiilor urzite din mătase și din fir de aur sau argint.

Evocarea freamătului codrului prin compararea cu svonul de patrafire, se adresează simțului auditiv. În poezia lui Goga sînt frecvente notațiile senzoriale, modul de evocare și sugerare făcînd apel și la celelalte simțuri umane. Imaginile capătă astfel un grad sporit de autenticitate, devin mai ușor perceptibile, provocîndu-ne emoții mai adânci. Tot cu ajutorul elementelor eclesiastice, Goga redă atmosfera, pelsajul înconjurător, prin incitarea simțului vizual. Astfel, în amurgul toamnei

„Ca din cădelniți fumul de tămlic
Prelung se zbate frunza din dumbravă”.

Din poezia lui Octavian Goga răzbate o caldă sinceritate. Poetul se dăruie sufletește, își deschide inima în fața oamenilor. Cînd revine în sat, se adresează prietenilor de odinioară cu simplitate, fără ocolișuri, mărturisindu-și dorințele intime:

„Noroc logofeți de-acum zece ani!
Primiți-mă, rogu-vă, iarăș,
Și gîndului vostru mă faceți părtaş
Și glumelor voastre tovarăș.

Departeam fost eu, copii, la oraș,
Și legea pe-acolo nu-i bună,
Cîrcumarli te mint și lăutarli nu știu
Aleva ce-l graiul din strună”.

Poezia lui Goga e comunicare intimă cu oamenii, ca într-un dialog. Dascălului li spune: „Vezi, astăzi valul altei vieți mă poartă”; în fața casei părintești, rînită de trecerea vremii, se destăinuie ca într-o convorbire cu un bun prieten:

— Ce s-a ales de casa asta,
Vecine Neculai al popli? . . .

sau :

„De ce-ți ștergi ochii cu cămașa,
— Ori plîngi, vecine Niculaie ? . . .”

Aceste două ultime două versuri, cu care se încheie poezia, sporesc nota ei emoțională. Sugerează mai viu întristarea sufletească pricinuită de imaginea casei ; prin imaginea plînsului, se ating coarde mai sensibile ale sufletului uman.

Destăinuirea zbuciumului, credințelor și năzuințelor sale este făcută adesea patetic, însă fără retorism. Aparent, unele versuri par retorice. Nu trebuie însă confundat pateticul cu retoricul. Goga e sacerdotă, tonul său e solemn, are vibrația turburătoare a unei participări sufletești totale :

„La cer să-mi spulbere amarul
Înfricoșatelor blesteme,
Cu cari mi-am luminat altarul
Întunecat alta vreme . . .

Ca-n ziua cînd senin pămîntul
Cu trupul nepătat de ură,
Și-o premeni din nou vestmîntul,
Curat de-a patimilor gură ;

Să pot și eu la sărbătoare
Să-nalț o rugăciune nouă,
Rostind cu sufletul spre soare ;
Cuvîntul tainic : Pace vouă !”

Tonul procesional devine adesea rugă fierbinte, rostită cu glasul covrșit de emoție :

„Cu fruntea-n țărîină, plîngînd azi ne vezi
Din slavă cerescule soare ;
Rugămu-ne ție, azi sufletul nostru
Tu lasă-l departe să zboare.
Trimite și vîntul, pribeagul drumeț,
El, crainicul bolții albastre,
Să ducă departe pe aripa lui
Cuvîntul strigărilor noastre”.

Inversiunea verbelor reflexive, în stil biblic, ca acest „rugămu-ne ție”, amintitor de versurile eminesciene „rugămu-ne-ndurărilor / Luceafărului mărilor”, e o notă caracteristică atmosferei liturgice din poezia lui Goga. În mod constant se întîlnesc versuri cu asemenea construcție : „În taina tăcerii pornește-se vînt” ; „părinte orînduie-mi cărarea” ; „cuvine-se hirotonirea : „și plînge-vor frații de-o lege” ; „de vraja ei tresare unda / Și-nfiorează-se nisipul” etc.

În alte poezii, suflul patetic, de caldă sinceritate și dăruire sufletească, izvorăște din conștiința împlinirii unui rol măreț între oameni. Poetul cîntă cu gravitate, în acorduri și rezonanțe de orgă, mărturisind dramatic pătimirea semenilor săi și vestind profetic seninul și bucuria unei vremi ce va să vie. Aici, departe de a fi retoric, vorbește ca un tribun, are sentimentul că se adresează mulțimilor. E o atitudine specifică Transilvaniei, unde domina tradiția marilor adunări populare, pe întinderi cîmpenești, în mijlocul cărora răsuna glasul avîntat al făuritorilor de bine.

În poeziile care cîntă pătîmirea oamenilor sau vestesc vremea izbăvirii, versurile au o anume rezonanță lăuntrică, o dinamică proprie, în sonoritățile ritmice răsunînd parcă glasul grav al durerii, zăngănitul lanțurilor și sfîrșimarea lor, cum remarcă G. Ibrălleanu. În *Rugăciune*, ritmul e sobru, de respirație scurtă, sugerînd apăsarea suferinței și zbuciumul sufletesc:

„Rătăcitor cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpîne,
În fața strălucirii tale.
În drum mi se desfac prăpăstii
Și-n negură se-mbracă zarea,
Eu în genunchi spre tine caut:
Părinte-orînduie-mi cărarea!”

Ritmul se precipită însă în *Clăcașii*, devine fremătător, dinamic, pregătînd „înfricoșata clipă a premenirii”.

„Atunci, în ziua mare-a învierii,
Acești ostași cu fețe oflitate,
Cu zîmbet mort, cu suflete trudite,
Ca-ntineriți de suflul primăverii
S-ar ridica, ei cari au fost străjerii
Amarului și-ai morții și-al durerii,
Cu brațul greu de greu răsplătirii.
— Toată țărîna gliei desrobite
Și munții toți și-orînduirile firii

Vor prăznul din pacea lor urnite
Înfricoșata clipă a premenirii,
Cînd suflet nou primește întruparea
Și-n strălucirea razelor de soare
El hărăzește vremii-mbătrînite:
Veșmintul nou, de nouă sărbătoare”.

Puterea de emoționare a poeziilor lui Octavian Goga izvorăște și din modul specific de distribuire a ideilor și sentimentelor în strofe. Acestea urmează o linie ascendentă, sînt dezvoltate treptat, culminînd în strofa finală. În unele poezii, dealtfel destul de numeroase, Goga își instrunează lira discret, în strofa inițială, cîntecul său amplificîndu-se gradat în strofele următoare, în cea ultimă răsunînd deodată lovitura de timpan încadrată în acordurile maiestuoase ale unui final orchestral impunător. Pornînd inițial discret, poetul operează cu elemente care nu servesc decît creării atmosferei, pregătînd astfel pe cititor să se pătrundă mai adînc de vibrația ideii esențiale a poeziei respective, afirmată cu plenitudine în strofa ultimă. În poezia

Pe-nserate, de pildă, primele patru strofe conțin un pastel al înserării în sat, peisajul descris fiind străbătut de un tainic fior al întristării. Strofa a cincea și ultima aduce însă deznodământul acestei liniști apăsătoare :

Domol purcede glas de schijă
De la clopotnița din deal, —
Să povestească lumii jalea
Înstrăinatului Ardeal.

Ideea poetică este concentrată alteori chiar într-un singur vers, final. În poezia *Oltul*, ultimul vers „Să ne mutăm în altă țară” luminează deodată, pregnant, tot colociul poetului cu rîul.

Concentrarea ideii poetice în strofa finală ține de laboratorul intim de creație al poetului. Octavian Goga scria uneori ultima strofă a unei poezii și în funcție de aceasta dezvoltă artistic ideile sale în celelalte strofe. Un prieten apropiat al lui Goga notează că „cea dintîi strofă care era așternută pe hîrtie de regulă era cea din urmă” și că poetul le scria apoi pe celelalte „cari întregeau și ilustrau ideea cuprinsă în strofa ultimă”¹.

Octavian Goga operează cu o sumă de elemente lexicale pe care le ia ca simboluri în toată poezia sa. Atitudinea fundamentală a sa e aceea a poetului care e copleșit de jalea unei lumi, care trăiește durerea și zbuicîmul mulțimii și care năzuiește către o viață echitabilă, de dreptate și libertate. Cristalizarea lirică a acestei atitudini se realizează prin cuvinte, expresii și imagini cu valoare de simbol, printr-un stil figurat. Astfel, poetul este drumeț „cu ochii tulburi”, patima îl „sugrumă”, în drumul lui „se desfac prăpăstii”, zarea „în negură se-mbracă”, inima și ochii așteaptă „cîntecul și lumina”, în visor „urlă și gem” toate „robiile de veacuri”, lumea să fie străbătută de „svonul firii-ndrăgostite”, pe fruntea poetului să se așeze „o rază” de soare.

Ca poet al satului, al suferinței țărănimii, Goga își extrage materialul lexical al stilului său din vorbirea curentă în această lume. Versurile sînt alcătuite din cuvinte elementare, comune, pe care le toarnă însă în imagini de mare profunzime lirică, cum reiese din citatele cu care am încercat pînă acum să definim poezia lui Goga. Transpunerea lectorului în mediul ardelenesc, căci Octavian Goga este în primul rînd un poet al Ardealului, se realizează, sub raport lexical, prin cîteva provincialisme presărate echilibrat și armonios în cuprinsul poeziilor, ca : frăgar, podmol, făgădău etc.

Poet de largă expresivitate, înzestrat cu un autentic talent de evocare și sugerare, Octavian Goga reușește ca, prin lexic, să reînvie vremile de odinioară în poeziile cu conținut adecvat, să imprime versurilor un iz arhaic, de cronică. Astfel, clipele noastre de slavă dorm „pe veci celuite în marmoră rece”, în Moldova, unde sînt îngropați „viteji pîrcălabi” și „prea cinstiți vornici” de-ai lui Ștefan cel Mare, „statornici în cîntea de lege și țară”; Ștefan Voievod a scris „strălucirea norodului” cu sînge dușman. În poezia *De demult* ... termenii epistolari, cu care cei „patru juzi din patru sate” se adresau împăratului, sînt transpuși cu finețe și iscusință :

— Patru juzi din patru sate, de la Murăș mai de vale,
Cu supunere se-nclină astăzi înălțimii tale,

Luminate împărate ! — Scriem carte cu-ntristare,
Ne-au luat pășuna domnii, fără lege și-ntrebare ...

¹ Octavian C. Tăslăuanu, *Aminiri de la „Luceafărul”*, p. 40—41.

Semne-avem, și-n miezuine le-au fost pus de mult bătrâni,
De pe cînd în țara asta numai noi eram stăpîni . . .

Nu mai sunt acum pe cîmpuri, toate le-a sfărmat dușmanul
Și pe Ionuț al Floarii ni l-au prăpădit, sărmanul.

În prima perioadă a activității sale creatoare, Octavian Goga avea o averstune mărturisită public față de neologisme, simțindu-se receptiv numai la modurile de exprimare ale limbii simple, populare, pe care o cultiva cu atenție, ridicînd-o la treapta artistică. În partea a doua a activității sale, îndeosebi în *Cîntece fără țară*, poetul deschide anumite porțițe neologismelor. La dimensiunile operei lui Octavian Goga acestea rămîn însă cantitate neglijabilă, pierzîndu-se sub farmecul și bogăția stilului hrănit cu seva limbii populare.

Poezia lui Octavian Goga este o mărturie emoționantă a suferințelor poporului nostru în trecutele vremuri. În inima poetului și-au aflat ecoul jalea celor oprimați, durerea creditorilor pămîntului apăsați de forța pușinilor stăpîni. Octavian Goga a cîntat pătimirea acestora, năzluind către o lume nouă, către o lume de senin și bucurie, cum se destălnuie, spre sfîrșitul vieții sale, într-un moment de dreaptă reculegere :

Zidit din lacrimi și dezastre
Eu am vestit o lume nouă,
Voi mi-ați dat valerele voastre,
Eu v-am dat inima mea vouă.

În cadrul literaturii noastre, poezia lui Octavian Goga se apropie de zona înaltă în care domină, unice, peste vreme, culmile eminesciene.



STRUCTURA ARTISTICĂ A DESCÎNTECULUI

DE

OVIDIU PAPADIMA

INVENȚIA VERBALĂ

Descîntecul fiind în fond o formă de artă realmente primitivă — generată într-o perioadă a istoriei cînd omenirea era apăsată de umbrele mari ale neștiinței, înspăimîntată de credința în ființe supranaturale ce inspirau teamă și cerșind ajutorul altor ființe supranaturale presupuse bune — era firesc ca în el să irumpă puternic fondul afectiv. Aceasta se întîmplă chiar atunci cînd la baza ceremoniei descîntecului putem totuși presupune un element rațional primar: observația că anumite fenomene de sugesție contribuie la ameliorarea stării suferîndului. În acest caz, practica descîntecului apelează tot la factorul afectiv în primul rînd, căutînd să-l impresioneze cît mai puternic pe suferînd, să-i producă — cum am spune noi în termeni moderni — un șoc psihologic care să-l scoată din apatia inerentă bolii. Acest obiectiv produce și în sufletul descîntătoarei o stare de încordare, ce determină, firesc, o potențare a elementului afectiv, avînd la rîndul ei importante consecințe stilistice. Ovid Densusianu a arătat — cu acuitatea filologică ce îl caracteriza — că această tensiune a efectului face ca forma de artă aparent incremenită arhaic a descîntecului să cuprindă în realitate un surprinzător tezaur de inovații în materie de artă a cuvîntului, pe latura accentuării expresivității: neașteptate formări de diminutive sau augmentative; epitetă ce repetă substantivul în forme adjectivale neașteptate, deși derivate dintr-insul; accentuări ale forței imperative a verbului, prin repetarea acestuia în forme mărite prin prefixe; sau, dimpotrivă, sugerarea vindecării, prin verbe care se repetă, potențate iarăși prin prefixe adecvate; inovații pe aceeași temă lexicală impuse de principiul simetriei în interiorul versului, sau cerute de corespondențele sonore ale rîmelor.

Nu vom repeta în amănunt ceea ce demonstrează O. Densusianu. Vom adăuga o serie de observații proprii, cu scopul de a lămuri mai complet acest aspect de artă al descîntecului.

Astfel, nu vom insista asupra funcțiunii abundente a diminutivelor, ca expresie a atitudinii de compătimire a celei ce spune descîntecul, față de suferința pe care caută s-o diminueze: „Din mii și mii de vînuțe,/ Din douăzeci de degețuțe,/ Din mii și sute de incheleturele,/ Din douăzeci de degețele,/ Din toate colănelele,/ Din toate degețelele,/ Din toate incheleturelele . . .” (Candrea, p. 338) *.

* Citatele care urmează au fost extrase din următoarele culegeri: S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, București, 1893; Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, p. I—II, București, 1900; Tudor Pamfile, *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări, după datinele și credințele poporului român*, București, 1911; A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, București, 1931; I. A. Candrea, *Folclor medical român comparat*, București, 1944.

enumerare ca ascunzișuri ale bolii. În alt descântec, diminutivele exprimă o altfel de stare afectivă, și anume bucuria în întâmpinarea ajutoarelor care-i vin bolnavului: „Și oi ridica nouă feciori,/ Cu nouă furcerele,/ Cu nouă toporele,/ Cu nouă sfrederele...” (Gorovei, p. 358). Augmentativele au în general misiunea de a potența sentimentele de spaimă: „Pleacă brîncă cu brîncoiu ei,/ Amîndoi într-o cărăroaie...” (Gorovei, p. 250). În zugrăvirea teribilelor forțe malefice închipte, fantezia verbală ține surprinzător pasul cu cea mitologică, iar tehnica artistică a reluării în variații a temelor nu rămîne cu nimic mai prejos. Iată întîi cortegiul dușmanilor dintre oameni, care pot provoca „deochiul”: „Și mă-ntîlnii/ Cu deochitoriul,/ Cu mirătoriul,/ Cu rîmnitoriul...” apoi, suita fantasmelor terifițe: „Cu moroiu,/ Cu zmeoiu,/ Cu strigoaiele,/ Cu moroaiele,/ Cu buhadeicile...” În fine, personificarea chinurilor împletită cu cea a presupuselor cauze ale bolii: „Cu izbiturile,/ Cu pociturile,/ Cu-ntîlniturile,/ Cu rîmniturile,/ Cu deocheturile...” (Tocilescu, I₁, p. 1567).

Cuvinte noi se creează ad-hoc, în tensiunea ceremonialului. Foarte multe dintre ele nu izbutesc să intre în limba vorbită. Rămîn cu viața legată numai de momentul descîntecului. Unele dintre ele izvoresc din efortul de a găsi expresii care să frapeze cît mai mult agentul personificat al bolii, — în realitate, ca să-l impresioneze pe suferind. Într-un descîntec de mătrice, întîlnim astfel derivate surprinzătoare ale verbelor „a se duce” și „a săpa”: „Nu fii ducasă,/ Nu fii săpăcioasă...” (Pamfile, p. 47); Pentru a insulta boala și a o face să se îndepărteze, se creează un derivat verbal din cuvîntul cociină, sugerînd asemănarea peiorativă a bolii cu porcii: „Aicea nu te cocini,/ Nu te sălășlui...” (Gorovei, p. 344).

E adevărat că de multe ori influențează și simetriile sonore ale rimei: „A fost un om roșu trecător,/ Din nouă sate viitor...” (Gorovei, p. 390). „Încetează/ Și ascultează,/ Ce s-aude p-o vale mare...” (Gorovei, p. 350). Însă mai întotdeauna predominantă e explozia afectivă, care impune fulgerătoarea invenție verbală. Astfel, compătîmirea duce la crearea unei expresii neobișnuite pentru înțelesul de „supărată”: „Cum n-oi fi întunecoasă,/ Că m-am întîlnit cu fărîmătoarea...” (Pamfile, p. 71).

Necesitatea artistică de potențare a expresiei duce și la o bogată invenție lexicală, pe linia alăturării unui concret substantival și a imaginii lui în devenire, ca verb: „Un vișin învișinit...” (Gorovei, p. 344); „În mușchi te-am mușchiat,/ Și în piatră te-am băgat...” (Gorovei, p. 254); „Tu, muma pădurei,/ Lipitură de noapte... Cu hotar te hotăresc,/ Cu marmură te înmărmuresc...” (Gorovei, p. 234); „Mă uitai la miez de noapte,/ Văzui grija îngrijată,/ Frica înfricoșată...” (Gorovei, p. 388); „Să nu-i dea somn a somni,/ Odină a odini...” (Tocilescu I₁, p. 677). În invectivă și în poruncă, se întîlnește frecvent același mod stilistic. „Și tu, spurc spurcat...” (Tocilescu, I₁, p. 1575); „Mătrice mătricită...” (ibid., p. 1578); „Nu tuna ca tunetele,/ Nu fulgera ca fulgerele...”

În descîntecele de dragoste, efortul de a crea o imagine cît mai strălucitoare a fericirii viitoare, a cenușăresei de acuma, îndreaptă invenția verbală în același sens: „Duminică dimineața m-am sculat,/ La fîntînă am alergat,/ Și acolo am văzut o corabie,/ Dar în corabie ce era?/ Era dragostea cu dragostele/ Și frumusețea cu frumusețele,/ Ochioasa cu ochii,/ Sprîncenata cu sprîncenele,/ Genata cu genele,/ Albeața cu albețele,/ Roșata cu roșetele,/ Mintoasa cu mințile./ Dragostea mă îmbrăca,/ Frumusețile mă încingea...” (Gorovei, p. 316). Aici efectul e realizat prin personificarea însușirilor pe care și le visează fata îndrăgostită fără nădejde și prin jocul repetării: singular-plural, adjectiv-substantiv, care iese de sub rigorile gramaticii și devine trăsătură de artă, specifică descîntecului.

Alteori invenția verbală nu se întemeiază pe factorul repetiției, ci alege căi mai obișnuite în creația orală în general. În unele sensuri, se caută doar efectul incantatoriu al îmbinării cuvintelor pentru a obține armonii acustice noi, ciudate, ca în descîntecele *De șarpe*: „Dedeș bea din piele,/ Pielea bea din carne,/ Carnea bea din os./ Cine a adus vestea,/ Să bea paharul...”

(Gorovei, p. 398); „Broască colopistriță,/ Nu te întinde,/ Nu cuprinde,/ N-aduna sînge rău . . .” (ibid., p. 338). Într-altele, dimpotrivă, imaginile realiste izbesc prin nouitatea lor de expresie, apropiindu-se de stilul liricii populare: „Și du-te-n prostia năcazului,/ Neauzită,/ Nelocultă . . .” (Pamfile, p. 49); sau amintind frescele din cîntecul bătrînesc: „Adusel trei fete mari,/ Cu iile rîurate,/ Cu rochiile cărărate./ Pe cal încălecară,/ La rîul lui Iordan plecară,/ Cail în rîu intrară./ Din coade zbiculară,/ Peste ochii lui . . . (cutare) azvirîrîră,/ Junghlurile le potolîră,/ Albeața o răspîndîră . . .” (Tocilescu, I₁, p. 1528).

Ca orice operă de poezie însă, descîntecele nu se realizează artistic numai prin invenția verbală, oricît ar fi ea de bogată și de surprinzătoare.

Să urmărim acum ce spun despre viața sufletească a omului, — și în ce forme de artă?

MIȘCĂRI SUFLETEȘTI FUNDAMENTALE ȘI EXPRESIA LOR

Fondul afectiv puternic al descîntecelor nu duce numai la excepționala invenție verbală pe care am cercetat-o. În descîntece — în formele adecvate, adică în cele lipsite de o dezvoltare epică — înțîlnim un patetic „erou liric”: omul simplu, umbrît de neștiință, înspăimîntat de forțele necunoscute ale naturii, zbuciumîndu-se în fața bolii și a suferinței, — dar neîncovoindu-se în fața sorții, nerenunțînd la convingerea că soarta se poate schimba prin străduința de a găsi căile cele mai potrivite pentru aceasta. Și în timp ce — în practica medicală propriuzisă ce însoțește descîntecele și adesea nici nu are nevoie de ele — omul din popor căuta căile rațiunii, ale științei, în descîntece se pornește mai ales pe căile fanteziei, ale basmului. El e conștient totuși și în descîntece de posibilitatea omului de a se opune naturii, — și din această simțire latentă se naște tonul poruncitor și amenințător al altor descîntece. Aceasta se vedește în alegerea și rînduirea artistică a epitetelor adresate subiectului cu care vorbește, epitele oscilînd între spaimă și ironie, — fie că se adresează unei vietăți răufăcătoare din lumea animală: „Țibocuță¹,/ Fata temniței,/ Fata Satanei,/ A Dulumanei,/ A primejdeli,/ Unde m-ai mușcat,/ Lasă locul curat! . . .” (Gorovei, p. 410); fie că amenință ființe închipuite, ca Muma Pădurii: „Tu, muma pădurii,/ Colțato,/ Zîmbato,/ Despletito,/ Du-te la copiii tăi,/ La frumușeii tăi!/ Eu cu mătura te-oi mătura,/ Cu focul te-oi frigea . . .” (Candrea, p. 337); fie că se adresează direct bolii, ca unei ființe reale: „Înapoi, groaza pămîntului! . . .” (Gorovei, p. 227); „Buba bubelor,/ Puiul ciumelor . . .” (Gorovei, p. 252); „Voi, surdumași²,/ Vrăjmași!/ Cîni,/ Păgîni . . .” (Tocilescu, I₁, p. 644); „Fugi, izdate³,/ Necurate,/ Că am o sabie ruginoasă,/ Prin venin de șarpe trasă,/ Cînd te-ncinge,/ Te cuprinde,/ Inima-n tine o strînge . . .” (Candrea, p. 337); „Năjitule⁴,/ Sfrijitule,/ Ieși, că nu mai e vreme de stat,/ Că te-oi unge,/ Te-oi frigă,/ Te-oi prîi,/ Te-oi fugări,/ Sufletu ți-a ieși . . .” (Pamfile, p. 49); „Plecate plecăcioase,/ Ieșiți din aceste oase,/ Păcătoase . . .” Desc. *De aplecate*⁵ (Gorovei, p. 219).

Tot cu aceeași atitudine suverană, omul convorbește în descîntece cu agenții bolilor pe un ton amical, căutînd să-i amăgească prin flatare. Atitudinea aceasta se întrevăde mai ales în numeroasele descîntece *De Iele*, — zînelor nebune care, după credințele vechi, zburau prin aer în horă ca un vîrtej, ologîndu-l pe cel prins în mijlocul ei: „Sîntelor,/ Bunelor,/ Line ca apa,/ Moi ca mătasa,/ Dulce ca mierea . . .” (Pamfile, p. 30). Atitudinile de flatare se întîlnesc

¹ *Țibocă* — *fibocă* — e o specie de viespe. Cf. Tiktin, *Rumänisch-etymologisches Wörterbuch*.

² *Surdumași* — un fel de erupție pe cap, la copiii sugari.

³ *Izdat*, — colici, crampe.

⁴ *Năjit* — o inflamație a urechii.

⁵ *Aplecate* — indigestie din lăcomie.

și în cuvintele adresate leacurilor la care se apelează uneori în descîntece. Mercurul — „argintul viu”, moștenire a alchimiei medievale — e invocat astfel cu multe genuflexiuni, în descîntece: „Tu argintule,/ Răcorosule,/ Fiorosule,/ Ruginitule,/ Coclitul . . .” (Gorovei, p. 227); sau în tonuri de lîngușire și mai categorice: „Tristule,/ Talnicule,/ Luminosule,/ Frumosule,/ Cin'te da,/ Cin'te sorocia,/ Mare șarpe te făcea,/ Balaur,/ Cu ochii de taur . . .” (Tocilescu, I₁, p. 659). Apare aici, de fapt, și ideea metamorfozei — care operează, ca și în basm, în descîntece și mai ales în cele de dragoste, unde brîul, focul, se transformă în balauri și merg să îndeplinească dorințele celui ce iubește. Cu un ton reverențios se adresează omul și unor medicamente mai puțin fabuloase, dar cu efect curativ cunoscut, precum pucioasa (sulfur) întrebunțată, alături de piatra vîntă, în tratamentul practic ce însoțește descîntecele de rîle: „Jupineasă/Pucioasă,/ . . . Frumos,/ Scoate rîlia de la os . . .” (Pamfile, p. 56).

Alteori convorbirea cu boala ia tonul ceremonios al unei invitații. Această poftire poate avea aerul unei simple rugămînti: „Mărine nene, domn mare,/ Să ieși de la . . . (cutare) . . .” (Candrea, p. 336); „Tu, bubă rea,/ Fii bună ca pînza,/ Și îndulcește-te ca mlerea./ Tu, bubă rea,/ Să ieși de pe mîna mea . . .” (Candrea, p. 336). Invitația se poate dezvolta însă și într-o argumentare șireată și naivă în același timp: „Acuma, ielelor,/ Crăseselor,/ Care stăpîniți pămîntul,/ Și umblați ca vîntul,/ Peste 99 de mări,/ Râu ați făcut dac-ați venit,/ Că la noi e locul pustiit,/ Și pîn-acuma nimeni n-a venit./ Că la noi turcul toacă,/ Baba joacă,/ Uncheși sensoară,/ Sufletul vostru are să moară . . .” (Pamfile, p. 26). Pledoaria nu e lipsită de un umor secret, invitînd zînele nebune și răufăcătoare să nu-și piardă vremea într-un ținut în care marea vitalitate a oamenilor li apără de boli.

În alte cazuri, omul întrebunțează procedee de amăgire directă, ca față de ființe puternice dar slabe cu duhul, așa cum procedează Făt-Frumos cu unii zmei, în basm: „Fugi, soare sec⁶ din capul lui . . . (cutare), / Să te duci în văi adînci,/ În gropi adînci,/ Acolo te așteaptă buți de vin,/ Făclii aprinse, cuptoare de pline,/ Vaci grase,/ Și hore de fete frumoase . . .” (Tocilescu, I₉, p. 1523).

Cînd omul crede că are de-a face cu dușmani dintre oameni, sentimentul de ură izbucnește brutal, pînă la invectivă și blestem: „Di-o pocit-o o fată, crăpi-i ochii,/ Sară-i ochii, crăpi-i țîșile, moară-i pruncu . . .” (Tocilescu, I₉, p. 1519). În descîntecele de deochi, blestemele sînt forma cea mai frecventă, mergînd pînă la trivialitatea cea mai dură. „Anatemele” și „afuriseniile” bisericăști au certe surse folclorice, după cum faimoasele *Blesteme* ale lui Tudor Arghezi sînt legate deopotrivă și cu folclorul și cu literatura clericală. Cînd stau pe credința că nu numai omul poate „să deoahe”, ci întreaga natură, blestemele din descîntecele de deochi se întregesc unele pe altele, conturînd o viziune apocaliptică, cu trăsături aspre și de o tristețe barbară, ca în gravurile lui Dürer: „De-o fi deochiat de gard,/ Să-i cază proptelele,/ Să l se deșire nuiielele. . .” „De-o fi deochiat vîntul,/ Să-i moară calul . . . ; De-o fi deochiat de izvor,/ Sece-i vinele,/ Să rămîie pietrele,/ Să le bată vînturile,/ Să le arză soarele . . . ; De-o fi deochiat de lună, Să-l pice lumina . . . ; De-o fi deochiat de soare,/ Să-i pice razele . . .” (Candrea, p. 189—193).

Viața afectivă ogîndită în descîntece închide aproape toată gama de sentimente, de la elogiu la amenințare, de la invitația ceremonioasă pînă la amăgire, de la iubire pînă la blestem.

TEZAUURUL DE IMAGINI

În cercetarea de pînă acum am vorbit adesea despre imaginile create sau cuprinse în mișcarea descîntecului. Nu în acest sens insistăm în paragraful de față. Am vrea să subliniem rara frumusețe și putere de sugestie a unora dintre aceste imagini.

⁶ Soare sec — insoltație.

Iată într-un descântec *De Iele* — schițate pictural în mișcare, sub aspectul vestimentar cu o mare siguranță a penelului — siluete de femei: „Cu rochiile negre-mpodobite./ Cu sălbi de galbini gătite./ Cu rochiile rotate./ Cu lile rufate./ Cu sălbile pe plept lăsate . . .” (Tocilescu, I₁, p. 649).

Pe lângă acest desen clar, lată o imagine stranie, al cărei farmec puternic e foarte greu de explicat: „Păsărică frumuseică se făcu./ Pe bucin se sul./ Bucinu s-aprinsu./ Ploala îl plouă și-l stinse . . .” (Gorovei, p. 363). Pasărea de fum ca o negură, buciumul care se aprinde la cîntarea ei și se stinge sub lacrimile ploii, — totul e creionat cu o mare finețe a fanteziei. Un desen asemănător, fumuriu și cu efecte de sugestie, e următorul: „La capul pămîntului./ E capul ursului./ E capul lupului./ Cap de pară./ Inimă de vidră . . .” (Gorovei, p. 407).

Imaginea pămîntului străjuit la sfîrșitul întinderilor lui de capete de flară arzînd, are iarăși tristețea și grandoarea unor gravuri ale maeștrilor germani care au făcut trecerea de la evul mediu la Renaștere. O suită de imagini menită a evoca disperarea bolnavului are o forță aproape dantescă de a înfățișa cosmosul îmbolnăvit de tristețea umană: „Copacii cu crengile la pămînt se lăsase./ Înaintea bolnavului se întuneca./ El pe unde călca./ Pămînt crăpa./ Iarba se usca./ Frunza din copaci pica./ Și în urma lui se dărîma . . .” (Tocilescu, I₂, p. 1537). Într-un mărunt descântec de boala găinilor, truda gospodinei se proiectează pe un spațiu grandios, după o deschidere de cortină miniaturală: „A plecat Dobrița./ Cu măturîța./ Să măture cotețul cu paserile./ Grădinile cu livezile./ Cîmplile cu sînețele./ Dealurile cu vile./ Munții cu pădurile . . .” (Gorovei, p. 240). Bucuria vindecării, pe care o simte suferîndul, își capătă de asemenea expresia într-o serie de imagini simbolice de o surprinzător de largă perspectivă picturală: „Pă scară de aur s-a dat./ De mîna dreaptă l-a luat./ În sclăvile cerului l-a ridicat./ Și i-a făcut trupul lui/ Un măr mare aurit./ Într-un deal mare vestit./ Și trei vînturi le-a despetcutit./ Și cînd a burat./ Trupul lui . . . (cutare)/ De friguri l-a scuturat . . .” (Tocilescu, I₃, p. 1570).

Descântecul de dragoste sînt îndeosebi bogate în imagini de bună poezie, — cînd gingașe, cînd somptuoase. Candoarea fetei care dorește să fie iubită, sufletul ardent al flăcăului care iubește, dezbaterea patetică cu soarta în conștiința omului matur, — toate dau descântecelor pe care le solicită o mare tensiune interloară și multă complexitate, care se traduce adesea prin poezie autentică. Iată cum își capătă expresie de artă plîngerea fetei urite: „Azi dimineață de cu noapte./ Din pat de argint mă sculai./ Pe o scară de aur mă scoborî./ Și plecai./ Pe potecă necălcată./ Pe rouă nescuturată./ Poteca o călcai./ Roua o scuturai./ În astă apă mă spălai./ Și mă întîlnii./ Cu draga cu dragostile./ Cu frumoasa cu frumusețele./ Dragă nu mă dărui cu dragostile./ Nici frumoasa./ Cu frumusețile./ Că vecinii și vecinele mele/ Mi-au pus pe cap/ Căciulă de țap / Pe trup./ Păr de lup./ Și pe subsuoară./ Păr de căprioară . . .” (Tocilescu, I₄, p. 1555). Pentru ca să fie salvată de urîșenia pe care crede că i-au aruncat-o dușmancele prin farmece, fata trebuie să-și cuprindă sufletul cu un fel de *eros* universal, așa cum îl cugetau filozofii-poetii ai grecilor antici, și îndeosebi Platon. Trebuie să înțeleagă dragostea mamelor pentru copiii lor și să o asemene cu aceea a soarelui ce încălzește pămîntul și a primăverii care îi naște roadele: „Malca Precista cu bucinul bucină./ Pămîntul se legănă./ Dragostile le adună./ Di la vaci cu vițai./ Di la oi cu miel./ Di la muleri cu copii./ Di la cloțe cu pul./ Di la soare./ Cînd răsare / Di la flori din grădină./ Cînd înfloare / Di la codru cu rodu / Di la stupină./ Din grădină . . .” (Tocilescu, I₅, p. 1558). Vindecarea de urîșenie e înfățișată într-unele descântece într-o lumină feerică, cu perspective aproape infinite: „Mă uita pe rîu în sus./ Vedea 99 de ziori./ Ale sîntului soare surori./ Și între ele m-o luat./ Și de dragoste m-o încărcat./ Și pe țărîmure m-o scos./ În mînteag albastru m-o învâscut./ Și pe murg mălestru m-o încălecat./ Și-n mîna mea cea dreaptă./ Trîmbiță de aur mi-o pus./ Și pe umăr un pul de cuc./ Și pe uliță m-o îndemnat . . .” (Gorovei, p. 294). Ulița satului e locul unde încep și idilele și dramele de

dragoste. În zilele de sărbătoare, fata care le străbate știe că e urmărită de sute de ochi, ai celor care stau de vorbă pe la porți sau trebăluiesc prin curte ori în casă, mai aruncând o privire peste gard. Acolo se decide soarta ei, acolo se hotărăște dacă e frumoasă ori urâtă, dacă are pe „vino încoace” sau e sortită să treacă mereu nevăgată în seamă. De aceea, fata care își descântă își imaginează în trăsături somptuoase, de basm, drumul ei pe uliță, când farmecul se va împlini. Frumusețea — sau mai bine zis farmecele ce se vor revărsa asupra-i — sînt zugrăvite în contururi de cîntec bătrînesc și de basm totodată : „Și-i puse pe frunte/ Lucefăr de munte ;/ Pe buze,/ Doi faguri de miere ;/ Pe ochișori,/ Două mure negre ;/ Pe sprîncene,/ Spicul grîului ;/ Și-n umerei,/ Doi luceferei ;/ În piept, soarele ;/ Pe spate, luna ;/ Pe poale, stele mărunțele./ Cînd mergea/ Și grăia,/ Mărgăritar împletea ;/ Cînd zîmbea,/ Raze de soare revărsa ;/ Cînd mergea,/ Stele mărunțele strălucea ;/ Cînd pășea,/ Postav roșu croia,/ Lumea și țara se uita . . .” (Tocilescu, I, p. 1557).

Aici trebuie să remarcăm că citatele pe care le-am înfățișat se află în foarte multe variante, în descîntecele de dragoste. Frumusețea deosebită a versurilor de față însă ne îndeamnă să luăm în considerare și factorul individual, talentul celui ce a recreat varianta. Într-adevăr, atît descîntecul *De friguri* din pagina 1570, cît și cele *De dragoste* din paginile 1557 și 1558, ale culegerii lui Gr. Tocilescu, sînt notate de la aceeași persoană : Maria Nicolae Dumănoiu.

Imaginile din descîntecele de dragoste nu se întîlnesc numai în domeniul feericului, al visului, — nu zugrăvesc numai realitatea sufletească a dorințelor abia mărturisite. Există aici și serii de imagini dure, în forme de expresie violente pînă la trivialitate. Ele sînt comandate de al registru afectiv — acela al urii față de „dușmance”, față de rivalele în dragoste : „Dujmancele mele/ Să fie cioare jumulite ;/ Și eu să fiu nevastă cîstită,/ De toată lumea iubită./ Ochii mei să fie ca mierea,/ Ai dujmancelor ca tăciunea ;/ Ochii mei să fie ca sfîntu./ Ai dujmancelor ca pămîntu ;/ Buzele mele cele subțirele,/ Să se uite lumea și țara la ele . . .” (Tocilescu, I, p. 1559). Seriiile acestea de imagini sînt lucrate, precum se vede, în tehnica contrastului, în trăsături luminoase și întunecate. Uneori sentimentul e atît de puternic, încît expresia lui de artă se adresează direct rivalelor, deși ele nu pot fi de față : „Fugiți, ciute,/ Buite,/ Coșnițe sparte/ Peste gard aruncate,/ De feciorii satului uitate, — / Că vine vișin învișinit,/ De la munte arăduit,/ În fruntea danțului gătit,/ Cu feciorii satului,/ În fruntea danțului !” (Gorovei, p. 344). Hora, care e al doilea loc de desfășurare a peripețiilor prenupțiale ale tineretului la sate, nu putea să lipsească din descîntecele de dragoste.

CROMATICA DESCÎNTECELOR

O trăsătură specifică a universului poetic al descîntecelor o constituie frecvența și violentul lui cromatism. O. Ursușianu, în studiul despre *Limba descîntecelor*, îl explică tot prin faptul că cu descîntecul se ocupau mai cu seamă femeile. „Alte înșirări ne duc spre aceeași constatare, anume cînd se vorbește de felul cum se înfățișează brîncă, orbalțul etc., și se dau diferite nume de colori, așa cum femeile le știu bine din industria casnică, și e de înțeles că le vin ușor în minte, — altele descîntece ne dau aproape un vocabular de cromatică”⁷. Într-adevăr, în cazurile de brîncă, orbalț, bube de diferite feluri etc., epiderma bolnavului sau cel puțin locurile infectate iau diferite culori. Și cum, după credințele superstițioase, una dintre condițiile ca descîntecul să reușească este aceea ca boalei să i se spună exact pe nume și să fie descrisă după semnele ei fizice — de „identitate” — era firesc ca atenția celor ce practicau descîntecele să se îndrepte și spre aceste fenomene de colorație : „Bubă albă,/ Bubă niagră,/ Bubă galbină,/

⁷ „Grai și suflet”, IV (1931), fasc. 2, p. 358—359.

Bubă turungie,/ Bubă cafenie . . ." (Tocilescu, I₂, p. 1591). Dar această înclinație spre colorit în descântece se manifestă și față de boli care nu înfățișează atâtea nuanțe de culoare : „Soare roșu,/ Soare alb,/ Soare galben,/ Soare verde,/ Soare turchez,/ Soare vișiniu,/ Soare turungiu . . ." (Tocilescu, I₂, p. 1573). Desigur că insolația alterează coloritul feței umane, dar niciodată în nuanțe atât de diverse ca cele enumerate în acest descântece; se simte aici vizibilă plăcerea femeii care, lucrând mult la războiul de țesut, se desfată cu nuanțarea și îmbinarea culorilor. Uneori acest colorit divers se aplică unor abstracțiuni : „Hol ursită roșă proroșă,/ Albastră proalbastră,/ Galbenă progalbenă . . ." (Tocilescu, I₂, p. 1519). Alteori culoarea are o valoare pur simbolică — exprimând urțenia, răutatea — ca în următorul descântece în legătură cu dragostea, prin care femeia în primejdie să-și piardă bărbatul iubit caută să-și înlăture rivala : „Niagră mi-e găina,/ Negru e și coșul;/ Neagră e căldarea,/ Neagră e și noaptea;/ Negru mi-e capul,/ Neagră/ Și mai neagră/ Să fie . . . (cultare) . . . / Înaintea (cutăruia),/ Proastă și urfă,/ Strîmbă și poclă,/ Colțată și buzată,/ De toți să fie uitată,/ În toată viața ei !" (Gorovei, p. 413).

De cele mai multe ori însă culoarea caracteristică bolii determină monocromia descântecei : „Un om negru,/ Cu o față neagră,/ Despletită,/ Cu corbaci negru,/ Cu doi pogonici negri/ . . . Cu zbici și cu jug/ Și cu restelele negre,/ Tinjala, teleguța, plug/ Și toate negre./ A mers arînd după un sat,/ Tot descîntînd,/ Trăgînd brazdă neagră,/ Să nu între acolo cluma în sat . . ." (Candrea, p. 366). Acest descântece e cu atât mai interesant cu cît stă în legătură cu străvechile practici de apărare împotriva epidemiilor de clumă, practici astăzi cu totul dispărute.

Imaginile acestor acțiuni monoton colorate sînt, luate fiecare în sine, total realiste, — imagini luate din munca omului, la plug, la stîna, la pădure. Efectul straniu al acestei monocromii fantastice, impresia de artă pe care o dă, rezultă tocmai din aplicarea unei singure culori pe oglinda minuțioasă și exactă a realității. Scenele de viață apar puternic reale și au totuși ceva de fantastic, ca un peisaj privit printr-o sticlă colorată. Efectul e, în descîntece, mult mai subtil și mai complex decît prin apelul la ochelari de culoare. „Obrîntirea", adică degerarea unei răni, produce o învinețire a ei pînă la negru. Descîntecele corespunzător va creiona o fantastică și totuși reală agricultură în negru : „Am arat porumb negru/ Și a dat o ploale neagră/ Și a crescut porumbul negru/ Și l-am dus la moara neagră,/ Cu apă neagră . . ." (Candrea, p. 366). Pentru aceeași boală, un alt descântece înfățișează o pastorală violent monocromatică : „Peste o vale mare niagră,/ Latră un cline mare negru,/ Cîntă un cocoș mare negru,/ Urlă un lupt în ire negru, Chioțește un păcurar mare negru./ Tăcu cline mare negru . . ." ș.a.m.d. (Tocilescu, I₂, p. 1584). Studiind formele elementare ale descîntecei, am întîlnit acest tip; aci el este complicat prin ridicarea scenei la dimensiuni exagerate și prin monocromie. Dălacul sau bubă neagră e o boală caracterizată prin aceeași colorație. Un descântece va încerca s-o anuleze prin același procedeu al unei acțiuni monocolorate, ca prefigurare a vindecării : „S-a pornit omul negru/ La pădurea neagră/ Să taie pădurea neagră/ Cu toporul negru,/ S-o care la casa neagră/ Cu boli negri/ Și căruța neagră . . ." Scena acțiunii e alta : pădurea cu munca înăluntru ei, dar efectul cromatic e același.

Alteori, așa cum am mai subliniat, culoarea nu stă în legătură cu aspectele fizice ale bolii. Într-unele descîntece, culoarea neagră e menită să accentueze grozăvia întîmplării care a produs boala : „S-a întîlnit cu un om negru călare,/ Cu cal negru,/ Cu șeaua neagră,/ Cu frul negru,/ Cu pochii⁸ negri,/ Cu biciul negru,/ Cu ochii bellți,/ Cu dinții rinjli,/ Cu gura căscată,/ Cu limba lăsată./ În brațe a luat-o,/ În pămînt a aruncat-o,/ Mănușe de cînepă făcutu-o,/ De latorea drumului aruncatu-o . . ." (Pamfile, p. 23). Într-alte descîntece, culoarea în negru are rostul

⁸ *Pochi* — curele legate de șea.

de a mări spaima agentului bolii : „Cinci oameni negri/ Cu ciubote negre,/ Cu căciull negre./ Cu ochii negri,/ Să vă duceți la ... (cutare),/ Să-i luați cei răi ...” (Gorovei, p. 276).

Albul apare în descîntec în legătură cu boala cunoscută științific sub numele de cataractă. Monocromatismul e direct legat de fiziologia ei : „ — Unde te duci, fată albă,/ Cu mătura albă?/ — Mă duc la biserica albă./ — Ce să faci la biserica albă?/ — Să mătur albeața ...” (Gorovei, p. 210). Întîlnim însă și valori pur simbolice, în descîntece ca cele de mușcătură de șarpe : „Pasăre albă,/ Cudalbă,/ Sare ici,/ Sare colea,/ Sare buciumaș de vie,/ Viță tăiată,/ Pe gard aruncată,/ Mușcătură de șarpe vindecată ...” (Pamfile, p. 48); sau în cele de deochi : „Păsărică albă,/ Cu coada cudalbă,/ În jos se lasă,/ Pe piatră se lasă,/ Piatra crapă./ Crăpa-i-ar ochii/ Cui a deochiat pe ...” (Candrea, p. 367). Ambele descîntece sînt construite pe principiul analogiei. Aspectul monocromatic e atenuat, fiind limitat doar la apariția simbolică a păsării.

Monocromia în roșu se întîlnește în mod firesc în descîntecele de bubă ori de roșată, întemeiate tot pe analogie : „A fost un om roșu,/ Tăie un pom roșu/ Și făcu o biserică roșie./ Popa tot roșu,/ Lumea era tot roșie/ Și a luat-o pe un drum roșu”. (Tocilescu, I₉, p. 1545), — dar apare și fără nici o legătură cu boala, ca simplu procedeu de înspăimîntare a agentului ei : „Plecă un om mare roșu,/ Cu boii mari roșii,/ Cu un plug mare roșu/ Și ară grlu mare roșu./ Se duse și cumpără sece roșie/ Și-l puse cu spicu-n jos/ Și cu rădăcinile în sus./ De la ... (cutare) să iasă/ Toate junghiurile ...” (Gorovei, p. 350).

Monocromia în galben se va afla în primul rînd în descîntecele bolii care și-a luat numele popular de la această culoare : „Văzui case galbene,/ Cu păreți galbeni,/ Cu uși și ușori galbeni,/ Cu ferești galbene,/ Cu acopereminte galbene,/ Iar din o casă ca aceea,/ Ieșea o fată galbenă,/ Cu papuci galbeni,/ Cu colțuni galbeni,/ Cu rochița galbenă,/ Cu bariz galben,/ Și în mînă cu un hîrleț galben,/ Cu o lopată galbenă/. — Dar tu, fată, unde te duci? — Mă duc la groapa grtului,/ Să-l rînesc de mucegai/ Și de putregai./ — Tu, fata mea, nu te duce acolo,/ Ci te du la ... (cutare)/ Și-i rînește gălbănarea din inimă ...” (Gorovei, p. 324). Dacă descîntecul acesta se reazimă pe procedeu analogiei, — în schimb următorul, în care totul e colorat în verde, stă în întregime pe efectul absurdului, ca mijloc de intimidare a bolii : „Plecă ... (cutare) pe un drum verde,/ Se sui într-o măgură verde/ Și văzu o pădure verde,/ Ciobanul cu oile verzi,/ Oile cu miei verzi;/ Văzu capre verzi/ Cu iezli verzi;/ Văzu niște măgari verzi/ Cu viței verzi./ Descuie, Doamne, pîntecele ... (cutăruia),/ Să vezi ...” (Gorovei, p. 340).

Spre deosebire de policromia cîntecelor bătrînești, în care creatorul popular e adesea foarte atent la nuanțele de culoare ale costumației personajelor principale, — monocromia se înfățișează ca o trăsătură specifică a descîntecului, într-un număr apreciabil dintre tipurile sale.

FANTEZIE ȘI GROTESC ÎN DESCÎNTECE

După cum am putut să ne dăm seama și din cercetarea făcută pînă acum, descîntecele înfățișează o formulă aparte a fantasticului, cît se poate de interesantă în structura ei artistică. Oricît ar părea că se îndreaptă spre fantastic, descîntecul rămîne foarte realist. Imaginile ce constituie universul său poetic sînt toate înrădăcinate în viața și munca de toate zilele, o oglindesc cu cea mai mare fidelitate. Chiar personajele de pură fantezie, prin care descîntecul se apropie de basm — muma pădurii, ielele, bolle personificate, fetele mirifice, surorile soarelui, sau omul mare, minunat, care vin în ajutorul pătimașului — toate se comportă ca niște oameni din popor : muncesc ca ei, se veselesc și se înfurie ca ei. Mitologia descîntecului românesc e tot atît de realistă ca și cea a grecilor antici, în care zeii se iubeau, se certau, se lăcomeau, se invidiau, se ajutau între ei, la fel ca muritorii. Ceea ce e fantastic în descîntec e numai presupusa

genază și situarea într-un punct geografic fabulos, a acestei lumi mitice, precum și unele puteri supraomenești ce li se atribuie : „Trei surori a soarelui, — /Una cîntă,/ Una joacă,/ Una alege,/ Alta culege./ La Bălaia veniți/ Și veninul alegeți/ Din pulpă . . .” (Gorovei, p. 399). În descîntecele de dragoste am văzut cum fantasticul se produce printr-o dilatare a imaginației, fără ca trăsăturile de amănunt să se despartă de realitate : „S-a aprins cerul și pămîntul/ De șuierul șerpilor,/ De nechiezul iepelor,/ De zbieratul vacilor,/ De zbieratul oilor./ Așa să se aprindă inima lui . . . (cutare)/ După mine,/ După vorba mea . . .” (Gorovei, p. 393).

Uneori fantezia artistului se îndreaptă în descîntec spre forme de un fantastic grotesc, care este iarăși propriu acestei specii folclorice. Într-un descîntec de supus — adică pentru reducerea la tăcere a dușmanilor care împiedică dragostea — descîntec construit pe tema imposibilităților, a absurdului, se imaginează un imens „praznic al calcilor”, un fel de „*cour des miracles*”, în euforie : „Spată, spetișoara mea,/ Tu, că-mi ești făcută din 40 de bucăți/ Să faci lumea în 40 de bucăți/ Și s-alergi și pe pămînt/ Și pe sub pămînt,/ Și să strîngi toți schiopii/ Și toți cotonogii,/ Toți chiorii și toți morții./ Să faci o masă mare/ Și pe toți să-i poștiți./ Atunci și nici atunci/ Să nu-mi poată face rău . . . (cutare)/ Și cînd or face cotonogii picloare,/ Atunci și nici atunci . . .” (Gorovei, p. 394). Trăsătura de fantastic e inițială și constă în încredințarea regiei unui asemenea ospăț grotesc cui? — spatel, piesei cunoscute a războiului de țesut. Aceeași impresie de fantastic grotesc o dau multe dintre descîntecele construite pe formula ofensării bolii, — și această impresie rezultă din contrastul dintre aparențele mizere ale bolii și comportarea ei omenească, sentimentul de demnitate ce i se atribuie : „Brînoa bujorată,/ Brînoa-nflorată,/ A plecat prin orașe,/ Cu răvașe,/ Să scrie la călărașe./ Nu găsi cal de călărie,/ Nici arme de vitejie,/ Nici hîrtie-n prăvălie./ Pe drug încăleacă/ Și-n fus să-nțeapă/ Și-n cuțit să junghie . . .” (Tocilescu, I, p. 1608). În alte descîntece, grotescul rezultă din contrastul violent dintre proporțiile minuscule ale erolor și prințul homeric pe care-l pregătesc. Sceneria e cu totul altu decî, în următorul descîntec, deși formula de bază e tot aceeași — a ofensării bolii : „Strigă musca mare-n casă,/ Că se-nsoară musca mică/ Și-o belit o vacă grasă/ Și-o belit un porc gras/ Și face mare mulătaș./ Toate junghiurile le-o uitat . . .” (Gorovei, p. 349). Impresia de grotesc e accentuată și de trivialitatea unor cuvinte, în contrast cu solemnitatea evenimentului. De fapt, trivialitatea e doar aparent căutată, deoarece în partea locului de unde s-a cules descîntecul verbul *a beli* este în mod curent întrebuințat pentru a *tăia*, a sacrifica un animal domestic. De *junghi* — de o apreciaabilă vechime, judecînd după situația istorică de la care pornește — hilaritatea e creată prin clrdășia dintre „boler” și „junghi” : „Boler din țara muntenească/ A venit în țara moldovenească/ Ca să caute calul junghului/ Cu șaua de fier./ Cu frîul de fier./ Junghiul pe cal a încălecat/ Și la neagra mare a plecat/ Și șaua și-a atîrnat/ Și pe junghi că l-a înnecat . . .” (Gorovei, p. 350). Grotescul situației vine aici în confluență cu fantasticul apariției calului „cu șaua de fier, cu frîul de fier”.

Acest fantastic grotesc constituie o trăsătură de artă de asemenea specifică descîntecului. De sigur, creatorii lui nu au urmărit direct efectul de artă, ca un scriitor cult bunăoară. El l-au realizat totuși cu o anumită intenționalitate de artă : aceea de a impresiona cît mai puternic suferindul și eventualii spectatori ai ceremonialului practicat.

NUME CIUDATE. CIFRE FATIDICE

Impresia de fantastic grotesc pe care o crează multe descîntece e potențată și de numele proprii ciudate, care se întîlnesc uneori în textul lor poetic.

Astfel — într-un descîntec pentru alungarea viermelor care distrug fructele merilor — la fantasticul grotesc realizat prin imaginea viermei ce lucrează ca un meșter lacom, se alătură

și efectul sonorității șuie a numelor proprii cu care începe : „O plecat Huia, / Handrahuia. / Și o găsit pe Huu, / Handrahuu. / Eu încă am pornit / Și l-am găsit / ... Pe un măr suit, / Tot lucrînd, / Și mere mîncînd, / Mere sfredelînd. / Eu rău m-am supărat, / De coadă l-am luat, / Așa, așa ! / Și-n foc l-am țîpat, / Ca să pieie, / Să răs pieie ...” (Gorovei, p. 418). Numele istorice se împletesc surprinzător cu cele mitologice și cu nume de pură fantezie, imaginate pe loc pentru efectul sonor, menit să mărească impresia produsă de descîntec : „S-o sinecat, / S-o mîncat, / Nouă Irodîțe, / Pe văi, pe costițe / ... Irodîța cea mai mare, / C-un pahar de-argint în poale ...” (Gorovei, p. 331–332); „Întîlnitu-l-a Irodia, / Doamna znelor ...” (Pamfile, p. 27); ... Împărat Irod / Și cu împărăteasa Irodiada, / Cu Ileana / Brăileana, / Cu fetele lor, / Cu slujnicele lor ...” (Gorovei, p. 335). Toate citatele sînt extrase din descîntece de iele (*De dtansele*), unde aceste zîne nebune – care după vechile credințe produceau „ologeala”, paralizia reumatică – sînt pomenite adesea ca fiicele sau slujnicele lui Irod împărat. Într-un descîntec *De bube dulci*, întîlnim cu surpriză nume care amintesc zeii mitologiei greco-latine, Jupiter-Jovis și Apollo. Dată fiind seriozitatea culegătorului, nu putem suspecta o intervenție cărturărească din partea lui, pe linia falsurilor latiniste, în genul celor ale lui Ath. M. Marienescu : „Și m-am închinat / La Gioi și Apilo / Și la lemn / Și la fiarele pădurilor / Și la puterile întunericului ...” (Pamfile, p. 18). În alte descîntece aflăm nume cu sonorități neobișnuite, menite să mărească efectul de incantație : „Și s-a întîlnit / Cu Șăican și Naftulin / Și a întrebat : / – Unde ai plecat, / Șăicane și Naftuline ? / – Am plecat la ... (cutare), / Să-l apuc de picioare ...” (Gorovei, p. 221). Aici, Șăican ar putea fi o deformare a turcescului Șeitan – „schiopul” – care se întîlnește în această formă în alte descîntece. Alteori efectul de incantație urmărit apare evident : „C-a venit Sorvior / Cu zece surori ...” (Gorovei, p. 247); „Ciandalina, / Măndălina, / A făcut nouă feciori ...”

Același efect de incantație – urmărind impresionarea cît mai puternică a ascultătorilor – se realizează și prin folosirea frecventă, amplificată prin procedeul repetiției, a anumitor cifre fatidice. Acestea sînt în general 3 și multiplul său 9, cu dublarea sa în 99. Cifra 3 a fost considerată – altă în doctrinele cît și în practicile diferitelor religii – ca o cifră „sacră”.

În consecință, apariția ei în descîntece nu poate constitui o surpriză. Ceea ce-i specific formei de artă a descîntecului este efectul repetiției amănuntelor pitorești, realiste : „Trei surori a soarelei, / Cu trei mături, / Cu trei greble, / Cu trei driticanii, / Cu trei mînci de mătase albă ...” (Gorovei, p. 212). Prin multiplul lui trei se urmărește același efect de artă, în aproape infinite nuanțe de oglindire a amănuntelor vieții : „Se ducea la nouă stîni / Și lua nouă cîni, / La gură li spumega ...” (Gorovei, p. 216); „Nouă sambe albe, / Cu grabă mergînd, / Cu nouă cuțite tăind / Cu nouă ștergere ștergînd, / Cu nouă mături măturînd ...” (Gorovei, p. 213); „Nouă fete mari, / Cu nouă lăutari, / Nouă țapoaie, / Nouă măturoaie ...” (Gorovei, p. 209). Toate aceste descîntece au la bază formula epică a ființei supranaturale care vine într-ajutor și alungă boala. Cifra 9 mai poate apare însă și în alte tipuri ale descîntecelor. Iată-o într-unul creat pe formula lrică a invitației amăgitoare : „C-acolo sînt nouă leagăne făcute, / Nouă mese întinse, / Nouă făclii aprinse, / Nouă pahare pline. / În leagăne să vă dați, / Cu pahare să vă îmbiați, / La masă să vă ospățați, / Cu făcliile să vă luminați ...” (Gorovei, p. 233). În descîntecele prin care se apelează la ajutorul forțelor naturii, în complementele care li se face spre a li se clîștiga bunăvoința, apare cifra 99, ca o potențare a lui 9 : „Apă mare, / Doamnă mare, / De pe 99 de văi venită, / De pe 99 de văi întîlnită, / Să dai leac ... (cutăruia) ...” (Gorovei, p. 332), – dar cifra poate fi observată și în descîntecele create pe formula poruncii, într-unele descîntece de dragoste, bunăoară : „Și vă duceți la 99 de fete mari, / Fecioare. / Dragostea din seara dîntii, / Le-o luați ...” (Gorovei, p. 393), – după cum figurează și în descîntece cu formula intervenției ființelor ajutătoare : „A ieșit o fată frumoasă, / Din casă frumoasă, / Cu 99 de lopeți, / Cu 99 de greble, / Cu 99 de mături, / Cu mîncile suflecate ...”.

(Gorovei, p. 210). Cifra 99 constituie aici evident o hiperbolă, sugerând hărnicia neobișnuită a ființei care va veni în ajutorul pățimașului.

Alte cifre — considerate ca „sacre” — cele de 7, 10, 44 etc. — se întâlnesc mult mai rar în descîntecele noastre. Prin repetarea lor, legată de amănunte de viață, ele constituie în corpul descîntecelor o formă de artă de o mare putere expresivă. Poeții culti și-au dat seama adesea de forța ei de sugestie și au folosit-o. Ion Minulescu — declamînd în poezia lui despre cele trei corăbii plecate departe, cele trei chei pierdute etc. — transpunea același procedeu de artă. El însă îl orienta în mod conștient spre vagul exotic sau cel tenebros, de roman-foleton de senzație, scoțînd efecte de umor subtil, prin auto-parodiere, alături de emoția lirică.

FORMULA FINALĂ

Un aspect al formei de artă a descîntecelor îl constituie așa-numita „formulă finală”. A. Gorovei a insistat asupra ei (op. cit., p. 190—197), însemnîndu-i cu sîrguință aproape toate variațiunile. Formula îmbină, de obicei, două elemente: urarea de sănătate și menționarea forței, naturale ori supranaturale, care în ultimă instanță ar decide această însănătoșire.

Urarea de sănătate are la bază, în cele mai multe cazuri, expresia metaforică *curat, luminat* — indicînd starea în care ar trebui să ajungă pățimașul după reușita descîntecului. Ea e complicată de obicei prin mai multe comparații, al căror termen poetic pot oferi cele mai neașteptate variațiuni: „ca argîntul strecurat, ca aurul suflat, ca soarele înseninat, cu soarele cu razele, ca steaua din cer, ca cerul cu stelele, ca apa de pe mări, ca roua de pe pămînt, ca strugurele din vie, ca orzul răsfirat . . .” Scara imaginilor în aceste comparații merge astfel de la infinitul mare la infinitul mic. Notăm în treacăt un frumos final, mai deosebit de stilul tradițional: „Fie-i leacul / Ca bumbacul, / Și hodina / Ca lumina . . .” (Gorovei, p. 397).

Cel de-al doilea termen al finalului ar trebui să pună în mod firesc, pe primul plan, intervenția descîntătoarei. Aceasta se și întîmplă, mai adeseu decît s-ar părea. Descîntătoarea încheie cu o poruncă energică: „Fugi în munți, / În petrele reci, / În petrele seci . . .” (Gorovei, p. 351). Această poruncă poate fi împlinită cu afirmația răspicată că, în ultima instanță, leacul îl dă descîntătoarea: „Leac să-i fie din mîna dreaptă, / Din inimă curată. / Stal, junghi, nu junghea!” (Gorovei, p. 350). Alteori porunca dispăre, rămînînd simpla enunțare a puterii și bunăvoinței descîntătoarei: „Leac să fie, / Din gura mea, / Din inima mea” (Gorovei, p. 224). Dacă descîntătoarea e mai puțin savantă în arta de a sugera că fără de intervenția ei nu s-ar putea face nimic, — ea nu uită să adauge că pentru aceasta își așteaptă și răsplata materială: „Leac / Și băbușcăi colac”. Ineleganța gestului, tocmai în finalul care impune elevațiile, a dus la parodierea lui în poezia populară satirică, așa cum o însemnează Anton Pann: „Leacul fie ori nu fie, / Colacul babei să știe”.

Nu e mai puțin adevărat însă că interesul material a fost o condiție determinantă a practicii descîntecelor, multe dintre femei consacrindu-se în trecut ca unei activități profesionale. Spre deosebire însă de biserica catolică, care în Occident a înscenat mil și mil de procese și a ars pe rug milioane de oameni în decursul veacurilor pentru magie și vrăjitorie⁹ — biserica ortodoxă, în Răsărit, a căutat să anexeze și descîntecele între mijloacele ei de a influența masele. În 1871, folcloristul sas din Transilvania, Joseph Haltrich, vorbea de teama superstițioasă a sașilor față de bătrînele românce de la țară și față de preoții români, — în speță, teama de afurisenille și

⁹ Friedrich Müller, *Beiträge zur Geschichte des Hexenglaubens und Hexenprocesses in Siebenbürgen*, Braunschweig, 1854.

descâlcecele lor ¹⁰. Un an mai târziu, B. P. Haşdeu înfăţişa o serie de documente istorice atestînd credinţa saşilor şi ungarilor din Transilvania în puterea de exorcizare a preoţilor români ¹¹. Aceeaşi situaţie se poate constata şi în Jările Româneşti de dincoace de Carpaţi. Preoţii şi călugării se ocupau şi cu practici similare descâlcecelor: molitve, exorcisme etc., în centrul cărora stătea imaginea malefică a diavolului, iar în ajutor împotriva lui erau chemaţi sfinţii creştini. B. P. Haşdeu însemnează observaţia justă că frecvenţa formulelor magice pentru alungarea *dracului din ape* — în speţă, descâlcece de friguri — din manuscrisele noastre vechi, indică ravagiile paludismului la noi în trecut, îndeosebi în părţile de lângă Dunăre (ibid., p. 263—264). Clericii de la sate aveau în trecut o situaţie socială destul de apropiată de cea a ţăranilor; în Transilvania, preoţii români de la ţară erau iobagi, ca şi poporenii lor, pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Ştiinţa lor de carte era extrem de redusă, uneori constînd numai din obişnuinţa textelor liturgice.

În asemenea condiţii istorice nu e astfel de mirare că — în fondul predominant păgîn, străvechi, al descâlcecelor noastre — apar şi elemente creştine. Diavolul se arată foarte rar, producînd diferite boli şi suferinţe. Dumnezeu şi cu deosebire Maica Domnului sînt înfăţişaţi ca ajutători şi salvatori. Hristos şi sfinţi ca Ilie, Petre, Cozma şi Damian, sînt pomeniţi şi ei arareori, ca ajutători. În acţiunea descâlcecelor întemeiate pe formula povestirii cu caracter analogic, Dumnezeu — de obicei însoţit de Sf. Petru, ca în legendele religioase — apare mai rar ca vindecător; mai adesea îl învaţă pe bolnav cum şi unde să-şi afle leacul. Maica Domnului e imaginată ca intervenind tot în descâlcecele de tip epic; de obicei, ea aude din cer tînguirile pătimaşului, scoboară la el şi-l vindecă, fie printr-un gest, fie printr-o baie, fie punînd la locul lor în trup măruntaiele încurcate de boală, fie că se ia la harţă cu agentul bolii, învingîndu-l, — fie în fine că-i recomandă o descâlctătoare pricepută (adică tocmai pe cea care spune descâlctecul), fie că-l ia de mînă şi-l duce la ea.

Toate acestea se reflectă şi în finalul unor descâlcece, în care descâlctătoarea afirmă că ceremonialul îi aparţine ei, dar leacul va veni de la una dintre aceste creaţii imaginare ale mitologiei creştine.

Un final plin de înţelepciune e acela în care leacul e indicat ca venind în ultimă instanţă de la *sfinţu zi de azi*, adică tot de la viaţa de pe pămînt.

¹⁰ J. Haltrich, *Die Macht und Herrschaft des Aberglaubens in seinen vielfachen Erscheinungsformen*, 1871, p. 136.

¹¹ *Cuvenete din bătrîni*, Bucureşti, 1879, vol. II, p. 171—176.

DOBROLIUBOV — CRITIC LITERAR

DE

EUGENIA OPRESCU

Ca și în cazul celorlalți democrați-revoluționari ruși, biografia lui Dobrolubov impresionează prin tragismul ei, dar și prin înflăcărea cu care a luptat scriitorul pentru înfăptuirea idealurilor sale umane și sociale.

Dramatismul existenței, patosul revoluționar conferă democraților revoluționari ruși fizionomia spirituală a unor romantici, dar a unor romantici care-și au izvorul crezului lor nu în trecut, nu în formele perimate ale societății văzute idealist, aureolat, și nici în solitudinea mândră a firilor deosebite care nu-și găsesc locul în mijlocul oamenilor. Belinski, Herțen, Cernișevski, Dobrolubov și alții seamănă cu eroii romantici prin destinul deosebit, prin sublimul aspirațiilor, dar romantismul la ei este de o factură aparte. Sunt romantici prin pasiune — dar pasiunea lor e lupta, sunt romantici prin încrederea în idealuri, dar idealurile lor cuprind umanitatea. Ca și romanticii, sunt mai mult cetățenii altui timp decât al celui prezent, numai că nu-și îndreaptă privirile spre evul mediu, sau spre un viitor utopic, ci spre viitorul cel puțin în parte previzibil, căruia îi pregătesc o existență mai timpurie.

Solitudinea eroului romantic e înlocuită la ei cu sentimentul acut al colectivității, iar conștiința valorii personale nu e motiv de claustrare ci de apropiere generoasă față de oameni, ca la Byron.

Romanticii își căutau inspirație privind spre țărmluri exotice, democrații revoluționari își întrețin patosul luptei cercetând lumea din jur în aspectele ei cele mai crude.

Existența și lupta revoluționarilor democrați ruși ne îndeamnă la comparații și apropieri cu un alt erou, e drept de pe alte coordonate geografice, dar un spirit la fel de pur, la fel de înflăcărat. Susținătorul punctului 13 din proiectul de constituție al Proclamației de la Islaz e fratele spiritual al vizionarilor ruși. Ca și el, Bălcescu înțelege limpede lucrurile și nu se sfiște să spună că „optsprezece veacuri de trude, suferințe și lucrare a poporulul asupra lui însuși”, duc la revoluție, și luptă pentru a desflința „claca, dar și acea infamă lobăgie”.

Cernișevski, om de mare erudiție, îndrăznind să se măsoare în dispute filozofice cu semitățile europene a căror autoritate era de necontestat, e întins la stîlpul infamiei la Petersburg în 1864, și-și petrece în exil 25 de ani de viață, lipsit de cărți și de posibilitatea de comunicare intelectuală. De altfel Marx considera că „moartea politică a lui Cernișevski constituie o pierdere pentru lumea științei, nu numai în Rusia, dar și în Europa întreagă”.

Uciderea aceasta lentă a unei minți atât de vii pe care regimul țarist a silit-o să stea departe de oameni cultivați, este de o cruzime înspăimântătoare. De altfel, în istoria literaturii ruse

găsim și alte cazuri de sentințe crude date scriitorilor. E suficient să amintim înscenarea condamnării la moarte a lui Dostoievski, fapt ce l-a mutilat sufletește pentru întreaga viață.

Procedînd astfel, regimul țarist făcea o demonstrație de „forță”, tinzînd să dovedească celor din jur că voința divină a țarului putea îngeunuchia tot ce era mai răzvrătit în personalitatea poporului. Se spera că prin asemenea metode, poliția țaristă va aduce la deplină tăcere o țară întreagă; cele mai proeminente figuri ale epocii, deveneau victimele regimului de teroare — inteligența, talentul, pregătirea, nu însemnau nimic în fața călăilor. S-a dovedit însă că teroarea nu e un semn al forței, ci al slăbiciunii, iar mințile luminate ale timpului erau conștiente de acest lucru.

Între anii 1825—1860 în Rusia țaristă se desfășura un proces firesc de descompunere a relațiilor feudale. Totodată luau un contur din ce în ce mai precis și se consolidau trăsăturile specifice ale unei noi orînduiri — capitalismul.

Moșierii, în concordanță cu noul realtăți, căutau să sporească producția marfă, însă datorită agriculturii extensive scopul acesta nu se putea atinge decît în dauna loturilor țărănești mereu micșorate, lucrate în cadrul boierescului.

Pe de altă parte, în industrie se recurge tot mai mult la munca liber angajată, deși pînă la începutul deceniului VI în multe ramuri ale industriei erau folosiți și iobagii. Acest lucru avea un inconvenient major și anume productivitatea scăzută datorită lipsei de cointeresare materială.

Tabloul sumar al Rusiei acestor decenii este dominat de exploatarea crescîndă a iobagilor, dar și de răzmerițe spontane, reprimare crud de armată. Mișcările generate de condițiile sociale se îmbină cu cele de eliberare națională și astfel Polonia, Finlanda, Țările Baltice, Transcaucazia, Asia Centrală, sînt teritorii unde tulburările se succed devenind tot mai frecvente, tot mai dramatice.

Muncitorimea din industria manufacturieră și din fabrici este de asemeni adînc nemulțumită, iar numărul cazurilor de nesupunere în cadrul armatei și al flotei crește.

Spiritul de revoltă pătrunde și în rîndul studenților, menținîndu-se în toată țara o atmosferă de încordare, de așteptare a unor evenimente neapărat înnoitoare. Totuși situația revoluționară nu a dus la revoluție, pentru că în Rusia nu se formase încă atunci o forță revoluționară capabilă să îndrepte istoria pe calea ei firească. Țărănimea era răzvrătită și dezorganizată, nu avea țeluri clare, nu știa spre ce să se îndrepte. Cît privește proletariatul, acesta se forma, dar nici el nu devenise conștient de interesele sale, nu era călit în luptă, nu putea conduce mișcările dintr-o țară întreagă. Burghezia dezvoltată, după ce pe scara europeană rolul revoluționar al acestei clase se încheiase, mergea pe calea concesiilor, temîndu-se de mișcările maselor.

De aceea, trecerea spre capitalism în Rusia deceniului al VII-lea nu s-a produs pe calea revoluției populare burghezo-democratice ci „Prin intermediul unei reforme burgheze înfăptuită de stăpînii de iobagi”¹.

De altfel Lenin spune că „lupta dintre moșierii iobagiști și liberali a fost o luptă în sinul clasei dominante numai în ceea ce privește forma și mărirea concesiilor”.

La 19 februarie 1861 țarul semnează decretul cu privire la desființarea iobăgiei. Situația ce s-a creat prin aplicarea acestui decret, Lenin a caracterizat-o astfel: „În majoritatea guberniilor din Rusia propriu-zisă, țărani au rămas și după desființarea iobăgiei, în aceeași robie fără scăpare față de moșieri, ca și mai înainte. Țărani au rămas și după dezrobire pătura „inferioară”, animal de povară, prostimea de care autoritatea numită de moșieri își bătea joc, de la care storcea birurile, pe care o bătea cu nuielile și o tiraniza”².

¹ *Istoria filozofiei*, Ed. Științifică, 1959, vol. II, cap. IV.

² Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. XVII, p. 65.

Deși între 1856—1861 în Rusia a avut loc un număr foarte mare de tulburări țărănești — 474, după datele oficiale, — după reformă numărul tulburărilor crește și mai mult. Problema principală rămâne cea țărănească, celelalte gravitând în jurul ei.

Între 1859—1861 se creia o stare revoluționară în care, după expresia lui Lenin, vîrfurile nu-și „mai puteau” menține dominația, iar păturile de jos „nu mai voiau” să trăiască în condițiile de pînă atunci.

Herțen, în cele patru volume ale sale de *Amintiri și cugetări*, face un tablou al Rusiei de la începutul și mijlocul secolului al XIX-lea.

Uimesc nu numai mizeria țăranului rus, condițiile îngrozitoare ale existenței sale, ci și ignoranța, întinericul organizat de către autorități, „justiția” intruchipînd parcă o forță a răului și a nedreptății. *Amintirile* lui Herțen sînt niște amintiri de coșmar. Prigoana sistematică a autorităților școlare și polițienești împotriva oricărui semn de gîndire liberă, anii de ocnă sau de Siberie ce-i amenințau pe cei mai buni studenți care îndrăzneau să-și pună întrebări, tuberculoza sau sărăcia mortală ce-i aștepta după terminarea studiilor dacă vederile lor nu coincideau cu cele ale puternicilor zilei — iată doar cîteva aspecte care ilustrează situația de atunci din Rusia, atît de potrivnică manifestărilor gîndirii libere. Și cu toate acestea, sau poate tocmai din pricina acestora, printr-o lege a compensațiilor, în acest secol de oroare au apărut în Rusia mințile cele mai luminate, oamenii cei mai curajoși, adevărații apostoli ai culturii și ai poporului rus.

„În asemenea hal își face de cap justiția și poliția rusească, atît de feroce, de samavolnice și deșănțate sînt, încît omul simplu care le cade pe mîini nu se teme de ispășirea pedepsel, ci de procedura judecătorească. El așteaptă cu nerăbdare ziua cînd are să fie trimis în Siberia : martiriul lui încetează o dată cu începutul pedepsel. Să nu uităm însă că trei pătrimi din oamenii pe care poliția li arestează ca suspecți, iar tribunalul li pune în libertate, îndură aceleași suplicii ca și vinovații.

Petru al III-lea a desființat camera de schinguire și cancelaria secretă.

Ecaterina a II-a a desființat tortura.

Alexandru I a desființat-o încăodată”³.

Sau în alt loc :

„Domnia lui Nicolae a reprezentat o epocă de asasinat moral ; ea sugruma oamenii nu numai cu ocnile și cu teroarea, ci și prin atmosfera ei înjositoare, sufocantă, prin ea să spunem așa, loviturile ei negative.”⁴

După un secol, în condițiile în care trăim, e greu de imaginat cum au putut revoluționarii democrați ruși să-și conducă fiecare în parte și toți laolaltă existența, pe fîgașul cel mai expus al luptei. Ei au pregătit drumul de azi lespede cu lespede. Belinski crede cu dreptate că „nu există hotar în dezvoltarea omenirii și niciodată omenirea nu-și va spune : „stai, ajunge, mai departe nu există drum”.

Amintind acestea, îl vom înțelege mai bine pe Dobrolubov.

Biografia sa este foarte simplă, ar putea fi rezumată în cîteva momente esențiale : — seminarul duhovnicesc și institutul pedagogic, dar, mai ales, cei 4 ani petrecuți la „Contemporanul” alături de Nekrasov și Cernișevski.

Tuberculoza și anul petrecut în strălînătate datorită ei încheie această existență alcătuită doar din cîteva linii.

S-a născut în anul 1836 la Nijni-Novgorod — azi Gorki.

³ Herțen, *Amintiri și cugetări*, vol. I, p. 254.

⁴ Ibidem, vol. III, p. 425.

În biblioteca tatălui său, un preot sărac dar cult, găsește nu numai cărți religioase ci și cărți laice, și de timpuriu devine un pasionat cititor, dovedind totodată și o memorie excepțională. După dorința părinților se înscrie la seminarul teologic din Nijni-Novgorod. Nu urmează însă cu plăcere cursurile acestui seminar pentru că metodele de predare nu puteau satisface un spirit viu, dornic de învățătură adevărată. Până și un singur exemplu e revelator. Dobroliubov notează în jurnalul său la data de 19 ianuarie 1853 faptul că arhimandritul Paisie – profesorul de dogmatică, le-a demonstrat la cursul ținut că prin derivațiile de la francezul „ce” apare în limba rusă cuvântul „sei”. În 2 ore profesorul le-a arătat că „sei” trebuie socotit ca un adevărat cuvânt modern, deoarece orice lucru de proveniență franceză este modern. Pe marginea acestui fapt, Dobroliubov scrie: „Nimic de zis: Idei, convingere! De-ar citi vreun om inteligent aceste rânduri, să vadă și el de la cine am învățat! Acestea sînt ideile pe care ni le împărtășește profesorul meu de teologie, un arhimandrit pedant, și astfel de absurdități asupra diferitelor lucruri mi-e dat să aud cîte 2 ore pe zi în tot cursul acestui an”⁸.

Dobroliubov nu se mulțumește cu ceea ce se predă în conformitate cu programa analitică a seminarului. Cu destule eforturi (timp disponibil nu prea avea) în cei 4 ani de seminar, 1849–1852, reușește să citească peste 1000 de cărți. Ține un fel de registre în care-și notează ceea ce citește. În aceste registre face Dobroliubov și primele sale însemnări cu privire la calitatea cărților citite. Însemnările nu sînt simple impresii ci un fel de schițe de critică literară. Ele atestă că încă de pe atunci vederile sale anunțau un spirit critic extrem de pătrunzător. În ceea ce privește domeniile în care se manifestă permanenta sa curiozitate literară, tot însemnările ne ajută să le identificăm. În anii de seminar, Dobroliubov a citit mult din: Fonvizin, Pușkin, Lermontov, Gogol, Nekrasov, Kolțov, Turgheniev, Karamzin, Shakespeare, Dickens, George Sand, W. Scott, dar și foarte multe lucrări ruse și străine de mîna a doua, în diverse domenii, dar mai ales în literatură.

Dobroliubov se formează la marea școală a literaturii universale și a literaturii clasice ruse. Avid de cunoștințe, citește și scrie pasionat. Prin caietele lui din timpul studenției se pot găsi mărturiile ale muncii susținute pentru a se cultiva. O frenezie a lecturii îi străbate scurta lui viață, iar cîteva versuri scrise pe marginea unui caiet de însemnări sînt mai mult decît lămuritoare:

O, ce n-aș da să sorb dintr-o ochire
 Țst munte-ntreg de cărți doar într-o zi!
 O, cît mi-aș vrea o minte peste fire,
 Nimic să nu mai uit din ce-am citit!
 O, cît rîvnesc atare bogăție
 Încet să cumpăr muntele iubit!
 O, cît mi-aș vrea atîta istețime,
 Cuprinsu-i tot la toți să-mpărtășesc.
 O, cît îmi vreau de-ngîndurată fruntea
 Ca însumi astfel de comori să făuresc...”

Din 1853 pînă în 1857 își continuă studiile la Institutul pedagogic principal din Petersburg, îndeplinindu-și astfel o veche dorință. Aci, prin destoinicia sa, prin cultura pe care și-o făcuse, se impune atenției profesorilor și studenților. Își formează un adevărat „partid” pe care-l conduce și în care se discută mai ales literatură. Activ și inventiv scoate ziarul manuscris „Sluhi” (Svonuri) în care, pe lângă notele satirice la adresa conducerii conservatoare a institutului, își publică și primele poezii.

⁸ Krujkov, *Concepția despre lume a lui Dobroliubov*, Ed. Științifică, 1954, p. 19.

Încă cu un an înainte de terminarea studiilor, adică în 1856, e remarcat de Cernișevski care vede în el un colaborator prețios. Cit de impresionat a fost Cernișevski de personalitatea tînărului Dobrolubov o atestă și faptul că în romanul *Prologul*, scris mult mai tîrziu în surghiun, studentul Levițki are ca prototip pe Dobrolubov.

De altfel, în 1857 conducerea „Contemporanului“ îl încredințează secția de critică și bibliografie a revistei, de care răspunde plin la plecarea în străinătate.

În diversele articole, Dobrolubov își înfățișează principiile sale filozofice, istorice, literare, sociale. O enumerare sumară a articolelor mai importante ar putea ilustra sfera preocupărilor tînărului literat :

Dezvoltarea organică a omului în legătură cu activitatea lui intelectuală și morală;

Convorbire cu iubitorii de literatură rusă;

Primii ani de domnie a lui Petru cel Mare;

Civilizația rusă așa cum o vede dl. Jerebjov;

Despre caracterul popular și influența sa asupra dezvoltării literaturii ruse;

Alexandr Sergheevici Pușchin;

Schițe din provincie (S. Scedrin);

Mărunțișurile literare ale anului trecut (1859);

Ce este oblomovismul?;

Împărăția Intunericului;

Cînd va veni ziua cea adevărată?;

O rază de lumină în împărăția Intunericului;

Trăsăturile caracteristice ale omului simplu rus;

Oprimații;

Robert Owen și încercările sule de reformă socială.

Ideile politico-sociale ale lui Dobrolubov sînt determinate de condițiile sociale din epocă, de atmosfera revoluționară a anilor 1859—1861. În formarea sa politică, ca și în filozofie, el este influențat mai ales de Belinski, Cernișevski, Herțen. Ca și el luptă pasionat împotriva iobăgiei și absolutismului, indicînd pentru abolirea acestora nu calea reformelor, ci revoluția țărănească. Ca și Cernișevski, cere eliberarea țărănilor sîră răscumpărare.

Continuîndu-i pe Bellinski și Cernișevski, îl depășește prin înțelegerea mai justă a anumitor relații și tendințe sociale. În concepțiile lui despre viitoarea societate socialistă, nu exclude trecerea prin etapa capitalistă, deși nu o dată a condamnat-o, spre deosebire de Cernișevski care vede trecerea spre socialism prin obștea țărănească. E evidentă concepția mai înaintată a lui Dobrolubov asupra societății. Își dă seama de faptul că etapele istorice — unele — deși monstruoase și chinătoare pentru omenire, nu pot fi evitate, fiind un rău necesar în progresul acesteia. Dobrolubov crede cu toată puterea în progresul social al Rusiei, această credință deosebindu-l net de slavofili și liberali, care priveau viitorul cu groază.

Dobrolubov combate cu consecvență liberalismul, văzînd în el un rău social. De altfel Lenin precizează că „Problema separării liberalismului de democrație în Rusia face parte din problemele fundamentale ale întregii mișcări de eliberare”⁶.

Dar deși vedea drumul spre socialism posibil numai prin revoluție, Dobrolubov nu înțelegea totuși că înfăptuitorul acestuia poate fi doar proletariatul. Aci se întîlnește în parte cu socialismul utopic, pe care însă îl depășește, înțelegînd necesitatea revoluției, chiar dacă nu în formula ei cea mai exactă.

⁶ Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. 9, p. 260.

În urma anului petrecut în occident pentru a-și îngriji sănătatea, Dobroliubov a cunoscut nemijlocit realitățile sociale ale apusului și și-a făcut o părere în general justă despre acestea. El critică hotărât parlamentarismul burghez pentru că slujește asuprașilor și nu exprimă „opinia publică”. N-are încredere în reformele Europei apusene. Activitatea sa, ca și a celorlalți democrați revoluționari ruși, a pregătit răspîndirea ideologiei marxiste în Rusia, prin lupta contra iobăgiei, autocrației, liberalilor și slavofililor.

Formația filozofică a lui Dobroliubov este materialistă.

În timpul seminarului a trecut prin momente grele de îndoială și amărăciune. Educația profund ortodoxă din familie și din seminar este puțin cîte puțin erodată și zdruncinată de adevărurile filozofiei materialiste pe care începe să le cunoască. Fire cinstită, renunță cu greu la ceea ce considerase cîndva adevărul suprem și fiecare nou gînd impios i se părea o „trădare”, după cum singur mărturisește în „caietele sale”. Totuși, aceste „trădări” erau în firea lucrurilor și i-au dus din ce în ce mai departe pe drumul adevărurilor materialiste pînă la completa eliberare.

Dobroliubov urmează tradiția materialistă de la revista „Contemporanul”; izvoarele gîndirii lui sînt filozofia materialistă rusă reprezentată prin Lomonosov, Radișev, Belinski, Cernșevski, Herțen, dar și condițiile istorice concrete ale Rusiei de după 1850.

Alături de aceste izvoare, la formarea concepției lui materialiste despre lume au contribuit și scriitorii clasici ruși: Pușkin, Lermontov, Griboedev, Nekrasov, Gogol, Ostrovski, S. Seedin, care prin operele lor demascau absolutismul și iobăgia.

Dobroliubov înțelege că realitatea obiectivă există independent de conștiință, iar în *Schițe din provincie*, spune că „omul nu este în stare să inventeze singur nici măcar un firicel de nisip care n-ar exista pe lume; binele sau răul sînt luate din natură și din viața reală”.

Dobroliubov nu se ocupă de problemele de filozofie decît din punctul de vedere al importanței lor pentru viața socială. Și ca filozof și ca estet sau critic literar vede totul raportîndu-se la realitățile sociale.

Multă vreme în istoria literaturii ruse a avut credit ideea că Dobroliubov n-ar fi avut concepții filozofice independente și că ar fi fost doar un discipol credincios al lui Feuerbach.⁷ (Anicicov, P. I. Lebedev-Polianski, prof. V. I. Chirpotin).

Filozofia lui Feuerbach era destul de răspîndită în Rusia secolului trecut. Feuerbach a apărut moștenirea materialistă engleză și franceză, dezvoltînd-o în spiritul antropologismului, considera omul figura centrală a universului și s-a dovedit a fi un adversar hotărît al teologiei și scolasticii idealiste. Sistemul lui filozofic proclama unitatea filozofiei cu științele naturii, iar filozofia, după el, trebuia să devină o „știință universală”. Filozofia lui Feuerbach e contemplativă, omul e văzut ca un complex de însușiri fizice și spirituale, iar domeniul politicii e exclus din preocupările lui. Dobroliubov nu a respins niciodată ideile noi dar nici nu le-a îmbrățișat fără discernămint, astfel că și-a însușit tot ceea ce era bun în Feuerbach, minus însă apolitismul și contemplația. Pentru el, ca și pentru ceilalți democrați revoluționari, filozofia materialistă era un mijloc de luptă pentru progresul social, iar filozofia lui Feuerbach nu putea fi „o formă de exprimare” a ideilor revoluționare de eliberare din Rusia în deceniul VII al secolului trecut⁸.

Dobroliubov, după cum am mai spus, se dezvoltă însă sub influența directă a lui Belinski, Herțen, Cernșevski, iar socialiștii utopici francezi și englezi li sînt foarte apropiați.

Rezumînd, putem spune că Dobroliubov susține ca origine a tuturor fenomenelor pe care le atribuim vieții spirituale, materia. Pe de altă parte însă, el se ferește să cadă în materialismul vulgar mecanicist pe care-l critică; i se par „ridicole și delestabile pretențiile pline de

⁷ Krujkov, *opera citată*.

⁸ O. S. Voitinskaia, *Cernșevski în luptă pentru materialism*.

ignoranță ale acestui materialism grosolan, care minimalizează marea importanță a laturii spirituale a omului, căutînd să demonstreze că sufletul omenesc ar fi constituit dintr-o materie foarte fină”⁹.

Dobrolubov intuiește deci cu justețe că activitatea psihică a omului nu poate fi seriată alături de toate celelalte forme de mișcare ale materiei, el înțelege că aceasta este una din formele superioare de mișcare și calitativ deosebită de toate celelalte. Percepe lumea într-un proces de necontentință mișcare, totul mergînd prin legi sigure de la simplu la complex, de la nedesăvîrșit la desăvîrșit, legile făcînd ca aparentul haos să aibă un perfect echilibru.

Toți democrații revoluționari ruși, prin lupta lor în literatură și cultură urmăreau un scop practic, precis — eliberarea de iobăgie și despotism. Prin această natură socială, estetica lor este atît de originală, atît de curajoasă și fermă în exigențele ei. Mergînd pe terenul solid al necesităților practice, au știut să formuleze cerințele pe care trebuie să le îndeplinească o adevărată operă de artă.

Așa după cum s-a remarcat de multe ori, teoria estetică a democrațiilor revoluționare este treapta cea mai înaltă la care a ajuns estetica materialistă în perioada premarxistă. Ea apare și se definește între anii 1840—1870 cînd în Europa se cristalizase deja învățătura marxistă. Dar marxismul nu s-a putut răspîndi în Rusia datorită condițiilor obiective amintite. Marx și Engels nu o dată au apreciat ca fiind deosebit de interesant aportul în literatură și cultură al revoluționarilor democrați ruși, numindu-i pe Dobrolubov și Cernișevski „doi Lessingi socialiști”. „Printre ruși sînt tinere elemente cu însușiri excepționale atît din punct de vedere teoretic cît și practic, au față de englezi și francezi avantajul că cunosc îndeaproape mișcarea din diferite țări, iar față de Germania pe acela de a fi oameni de lume”¹⁰.

Dacă democrații revoluționari nu au reușit să se ridice încă mai mult în concepțiile lor materialiste, oprindu-se în fața materialismului istoric și dacă n-au dat un sistem încheiat de estetică, acest lucru e datorat numai condițiilor specifice din Rusia. Oriicum, nivelul teoretic la care au dezvoltat principiile de estetică se datorește în primul rînd formației lor filozofice materialiste. De fapt, nu se poate vorbi de concepțiile filozofice, social-politice sau estetice ale unuia dintre democrații revoluționari, fără ca — prin natura lucrurilor — să nu se amintească și de ale celorlalți, pentru că aceste concepții sînt aproape în egală măsură ale tuturor. Problema care se pune e mai ales de nuanță. În ceea ce privește domeniul artei, de exemplu, toți au conștientizat mai devreme sau mai tîrziu, că legile artei nu sînt imuabile, pretutindeni și oriunde aceleași, ci ele au un caracter obiectiv, istoric, sînt determinate de timpul și locul respectiv, de condițiile istorico-sociale obiective, ceea ce se demonstrează cu ușurință, urmărindu-se succesiunea orientărilor în literatură, a stilurilor în artă etc.

O altă problemă de care s-au ocupat toți democrații revoluționari a fost raportul dintre artă și realitate, necesitatea vitală ca arta să înfățișeze „adevărul absolut al vieții”, după expresia lui Belinski. Dobrolubov e un apărător atît de pasionat al acestui principiu, încît uneori e de acord chiar cu nerespectarea exigențelor artei în favoarea înfățișării adevărului absolut. Continuuînd linia respectului față de realitate, democrații revoluționari ajung să formuleze și alte principii derivate și anume: necesitatea unui înalt conținut de idei în artă, necesitatea tipizării, a selecționării din viață a fenomenelor și proceselor celor mai semnificative pentru evoluție în general, curățite de balastul întâmplătorului, al amănuntului nesemnificativ și greoi, ceea ce nu excludea însă individualizarea.

Încă Belinski emisese teza: „viața este întotdeauna mai presus de artă”, reluată de Cernișevski care a proclamat formula „frumosul e viață”. În articolele sale de critică, Dobrolubov continuă aceste idei, le dezvoltă și le ilustrează prin viața talentului său.

⁹ Krujkov, *opera citată*.

¹⁰ Marx-Engels, *Despre artă și literatură*, 1953, p. 298.

Înaltul conținut de idei pentru care militau criticii democrați revoluționari ruși, ducea firesc la combaterea teoriei artei pure. O mare parte din activitatea lor a fost consacrată acestei lupte, esențială pentru definirea pozițiilor lor progresiste. Caracterul gnoseologic și cel educativ al artei erau inseparabil legate în concepțiile lor estetice de înalta misiune socială a artei.

În ceea ce privește caracterul popular al artei, acestei probleme toți democrații revoluționari i-au acordat o atenție deosebită, criteriul necesității orientării artei spre viitor fiind îmbinat pentru ei cu cel al rolului ei transformator.

Dobroliubov, în ceea ce privește concepțiile lui estetice în ansamblu, se integrează în constelația democrat-revoluționarilor. Dar el a fost totodată și un critic literar foarte talentat, a fost critic literar în primul rând, un critic viguros și surprinzător în expresie, pasionat și exuberant.

Uneori poet, alteori „creator” sau „judecător”, folosind o expresie din critica lui, Dobroliubov demonstrează că arta și literatura pentru a-și îndeplini menirea trebuie să servească societatea. Literatură luptătoare, literatură de baricadă, acesta este conceptul despre literatură al lui Dobroliubov. E un luptător, iar biografia și caracterul lui ne fac să credem că în orice ramură a activității umane s-ar fi manifestat, tot ca luptător s-ar fi remarcat, pentru că aceasta este principala trăsătură a personalității lui.

Continuându-i pe Belinski și Cernșevski, Dobroliubov se deosebește de ei prin formula de creație, prin modul specific în care face critică literară, pentru că și atunci când scrie critică rămâne scriitor, ilustrându-și ideea prin imagini artistice. Exuberant sau trist, ironic sau duios, vorbește despre operele literare pe care le analizează ca de niște tablouri de viață, iar despre protagoniștii lor, ca de niște personaje pe care le simte și le vede. Bunăoară, eroii pieselor lui Ostrovski sînt parcă din nou creați de criticul *Furtunii*, care ne face să-i cunoaștem mai bine, mai profund. Dobroliubov completează parcă personagiile analizate, dezvoltându-le în fața noastră toate reacțiile. Le dă un surplus de viață mai prozaic, ce e drept, dar foarte convingător.

Un exemplu plastic de modul în care Dobroliubov analizează personagiile și situațiile, îl putem extrage și din articolul *Ce este obломovismul*¹¹. Pentru a explica ce fel de personaje sînt cei din familia spirituală a lui Oblomov și cum procedează liberalii care sînt gata oricînd de speculații dar nu de acțiune, înfățișează următorul tablou: printr-o pădure mocirloasă și plină de lighioane, un grup de oameni încearcă să-și facă drum. Cîțiva — cei mai înaintați, speră că dacă se vor urca în copaci, vor descoperi de acolo vreo potecă „Iată însă că lucrurile s-au limpezit încetul cu încetul și au luat o altă întorsătură; numiților oameni înaintați a început să le placă să stea în copac și s-au apucat să peroreze cu multă elocvență despre diferite căi și mijloace de a ieși din mlaștină și din pădure; ba încă au găsit pe ramurile copacilor cîteva poame din care se înfruptă, aruncîndu-le celor de jos cîte o coajă; încep să cheme la ei pe cîte unii aleși din mulțime și aceștia se cațără și ei în copac și rămîn acolo fără a mai năzui să găsească o ieșire, înfulecînd de zor. Aceștia sînt Oblomovii propriu-ziși. . . Iar bieții drumeți de jos se tot împotmolesc în mlaștină, mușcați de șerpi, speriați de lighioane, cu fața biciuită de crengile copacilor. În fine, mulțimea se hotărăște să se apuce de treabă și-i cheamă înapoi pe cei ce s-au urcat mai înțrziu în copaci: Oblomovii însă tac chitic și se ghiftuiesc cu fructe. Mulțimea se adresează atunci oamenilor pe care pînă atunci îi socotise înaintați, rugîndu-i să coboare ca să pună mîna la muncă obștească. Oamenii înaintați repetă însă aceleași fraze spunînd că trebuie să se caute mai departe drumul și că n-are nici un rost operația de curățire a pădurii. Atunci bieții drumeți își dau seama că s-au înșelat, fac semne cu mîna că le e lehamite și exclamă: „Eh, nu stateți cu toții dect niște Oblomovi”. Și apoi încep o activitate neobosită: se taie copacii, se durează un pod peste mlaștină, se croiește o cărare. . .”

¹¹ Dobroliubov, *Opere alese*, Ed. Cartea Rusă, 1950.

Citatul este semnificativ pentru scrisul foarte animat al lui Dobroliubov. În modul de a aborda problemele, criticul mai tânăr pare a avea afinități cu Herțen și Belinski, deși, avându-se în vedere biografia celor trei, nu i-a putut cunoaște decât din scris. Când moare Belinski în 1848, Dobroliubov are abia 12 ani, iar, la această dată, Herțen plecase în Apus. Totuși, Dobroliubov are rigoarea de om de știință, de filozof sobru a lui Herțen, nemulțumit cu aparențele, mereu înclinat spre analiză, și totodată exuberanța cuceritoare a lui Belinski, strălucirea verbului său, fiorul interior și pasiunea acestuia.

Dobroliubov îmbină în scrisul lui atât seriozitatea și sobrietatea conținutului, cît și eleganța, verva, surpriza unei exprimări inspirate.

În articolele lui de critică regăsim cu plăcere lumea cunoscută din literatura rusă. Abundent în caracterizări, Dobroliubov rarori se repetă în ceea ce spune și chiar dacă de la un articol la altul regăsim aceleași idei, senzația de nou e permanentă, fiind determinată de sinceritatea și feroarea pledoariei.

Problemele puse se succed armonice, decurg natural una dintr-alta, iar modul foarte liber, deloc pretențios, familiar aproape, de a le înfățișa, le face să cîștige în ușurința cu care sînt acceptate de cititor.

Lupta împotriva susținătorilor artei pentru artă este una din marile pasiuni ale lui Dobroliubov, fiind o manifestare pregnantă a concepției sale asupra menirii artei.

În *Schițe din provincie*, întorcînd argumentele adepților teoriei artei pure împotriva-le, Dobroliubov răspunde acestora cu multă dreptate :

„N-aveți nici un chef să priviți ticăloșiile și trivialitățile vieții; nu cumva atunci socotiți că literatura e un cîrpaci, de o puneți să țesească găurile vestimentelor dumineavoastră uzate? . . . Și cînd oare se subordonează artistul unui țel dinainte fixat : atunci cînd înfățișează în operele sale realitatea fenomenelor înconjurătoare, fără să ascundă sau să înfrumusețeze nimic, sau atunci cînd se străduiește să aleagă cu tot dinadînsul numai aspectele înălțătoare, ideale, în concordanță cu înclinațiile spre eleganță ale teoriei estetice ?”

Necruțător și cu un ochi atent, Dobroliubov și-a dat seama, ca și toți ceilalți revoluționari democrați, de falsitatea teoriilor adepților artei pure și de faptul că această artă fără nici un fel de tendință nici nu există. Însăși afirmarea lipsei de tendință înseamnă, hotărît, o anume tendință — atitudinea de ochi închis în fața realității, neluarea în seamă a anumitor adevăruri care deranjează, atitudine prin care se exprimă net și o tendință politică.

De altfel și Engels în scrisoarea către Mina Kautski formulase ideea că tendința este inerentă artei :

„În nici un caz nu sînt adversarul poeziei de tendință, luată ca atare. Eschil, părintele tragediei și Aristofan, părintele comediei, au fost amîndoi poeți cu tendințe net exprimate, tot așa cum au fost și Dante și Cervantes”

„Scriitorii ruși și norvegieni contemporani care scriu romane admirabile sînt toți scriitori cu tendință. Eu cred însă că tendința trebuie să decurgă de la sine din teze și acțiuni fără a se indica aceasta în mod special, că scriitorul nu este dator să ofere cititorului de-a gata vîltoarea rezolvare istorică a conflictelor sociale oglindite de el”.

Dobroliubov, cu deplină dreptate, revine des în articolele sale asupra faptului că menirea scriitorului e de a selecta din viață elementele semnificative. Criticul milita pentru o abordare curajoasă a problemelor sociale, văzînd în literatură singurul domeniu în care — atunci în Rusia — se putea spune ceva. A cînta doar raze de soare sau seri liniștite de iarnă înseamnă, după Dobroliubov, a dezerta. Un adevărat scriitor trebuie să participe intens la viața țării și epocii sale. În *Ce e obломovismul?* ideea aceasta e formulată cu excepțională forță de convingere :

„În atare privință, ne aflăm în divergență de păreri cu adepții așa-numitei artă pentru artă, care consideră că o reprezentare admirabilă a unei frunzulițe de copac este tot atât de importantă ca și reprezentarea admirabilă, de pildă, a unui caracter uman. Din punct de vedere subiectiv, această părere poate e justă : vigoarea propriu-zisă a talentului poate fi identică, în cazul celor doi scriitori, diferită fiind doar sfera lor de activitate. Nu vom fi însă niciodată de acord că un poet care își irosește talentul descriind în chip ireproșabil frunzulițe și priiașe ar putea avea aceeași însemnătate ca și poetul în stare să reprezinte cu tot atâta talent, de pildă, fenomenele vieții sociale”.

„Omul în gris”, — cenzura țaristă — mereu prezent, dacă nu înăbușea totdeauna, cel puțin stingherea exprimarea și scriitorii și criticii se vedeau siliți să recurgă la un limbaj esopic, cifrat, la un mod de exprimare ce ocolea numele adevărat al lucrurilor. Totuși, și așa fiind, lupta cu cimpul literelor era tot atât de necesară și importantă ca și cea de pe tărâm social, cum o observase și Herțen spunând :

„Restricțiile ce apăseau asupra tuturor celorlalte domenii de activitate determinau pătura cultă a societății să se orienteze către lumea literară, aceasta fiind într-adevăr singura unde se manifesta protestul împotriva jugului impus de Nicolae, protest înăbușit și exprimat prin jumătăți de cuvinte, pe care le-am auzit răsunând mai puternic și mai fățiș chiar a doua zi după moartea sa ¹².

Din multe puncte de vedere Dobroliubov este cel mai radical dintre toți democrații revoluționari. Lupta lui contra liberalismului atât în estetică cît și în critica literară este una dintre cele mai acerbe, criticul văzînd în liberalismul de atunci piedica principală în lupta pentru progres social, datorită alitudinii șovăitoare și derutante, care făcea ca în activitatea practică liberalii să-și infirme neconținut principiile, generînd în societatea rusă acea „dedublare a personalității” pe care o cunoaștem atât de bine din literatură. De pildă : criticînd în formă unele intenții ale guvernului, liberalii se împăcau totuși cu aspectul feudal al reformei agrare, găseau că practic nu e nimic esențial de îndreptat.

Aprecierea entuziastă de către Dobroliubov a romanului *Obломov* al lui Gonțarov este în strînsă legătură cu ascuțișul antiliberal al criticii sale. Dobroliubov vedea în acest roman înfățișarea reușită a fenomenului social rus — obломovismul — din deceniile al VI-lea — al VII-lea al secolului al XIX-lea, o critică a curentului ideologic al liberalismului format din oameni doțați cu calități dar incapabili de acțiune și deci, prin aceasta, inutile și chiar dăunători societății.

Vorbînd de faptul că *Obломov* nu este o apariție cu totul nouă în literatura rusă și că Oneghin, Rudin, Omul de prisos, un Hamlet al județului Scigrî, precum și alți eroi ai literaturii au unele trăsături generice ale tipului obломovian, Dobroliubov conchide : „E deci un tip fundamental al poporului nostru, tip care n-a putut fi ocolit de nici un mare scriitor. Cu timpul acest tip și-a schimbat aspectul, a intrat în alte relații cu viața, a căpătat altă semnificație. Relevarea acestor faze noi ale existenței sale a constituit o sarcină covârșitoare pentru literați”.

Dobroliubov nu condamnă nimic mai mult decît fuga de realități și de gândire în artă. Sugestiv și liber în expresie, spune despre adepții artei pure că cer scriitorului să „fugă de filozofie ca de ciumă”.

Fătărnicia și demagogia liberală a fost denunțată de Dobroliubov nu numai în articolele sale de critică, ci și în „Svistok”, suplimentul, „Sovremenicului”, supliment inițiat și animat de el. Din „Svistok” au apărut doar 9 numere, din care 7 în timpul vieții lui Dobroliubov. Celelalte 2 numere apar după moartea lui, însă ca materiale pregătite tot de el. Dobroliubov scria la „Svistok” sub pseudonimele Conrad Lilensvagher sau Iacom Ham, și după cum remarcă

¹² Herțen, *Aminiri și cugelări*, vol. III, p. 215.

Krujkov: „Svistok” dezbătea problemele actuale ale vieții: „El își bătea joc de liberalismul fățarnic al ziarelor și revistelor Petersburgului și Moscovei, care îndrăzneau să atace numai abuzurile mărunte, izolate și încă și acestea fără să citeze nume.

„Svistok” însă vorbea de necesitatea sfărâmării relațiilor sociale existente, bineînțeles în limbajul posibil în condițiile unei prese aflate sub controlul cenzurii”¹⁹.

Dobrolubov deci și prin intermediul mijloacelor care ar părea minore — cum ar fi o revistă satirică — puna probleme de primă importanță, și anume necesitatea de a ataca frontal realitatea.

Cînd va veni ziua cea adevărată? ocazionat de apariția romanului lui Turgheniev *În ajun* este un articol care reclama realitățile rusești la modul grav, fiind totodată și o expresie a contrarietății autorului în fața nesfârșitelor încercări de „pregătire” a acțiunii în literatura rusă. Era un protest împotriva nepuținței scriitorului de a lua o atitudine hotărâtă.

Dobrolubov recunoaște meritul lui Turgheniev de a intui problemele actuale, de a vedea schimbările din viața socială a Rusiei, printre care mai ales — fenomenul apariției unui erou nou, dar pe de altă parte îi reproșează faptul că și-a ales erou un străin — un bulgar — Insarov, care, firește, pentru a-și servi patria, a trebuit să părăsească Rusia.

Dobrolubov e de părere că literatura rusă trebuie să aibă eroi ruși, care să acționeze nu contra turcilor din afară ci să lupte contra „turcilor dinlăuntru”. Desigur, era o mare îndrăzneală din partea unui tânăr ca Dobrolubov să critice astfel creația unui scriitor cu autoritatea lui Turgheniev. Dobrolubov nu avea numărul anilor, nici cultura, nici experiența, nici suprafața socială care să-i permită o asemenea îndrăzneală, dar el se sprijinea pe adevăr, pe marile adevăruri ale necesității acțiunii. Semnificativ e faptul că în urma acestui articol, grupul nobiliar de la „Contemporanul”, care de altfel lupta pentru moderație în orientarea revistei, a cerut conducerii să nu publice articolul. Dar la sfatul lui Cernișevski, Nekrasov renunță mai degrabă la colaborarea somităților literaturii (Turgheniev, Tolstoi) decât la cea a lui Dobrolubov, al cărui articol îl publică. Articolul are drept motto cuvintele lui Helne „Bate în toacă și nu te teme”, îndemnul însușit prin atitudinea lui și de Cernișevski.

După cum am spus, Dobrolubov susținea necesitatea absolută ca scriitorul în creația sa să aleagă din realitate acele aspecte care să exprime cel mai pregnant adevărul. Altfel artistul este și gânditorul un aceeași sursă de informare, își formează concepțiile pe baza aceleiași realități, numai că modul lor de a reacționa este diferit. Filozoful asimilează un mare număr de fapte, le lasă să se sedimenteze în conștiința sa și uneori trece pe lângă întâmplări pe care pare că nici nu le sesizează. La un moment dat însă, în mintea sa se produce un proces de cristalizare și din nenumăratele fapte de același gen pe care le-a asimilat, se formează o noțiune generală, în felul acesta transferînd „imediat noul fapt din realitatea vie, în sfera abstractă a rațiunii”. Noțiunii noi i se face loc în șirul altor idei, i se lămurește semnificația, se fac anumite deducții cu ajutorul ei etc. Artistul, spre deosebire de filozof, are o anumită putere de intuiție care-l face să-și dea seama că un fapt are o importanță aparte. Fiind o fire impresionabilă, artistul înregistrează faptul ce i s-a părut deosebit, asociîndu-l apoi cu altul de același gen, pînă cînd în opera sa reușește să exprime trăsăturile esențiale ale acestora, ajungînd la crearea unui tip viu, expresiv — care, ca și noțiunea filozofului, a izvorit tot din viață :

„Importanța activității artistice în cadrul altor funcțiuni ale vieții sociale devine cu desăvîrșire împiedecă de imaginiile făurite de artist, concentrînd în ele ca într-un focar faptele din viața reală, contribuie în mod considerabil la formarea și răspîndirea printre oameni a unor noțiuni juste despre lucrări: „Această concluzie se desprinde din mai multe articole ale lui, pentru că Dobrolubov văzînd în artist un cetățean, vede și în arta lui un mijloc de luptă socială. Ce altceva

¹⁹ Krujkov, *opera citată*, p. 215.

poate însemna „formarea unor noțiuni juste despre lucruri” decât militarea peștru scoaterea maselor din ignoranță, pentru renunțarea la credința retrogradă că relațiile sociale nu pot fi schimbate deoarece așa au fost date de la început și așa vor rămâne pînă la sfîrșitul veacurilor? Luminarea maselor este văzută ca un imperativ social, ca o chemare la înnoire.

Concepția sa materialistă asupra artei îl face pe Dobroliubov să insiste asupra rolului cognitiv al acesteia. El numește arta și literatura „limba, ochii și urechile organismului social”. Artă și literatura sînt datoare să armonizeze într-un ansamblu fenomenele vieții, iar cei ce vor să facă într-adevăr literatură trebuie să se conformeze acestei cerințe.

Cît de mari erau ecoul și înflurirea acestor idei ale lui Dobroliubov se vede din faptul că un oarecare Capnist, funcționar la serviciul cenzurii țariste, remarca într-un raport că Dobroliubov exercită „o influență extrem de nefavorabilă” asupra literaturii din cauza „nihilismului” său și că sub influența lui „literatura s-a pus în slujba propagandei politice și sociale”¹⁴.

După Dobroliubov, talentul artistului și iscusința cu care înfățișează realitatea sînt elemente inseparabile. Adevărul ogîndirii realității constituie „condiția necesară” a operei de artă, o condiție fără de care arta nu-și poate îndeplini rolul ei cognitiv.

Veridicitatea în opera de artă nu are nimic comun cu copierea mecanică, ci dimpotrivă, ea este o afirmare a tipicului în literatură, incluzînd selecționarea a ceea ce este mai important.

O cerință asupra căreia Dobroliubov insistă de asemenea este „caracterul popular”. Belinski definise caracterul popular al artei, iar Dobroliubov reia și adîncește această problemă.

Dobroliubov înțelege prin caracter popular exprimarea în opere de artă a intereselor, năzuințelor și nevoilor poporului.

Ca o operă să aibă caracter popular nu trebuie neapărat ca scriitorul să descrie viața poporului de jos, ci el poate să se ocupe în opera sa și de înfățișarea altor pătri, dar din punctul de vedere al majorității poporului.

În *Împărđia întunericului*, polemizînd cu slavofili care admirau „blajinele ordînduirii rusești din strămoși”, Dobroliubov demonstrează că aceste blajine ordînduirii nu sînt o realitate pe care trebuie s-o cultive societatea rusă, deși la o primă vedere s-ar părea că în ele se conservă adevăratul caracter popular. Însemnătatea acestor delimitări pe care le făceau toți democrații revoluționari ruși, apar cu și mai multă evidență în lumina celor spuse de către Lenin în articolul despre Herțen :

„. . . slavofili înțelegeau într-un mod destul de simplist apropierea de popor, de altfel așa cum o concepeau și o mare parte din democrații occidentali, și anume pornind de la ideea că poporul a atins perfecțiunea.

Ei își închipuiau că a te contopi cu poporul înseamnă a-i împărțăși prejudecățile și că în loc de a dezvolta rațiunea oamenilor din popor, sacrificarea propriilor tale rațiuni constituie un meritos act de smerenie”.

Anticipînd parcă aceste precizări, Dobroliubov demonstrează în articolele sale că adevăratul caracter popular al literaturii ruse constă în capacitatea revoluționară de protest contra ordînduirii somavolnice — deși poporul se zbate în ignoranță, în înapoiere, mersul firesc al lucrurilor nu e cel de conservare a acestei stări de ignoranță ci ieșirea din ea. Protestul deși pasiv al Caterinei din *Furtuna* în spiritul acestor idei a fost interpretat ca o dovadă că forțele ce sălășluiesc în popor încep să se afirme și tocmai în această descoperire Dobroliubov vedea manifestarea cea mai concludentă a caracterului poporului.

În mai toate articolele, Dobroliubov abordează și problemele criticii literare. Un merit al lui rezidă și în faptul că a fost primul dintre criticii ruși care a sistematizat cît de cît materialul discuției, sugerînd concluzii clare, mobilizatoare.

¹⁴ Krujkov, *opera citată*.

Și în discutarea problemei criticii Dobrolubov ca și Cernișevski se întemeiază pe respectarea condițiilor realității, considerată factorul prim și esențial, față de care conștiința artistului precum și fenomenul literar sînt în dependență.

Dobrolubov subordonează critica literară realității literare, operei și nu invers, iar opera la rîndul ei este judecată ca oglindire veridică a realității. În spiritul acestei poziții în *O rază de lumină în împărăția Intunerului*, ascuțișul polemic e îndreptat împotriva unor critici ai vremii care aveau un sistem curios de critică și anume: — arătau înainte de toate ce trebuie să conțină opera (după opiniile lor) și în ce măsură tot acest „ce trebuie” se găsește într-adevăr exprimat în operă (tot după opiniile lor). Acest sistem de critică, total neștiințific și arbitrar, aducea operelor discutate un deserviciu, iar pe cititori îi dezinforma. În felul acesta un critic, după propria-i intuiție, gust sau dispoziție, putea considera o nume operă ridicolă, ca un altul, după același principiu arbitrar să găsească aceeași operă realizată. De fapt, o atare critică se reduce la speculații, fără ca operația de apreciere critică să se sprijine pe realitatea literară respectivă.

Dobrolubov era de părere că: „e mult mai bine să analizezi o fabulă și să spui: „iată care e morala ei și iată de ce mi se pare bună sau rea această morală, decît să holărești de în început: în această fabulă trebuie să existe cutare morală”. Concluzia lui e deci limpede: o critică trebuie să fie la obiect, să pornească de la operă. Nu opera trebuie ajustată după părerile fiecărui critic ci ea trebuie să constituie elementul esențial care determină părerile și discuțiile.

Cu o claritate aproape clasică, Dobrolubov expune modalitatea critică pe care o consideră cea mai indicată: „Prima parte a analizei critice (cu înțelesul pe care i-l atribuim noi) este observarea și prezentarea faptelor”. Această primă parte poate fi îndeplinită în absolută libertate. Fiecare critic observă faptele și apoi le prezintă, fără nici un fel de constrîngere care să-l oblige să procedeze într-un fel anume.

A doua parte a analizei critice este „aprecierea pe temeiul faptelor”. Această apreciere menține pe judecat (opera) și judecător (criticul) în situații de egalitate. „Dacă criticul va pune just problema, critica sa, indiferent de tonul pe care-l va împrumuta și de concluziile la care va ajunge, va fi mai curînd în folosul autorului decît în dauna lui”.

Aci Dobrolubov evidențiază rolul criticilor în dezvoltarea literaturii. Criticul și scriitorul nu formează două tabere adverse, ci unul caută să-l înțeleagă și să-l facă înțeles pe celălalt. E de fapt o colaborare care uneori poate lua forme furtunoase, dar scopul este unul — opera să fie acceptată și înțeleasă de cititor. În acest scop, scriitorul și criticul colaborează.

Dobrolubov respinge critica școlărească a manualelor perimate care constrîng opera literară la zeci de reguli și legi fără valoare practică și schilodesc astfel avîntul creator. Această critică nu face decît să împiedice și să falsifice adevărul.

„Critica literară care se conduce numai după manualele didactice ajunge în situația de a fi ostilă față de orice progres, față de tot ceea ce e nou și original în literatură. Căutînd un fel de perfecțiune moartă, prezentîndu-ne idealuri perimate care nouă ne-au devenit indifferente, asvirîndu-ne firmături smulse dintr-un întreg splendid, adepții unei atare critici rămîn nefecetați în marginea evoluției vieții; închizînd ochii în fața frumuseții proaspete și insuficiente ei nu vor să înțeleagă adevărul cel nou rezultat din proaspăta mișcare a vieții. Privesc de sus toate, judecă sever, sînt gata să acuze pe orice autor care nu s-ar lăsa călăuzit de capodoperele lor și neglijează totodată cu insolență legăturile vii ale autorului cu publicul și opera sa”¹⁸.

Dobrolubov observă cu dreptate că aceste teorii ale „legilor eterne” încalcă legile istorismului și ale concretului. În consecință, criticul face o înflăcărată pledoarie pentru reînnoirea

¹⁸ Dobrolubov, *Opere alese*, Ed. Cartea Rusă, 1950.

la viață. Critica nu trebuie să rămână închisă undeva într-o bibliotecă cu lumină puțină, în care preceptele vechilor volume să închidă drumul spre azi.

Desigur, fiecare lucru are frumusețea lui, dar de dragul străbunilor nu trebuie să uităm că și noi trăim și că avem și noi luminile zilelor noastre către care trebuie să ne îndreptăm.

Și dacă ziua de azi a fost descoperită de scriitor și ei i-a dedicat opera sa, critica literară trebuie să schimbe unitatea de măsură. Ceea ce se creează acum are o formă nouă, adecvată acestui „acum”, iar opera nouă ca fond și formă desigur nu se va potrivi întocmai legilor de armonie și frumusețe stabilite pentru opere create în urmă cu secole.

Dobroliubov invită la măsură. E chiar clasic în explozia sa avântată spre contemporaneitate. În fond, ce poate fi mai chibzuit decât o chemare la înțelegerea și judecarea cea mai potrivită a fenomenelor? Pretenția criticilor învechiți de a judeca opere actuale după criteriile elaborate pe baza unor alte opere, îndepărtate în timp și spațiu, este apreciată ca o dovadă de lipsă de chibzuință și de măsură.

Dobroliubov spune că acei care cer o asemenea critică rămân în urma evoluției și închid ochii în fața „frumuseții proaspete și însuflețite”.

Spre deosebire de această critică școlărească, învechită și îngust didactică, Dobroliubov cere un mod nou de a aborda problemele în critică, mai simplu, mai nepretențios.

„După părerea noastră, cea mai nimerită metodă critică este aceea de a expune probleme într-un asemenea mod înclt cititorului, pe baza faptelor prezentate, să poată trage singur concluzii. Grupăm datele și ne expunem observațiile asupra semnificației generale a operei, atragem atenția asupra raportului dintre ea și realitatea în care trăim, tragem, concluziile pe care le credem de cuviință și încercăm să le prezentăm cât mai temeinic, dar totodată ne străduim să procedăm astfel înclt cititorul să-și poată da cât mai ușor verdictul, optând între noi și autor”. Și mai departe: „numai o critică reală, bazată pe fapte poate avea vreun sens pentru cititor. Dacă o anumită operă cuprinde într-adevăr ceva, arătați-ne ce anume; e mult mai bine decât să faceți tot felul de considerații asupra lucrurilor care nu există în cuprinsul ei și care ar fi trebuit să se găsească”.

Dobroliubov cere deci o critică „la obiect”, foarte concretă și bazată într-adevăr pe realitatea operei literare. În plus, accentuează raportul dintre această realitate literară și realitatea în care trăim. Criticul, după cum am văzut, respinge critica didactică, perimată, dar și speculațiile care n-au o bază reală. Cele două extreme nu pot folosi literaturii, care are nevoie de o critică corespunzătoare cerințelor zilei:

„Valoarea unui scriitor sau a unei opere, după părerea noastră, se relevă în măsura în care autorul sau opera exprimă năzuințele firești ale unei anumite epoci și ale unui anumit popor”.

Critica literară „reală”, după cum Dobroliubov însuși a numit-o, trebuie să pornească de la analiza politică și filozofică a operei literare, să descopere și să evidențieze noul pe care-l conține opera, să analizeze problemele sociale pe care aceasta le pune. După cum se vede, critica literară este concepută ca și opera, analizată din punct de vedere istoric, în deplină concordanță cu epoca pe care o reprezintă.

Critica reală trebuie să evidențieze cât mai exact (bineînțeles nu farmaceutic — termen folosit chiar de Dobroliubov) semnificația pe care o are o anumită operă pentru societatea momentului respectiv, iar față de adevărul operei de artă să aibă aceeași atitudine ca față de fenomenele vieții înseși. De asemenea, critica trebuie să vadă dacă scriitorul are un punct de vedere ridicat, dacă este la nivelul „năzuințelor firești” ale poporului — adică, dacă concepțiile lui corespund stării de lucruri contemporane. De remarcat că prin „năzuințe firești” Dobro-

liubov nu înțelegea năzuințele general umane, ci cele legate de momentul istoric, le înțelege ca năzuințe sociale. Din acest punct de vedere îl prețuiește mult pe Ostrovski pentru că, în ceea ce a scris s-a dovedit a fi la înălțimea cerințelor sociale, dovedindu-se a fi un ecou al năzuințelor poporului.

Dobroliubov e de părere că o critică entuziastă, ditirambică nu poate folosi dezvoltării literaturii, „admiratorii entuziaști sînt arareori de folos publicului, lămurindu-i importanța reală a unui scriitor; mai curînd te poți bizui în acest caz pe calomnatori; descoperind neajunsuri (chiar acolo unde nu există) ei își formulează totuși exigențele, oferind oricui posibilitatea să judece în ce măsură scriitorul satisface sau nu aceste exigențe”.

E un îndemn a cărui actualitate ar putea fi subliniată. Nu e vorba de încurajarea unei critici răuvoitoare, ci de una obiectivă, științifică, ce-și formulează clar opinia și nu se pierde în considerații vagi, est mai îndepărtate de subiect.

Prin întreaga sa viață, pasionat dedicată ideilor înaintate ale timpului, Dobroliubov rîmne un exemplu de puritate, un erou romantic, cu viziune clară a viitorului. El își imaginea viitoarea orînduire socială ca „libertate, republică, îndepărtarea oricărei exploatare, iar între oameni domnind „frăția sfîntă”.

UNELE ASPECTE ALE LITERATURII DE LIMBĂ GERMANĂ DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA¹

DE

VIORICA NIȘCOV

Istoria literară germană folosește curent noțiunea de „Heimatsdichtung” aplicată literaturii cu caracter regional. În sens larg, ea desemnează orice ținută literară legată în vreun fel (ideologic, tematic, formal) de o tradiție locală. De aceea scriitorii alți de diferiți ca valoare, atitudine și situație în timp, cum ar fi J. H. Pestalozzi, J. Gotthelf, G. Keller, O. Ludwig etc. au putut fi — prin caracterul inspirației lor — integrați conceptului de „Heimatsdichtung”².

În sens restrins, noțiunea se referă la un curent apărut în literatura germană spre sfârșitul secolului al XIX-lea, cu reacție, între altele, și la realismul crud, depoetizant, urban, al unor tendințe ale naturalismului. Teoretizat de A. Bartels³ și reprezentat de scriitorii ca Fr. Lienhard, T. Kröger, K. Beyer, W. von Polenz, E. Rosenow, Fr. Stavenhagen, P. Rosegger etc., acest curent literar realizează consecvent, sub forma unui crez artistic și a unei modalități literare, tot ceea ce înainte apăruse incidental, fragmentar și izolat. Vizibil anticosmopolit, curentul își are rădăcini în tradiția de autonomie a statelor germane, care au dezvoltat de-a lungul istoriei forme politice și culturale centrifugale.

Modestă în intenții și obiective, lipsită de viziune universală, această literatură regională se inspiră cu ostentație — mai mult sau mai puțin naționalistă — din viața țărănilor și a micii burghezii, idealizează patriarhalizant relațiile feudale și cultivă dialectul. Folosind tradiția folclorică și istorică locală, ea construiește cu predilecție tabloul idilic al concordiei sociale generale. Îngustimile ideologice sînt parțial compensate, cîteodată, de sensibilitatea în fața naturii a unor autori, de finețea introspecției psihologice, de preocuparea — realizată — pentru atmosferă și detaliu realist⁴.

În linii mari acest profil — în ambele accepțiuni evocate —, dar cu o coloratură națională mai pronunțată, caracterizează pînă în preajma primului război mondial și opera scrii-

¹ Lucrarea de față nu are în vedere — evident — analiza exhaustivă a problemelor literaturii germane din Republica Socialistă Romînia. Unele domenii ale activității literare — dramaturgia, reportajul, eseistica, critica literară — au fost lăsate, în principiu, de o parte. S-au urmărit, selectiv, aspectele cele mai reprezentative ale literaturii de limbă germană.

² H. Mayer, *Von Lessing bis Th. Mann*, Pfullingen, 1959, p. 14. Vezi și *Deutsches Schriftstellerlexikon*, Weimar, 1963.

³ A. Bartels, *Heimatskunst*, Leipzig, 1904.

⁴ W. Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, Berlin, 1932, p. 143—150.
A. Bartels, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart*, Leipzig, 1918, p. 492—493.

torilor germani din Transilvania. Specificul literaturii lor se explică înainte de toate prin condițiile sociale și istorice în care a trăit populația germană pe teritoriul nostru.



Aduși în secolul al XII-lea în Transilvania de regii arpadieni pentru consolidarea graniței de sud și est ⁵, coloniștii germani, țărani dar mai cu seamă meșteșugari și negustori, își formează de timpuriu o cultură materială și spirituală de tip mic-burghez, pe care o întăresc și dezvoltă în condițiile unor privilegii politice și economice acordate și repetat reînnoite de regii maghiari, iar apoi de Habsburgi ⁶.

Situația socială relativ privilegiată a populației germane, degrevată de o serie de obligații feudale ⁷, explică pe de o parte participarea modestă la nenumăratele mișcări populare antif feudale din istoria Transilvaniei ⁸, iar pe de altă parte justifică existența unei conștiințe naționale puternice, dezvoltată de altfel și în urma unor imperative istorice ca lupta împotriva turcilor, rezistența față de tendințele asimilatorii ale nobilimii și ulterior ale burgheziei maghiare (intensificate metodic în special în ultima jumătate a secolului al XIX-lea), înfruntarea, după primul război mondial, a politicii șovine a guvernelor burghezo-moșierești din România.

În condițiile istorice date, burghezia germană a luptat ideologic și practic pentru consolidarea și menținerea unei tradiții corporatiste care să închege populația săsească în interiorul burgului său, în jurul bisericii fortificate, peste opozițiile sociale, într-o unitate „de nezdruncinat” ⁹. Prin dezvoltarea unei robuste structuri administrative, prin menținerea unor oarecare drepturi democratice cetățenilor burgului în condițiile cultivării pînă înfrunz secolului al XIX-lea) a economiei de breaslă, prin organizarea unui bun sistem de învățămînt pe baze umaniste, prin participarea directă a bisericii la conducerea politică și culturală a comunității, au fost create și consolidate instituții sociale și politice cu scopuri precise: în interior, disimularea opozițiilor de clasă printr-o organizare social-economică care să creeze impresia că prosperitatea materială a fiecărui individ depinde exclusiv de calitățile sale intrinseci (hărnicie, conștiinciozitate, capacitate de muncă, spirit practic ¹⁰ etc.). În exterior, asigurarea unei anumite autonomii naționale.

Astfel, în special prin școală și biserică s-a propagat de timpuriu, deși ca teorie ea apare abia în secolul al XIX-lea cu școala istorică a lui Fr. Teutsch ¹¹, ideea așa-zisei *unități germane*. Propagată de promotorii pangermanismului, preluată și dezvoltată ulterior de hitleriști — în

⁵ Cinci secole mai înfrunz, în 1718, are loc o nouă colonizare germană inițiată de Maria Tereza în vederea consolidării stăpînirii Habsburgice și fructificării domeniilor erariale din Banat.

⁶ *Din Istoria Transilvaniei*, București, 1960, vol. I, p. 90, 74.

⁷ *Ibidem*, p. 93, 125.

G. D. Teutsch, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen für das sächsische Volk*, Hermannstadt, 1925, vol. I, p. 187.

⁸ Mișcările populare și răscoalele din anii 1365, 1382, 1389, 1433, 1437, 1514, 1526, 1630, 1632, 1655, 1749, revoluția din 1848 etc. *n-au cunoscut o participare de masă* a populației săsești, a cărei burghezie a luptat — mai mult pe tărîm juridic și ideologic — doar pentru menținerea vechilor privilegii. Minoritatea șvabă din Banat, deși se afirmă mult mai înfrunz (către sfîrșitul sec. XIX) pe teren politic (împrejurări nefavorabile împiedicaseră formarea unei burghezii puternice și a unei intelectualități care să-i susțină suprastructural interesele), se dovedește a fi mai receptivă la ideile revoluționare. Vezi *Din Istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 100—103, 105, 133, 164, și vol. II, cap. referitor la revoluția din 1848.

⁹ G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

¹¹ *Din Istoria Transilvaniei*, vol. II, p. 414.

ciuda verbigeratei fulminante a teoreticienilor naștiți în jurul opoziției dintre „plutocrație” și „popor” — această formulă ideologică se referea la presupusa armonie pe temelii etnice ce ar lega bogății și săraci, meșteri și calfe, patriciat și plebe. Ea proclama, în speță, unitatea de scop a unei colectivități prin „legătura de sînge” — socotită „necesară și suficientă” —, și rezuma conflictele politice la lupta populației germane — declarată demagogic „bloc social compact” — pentru cucerirea unor drepturi egale cu aristocrația maghiară. În lumina acestei teze, și în același context istoric, trebuie înțeleasă și noțiunea tendențioasă de *popor săsesc* (*sächsisches Volk*), ca unitate națională și socială dezvoltată *separat*, prin izolare de celelalte naționalități conlocuitoare. În virtutea acestui concept, în comunitatea germană a fost educată conștiința apartenenței la o lume *închisă și autonomă*¹².

Condițiile materiale și spirituale specifice au modelat cu timpul figura micului burghez sas ca tip social și cultural reprezentativ. Fizionomia sa morală și intelectuală se exprima atît prin preferința pentru durabil și solid, pentru izolare — materializată, de pildă, în arhitectura civilă —, atît prin preocuparea suverană pentru viața domestică, atît prin respectul tradiției — evident, mai ales la țară, pînă și în vestimentația rigidă, în rînduirea ierarhică strictă a intrării în biserică etc. —, cît și printr-o anumită îngustime de spirit¹³, o anume aplicare meticuloasă, dar mărginită, la problemele mărunte ale realității locale¹⁴.

Ar fi însă simplificator și fals să se considere micul burghez — ca urmare a ponderii sale considerabile în comunitatea săsească — drept unica realitate socială a populației germane înainte de Eliberare, iar atitudinea de izolare și împăciuire socială formula unică de viață și de glîndire a acesteia. Istoria populației germane din țara noastră a cunoscut, inevitabil, și existența unor clase oprimate — proletariatul industrial, țărănimea săracă — care, deși într-o situație ceva mai bună decît cea a claselor exploatare ale celorlalte naționalități din Transilvania, nu era scutită de exploatarea exercitată asupra-i în primul rînd de burghezia săsească și șvabă mare și mijlocie¹⁵. Mai mult : o recentă antologie de texte săsești din trecut, cu caracter democratic¹⁶, ilustrează concludent existența unei culturi a claselor de jos.



Totuși despre o literatură propriu-zisă — în sensul depășirii, prin crearea unor reale valori estetice, a gestului literar cu semnificație strict sociologică și culturală — se poate vorbi abia începînd cu secolul al XX-lea.

Producțiile literare anterioare sfîrșitului secolului al XIX-lea și-au pierdut actualitatea o dată cu generațiile care le-au creat. Scrise de preoți de țară și profesori gimnaziali cu studii filologice și teologice în Germania, redactate pentru uzul micilor burghezii rurale și citadine, ele oferă imaginea unei literaturi diletante¹⁷, pastîșind modele, provincială ca substanță și atî-

¹² P. Schuster, *Fünf Liter Zuika* (Cinci litri de țulcă), București, 1961, p. 181 : „Die Sachsen haben ihre eigenen Gassen und die Rumänen ihre eigenen damit man sich nicht vermischt. Und auch sonst haben sie alles extra, Kirche, Schule und Wirtshaus” (Sașii au ulițele lor și românii le au pe ale lor, pentru a nu se amesteca. Și în genere ei au totul separat : biserică, școală și cîrciumă). Vezi și *Din Istoria Transilvaniei*, vol. II, p. 424, G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 39, 40.

¹³ Er. Reisner, *Die nationalen Fehler der Siebenbürger Sachsen wie sie der Binnendeutsche sieht* (Defecțele naționale ale sașilor din Transilvania văzute de un neamț din Germania), Klingensor, 1924, nr. 8.

¹⁴ Între altele, această mentalitate se ogîndește, de exemplu, și în scrierile istoriografilor sași ai sec. al XVII-lea ! Vezi *Din Istoria Transilvaniei*, vol. I, p. 151.

¹⁵ Vezi chiar G. D. Teutsch, *op. cit.*, p. 187.

¹⁶ H. Stănescu, *Das Lied der Unterdrückten*, București, 1963.

¹⁷ H. Krasser, *Meschedörfers Karpathen*, în „Neue Lit.,” 1963, nr. 4.

ludine, folosind personaje stereotipe, practicînd convenționale întoarceri nostalgice în trecut¹⁸, cultivând o înrîgă și anecdotică mărunță, lipsită de semnificație.

Explicația trebuie căutată, desigur, în îngustimea vieții societății a micii burghezii săsești, în mentalitatea obștească instinctiv conservatoare¹⁹.

Către sfîrșitul secolului al XIX-lea, dezvoltarea capitalismului în Austro-Ungaria provoacă însă modificări economice și sociale în organizarea săsească tradițională. În domeniul culturii repercusiuni n-au întîrziat să se manifeste.

S-a produs între altele și o deschidere de orizont, care a favorizat afirmarea unor exigențe noi: în primul rînd, lichidarea mediocrității și a suficienței, ridicarea nivelului valoric al literaturii săsești.

Noua orientare s-a cristalizat în special în activitatea de organizator cultural și scriitor a lui Adolf Meschendörfer (1877–1963), personalitatea cea mai proeminentă a vieții literare săsești din primele decade ale secolului nostru.

Întemeietor al unor societăți literare și artistice („Gesellschaft der Kulturfreunde”, „Sebastian Hahnverein für heimische Kunstbestrebungen”, „Selbstbildungsverein”), profesor și director al gimnaziului Honterus din Brașov, publicist și conferențiar, Meschendörfer este autorul unor inițiative îndreptate împotriva filistinismului cultural mic-burghez, spre reeducarea artistică a minorității germane. El proclamă punctul de vedere estetic ca normă necesară pentru artă și viață: „... wer ein Kulturmensch ist, wird immer überall und in allem die Schönheit suchen, fördern, sich in Schönheit betätigen”²⁰ (*Kultur und Kunst*, 1906). Revista sa, „Die Karpathen” (1907–1914), se pronunță vehement împotriva patimii diletantismului, prin grația căruia toți nechemaii se simțeau obligați să compună literatură fabricînd drame patriotarde sau poezii în manieră folclorică: „... hatte jeder Pfarrer sein Drama in der Schublade, jeder Bankdirektor schrieb Gedichte, auch Köchinnen und alle konnten sicher sein, daß in dem kleinen Ortsblättchen Proben von ihren Gedichten erschienen. Man nahm bis dahin die gute sächsische Gesinnung für künstlerisches Können”²¹ (apud A. Gust, *Adolf Meschendörfer. Ein Lebensbild*. „Neue Literatur”, 1957, nr. 2). Totodată revista duce o politică

¹⁸ În acest sens este interesant de remarcat că majoritatea romanelor săsești reprezentative aparțin genului istoric: J. Marlin, *Attila*, 1847; D. Roth, *Sachs von Harteneck*, 1845–1847; T. Teutsch, *Die Bürger von Kronstadt* (Cetățenii Brașovului), 1865; *An der Aluta*, (La Olt), 1877, *Schwarzburg*, 1882, *Georg Hecht*, 1893. Vezi în legătură cu acestea B. Capesius, *A. Meschendörfers Romane*, în „Neue Lit.”, 1957, nr. 2.

¹⁹ Fenomenul este înregistrat ca atare și din interior, de pe pozițiile intelectualului sas. K. K. Klein, în *Ostland Dichter. Zehn literarische Bildnisstudien siebenbürgisch-sächsischer Dichter der Gegenwart entworfen*, Kronstadt, 1926, p. 37, afirmă în legătură cu poetul Ernst Kühlbrandt: „Seine Lebenstrağik ist die aller siebenbürgisch-sächsischer Künstler: der kleine Zusechnitt des siebenbürgischen Lebens zu klein, als dass an seinen Widerständen ein Titan der Kunst sich entzünden und wachsen könnte, zu bürgerlich gering, dass seine Rückschlagkraft einen Dichter auf den höchsten Olympschleudern könnte” (Tragicul vieții sale e cel al tuturor artiștilor sași din Transilvania: croiala strîmtă a vieții transilvănene este prea mică pentru ca, împotriva vîndu-i-se, să se aprindă și să crească un titan al artei, prea burgheză și nesemnificativă pentru ca forța reacției ei să poată arunca un poet pe culmile cele mai înalte ale Olimpului). Grăitoare sînt și datele furnizate de autor — și diseminate de-a lungul întregii cărți — în legătură cu lipsa de receptivitate a publicului la producțiile literare care, fie și numai prin intenție, depășeau sfera tradițională încercînd să adopte o factură modernă.

²⁰ „Omul de cultură va căuta frumusețea pretutindeni și în tot, o va încuraja și se va manifesta prin ea.”

²¹ „Fiecare preot avea în sertar manuscrisul unei drame, fiecare director de bancă scria poezii, chiar bucătăreșele — și de altfel oricine — puteau fi siguri că în mica foaie locală vor putea apare mostre din poeziile lor. Pe atunci se lua luna mentalitate săsească drept capacitate artistică”.

de apropiere între germani, români și maghiari și de încurajare a tinerilor înzestrați. În paginile ei sînt popularizați Ed. Schullerus, K. Klöss, Egon Hajek, Er. Kühlbrandt, J. Gabriel, H. Schmidt, E. Probst, O. Alscher etc. Literatura germană de peste graniță e prezentă prin R. Dehmel, G. Falke, Detlev von Lillencron. Din literatura română, revista publică traduceri din Eminescu, Delavrancea, Vlahuță, Bassarabescu, Chirițescu și din poezia populară, iar din literatura maghiară traduceri de Petöfi, Arany, Ady, Koszotányi.

Prin activitatea sa, „Die Karpathen” a influențat pozitiv dezvoltarea poeziei și prozei de limbă germană, a acționat binefăcător asupra vieții culturale a populației germane. Întemeietorul și redactorul revistei era însă în primul rînd scriitor.

Romanul său *Leonore*, 1904, scris — mărturisea sarcastic Meschendörfer — de pe pozițiile „unui european rătăcit în Transilvania, căruia eschimoșii îi apar tot atît de interesanți ca și sașii”, marchează, în ciuda sensibilității romantice de care e străbătut, un început de polemică aspră cu tradiția provincială mic-burgheză, scrutată aici cu ochiul critic al intelectualei cosmopolite (în sensul bun al cuvîntului). Atît *Leonore*, cît și romanele care îi urmează, *Die Stadt im Osten* (Orașul din răsărit), 1931 și *Der Büffelbrunnen* (Fîntîna bivoliului), 1935, au influențat adînc literatura romanească săsească, relativ abundentă, dintre cele două războaie²²: St. von Hanneheim, *Der Aufstieg* (Urcușul), 1921—1922, E. Wittling, *Hirteneuer* (Focul păstorilor), 1932; Er. Wittstock, *Bruder nimm die Brüder mit* (Frate, ia frații cu tine), 1934; E. Neustädter, *Der Jüngling im Panzer* (Tînărul în zale), 1938 etc.

Majoritatea acestor cărți apar în Germania, ceea ce prilejulește în unele cazuri, prin interpretări forțate și falsificatoare, revindicarea lor de către ideologii fascismului. Deoarece atît scriitorii sus-citați cît și alții aduc în cîmpul lor literar viața unei populații germane (prezentată cel mai adesea în afara raporturilor antagonice de clasă), cu virtuți și tradiții moștenite, cu legături de sînge și pămînt între membrii săi, nu a fost greu ca ei să fie trecuți de critica nazistă oficială în rîndul scriitorilor naționaliști germani. Aceste interpretări sînt în bună măsură arbitrare. Este vădit că scrierile unuia Wittstock, Meschendörfer și cu atît mai puțin ale unuia Adam Müller Guttenbrun (1852—1923), situat în mod deschis și ferm de partea celor oprimați²³, nu pot îndreptăți asemenea revindicări umiltoare.



După 1944, în viața culturală a populației germane s-au produs schimbări radicale. Prin rezolvarea dreaptă a problemei naționale în țara noastră, minorităților germane li-au fost asigurate condițiile necesare dezvoltării unei literaturi naționale de substanță și caracter democratic.

Existența a sute de școli cu limba de predare germană, a unui teatru de stat la Timișoara, a unui mare ansamblu de artă populară la Brașov, a unei secții germane pe lângă teatrul de stat din Sibiu, a ziarelor și revistelor de literatură, artă și cultură: „Neuer Weg”, „Volkszeitung”, „Volk und Kultur”, „Neue Literatur”, existența unei secții de literatură de limbă germană pe lângă Uniunea Scriitorilor din România, ca și a unor mari capacități editoriale care permit apariția într-un an a unui număr de cărți mai mare decît înainte în decenii, ilustrează noul cadru istoric în care se dezvoltă cultura populației germane din România.



Literatura de limbă germană din țara noastră din ultimele două decenii, fie că e vorba de scriitorii mai vîrstnici cu renume european, fie că este vorba de scriitorii tineri, cunoaște o fază de dezvoltare calitativ nouă. Fondul tematic al noii literaturi germane îl constituie pre-

²² B. Capesius, *A. Meschendörfers Romane*, în „Neue Lit.”, 1957, nr. 2.

²³ Vezi G. Delcke, *Deutsche Literatur in Rumänien*, în „NDL”, 1958, nr. 4.

cumpănitor, pe de o parte, *polemica cu ceea ce e negativ în tradiția burgheziei săsești*, cu formula ideologică reacționară a „unității germane”, a izolării naționale, a autonomiei individului etc., pe de altă parte demascarea viciilor regimului trecut *în ansamblu*, nu neapărat prin prisma situației specifice a populației germane. În ambele cazuri, critica vechilor stări de lucruri se realizează *de pe pozițiile clasei muncitoare*. Totodată, un loc însemnat în literatura germană actuală îl ocupă prezentul, ilustrat fie de probleme ale minorității germane, fie de probleme generale ale întregului popor.

Cele două atitudini critice, cum e și firesc, nu apar totdeauna distinct separate. Adesea ele se împletesc înăuntrul uneia și aceleiași opere, creînd unități mari de sens. Este cazul literaturii lui P. Schuster, Er. Wittstock, Fr. Liebhardt ș. a. Între aceste atitudini — evident — există o deosebire nu de sens, ci de unghi. Bunăoară, un scriitor ca J. Hübner, care în romanul *Die Heilmanns* (Familia Heilmann) se ocupă de exploatarea țărănilor șvabi în regimul burghezomășieresc, de schimbările revoluționare ce se produc după 1944 și de intrarea țărănimii șvabe în cooperative agricole de producție realizează în ultimă analiză același lucru ca și P. Schuster în romanul *Fünf Liter Zuika* (Cinci litri de țuică): demascarea, prin confruntare cu realitatea socială, a falsității teoriei „unității germane”, a înfrățirii peste clase etc. Dar dacă J. Hübner își dezvoltă demonstrația într-un plan general — același subiect, aceleași personaje, același conflict putînd fi, cu minime modificări, amplasate oriunde realitatea socială a cunoscut schimbări, țărani săraci și luptă de clasă —, romanul lui P. Schuster pornește invers, dinăuntru în afară, cu localizări precise, scriitorul situîndu-se totodată, aparent, prin artificiu stilistic, pe pozițiile pe care le combate. În timp ce Hübner este interesat în dezvăluirea mai mult a fenomenului *material* al exploatării, ajungînd rapid la adevăruri generale, P. Schuster caută să dezvăluie corespondențele *ideologice* ale exploatării burgheze în formele lor specifice, caracteristice colectivității săsești, este preocupat de totalitatea *concretă* a vieții țărănilor săsi.

Prima atitudine pare mai frecventă la scriitorii germani din Banat, cea de-a doua la cei din Transilvania. Explicația ar putea fi găsită — cel puțin în parte — în condițiile social-istorice diferite, care au permis în Transilvania, spre deosebire de Banat, formarea unei tradiții multilaterale, și au generat necesitatea ulterioară a combaterii aspectelor retrograde ale acesteia.



Din generația scriitorilor mai vîrstnici care au ilustrat înainte de război direcția rodnică inaugurată de Meschendörfer fac parte personalități marcante, cu reputație europeană, ca O.W. Cisek, Er. Wittstock, A.M. Sperber.

Oskar Walter Cisek este singurul scriitor german care nu se încadrează în cele două sus-amintite tendințe reprezentative pentru literatura contemporană de limbă germană. Spre deosebire de ceilalți scriitori germani din țară, O. W. Cisek *nu se realizează pe plan literar ca purtător de cuvînt al problemelor populației germane*.

Scriitorul debutează cu povestirea *Die Tatarin* (Tătăroaica), publicată în revista berlineză „Die neue Rundschau”, în 1928 și republicată peste un an într-un volum purtînd titlul povestirii, alături de alte trei nuvele. Volumul obține în 1929 premiul Kleist²⁴. El este reeditat în 1956 sub titlul *Am neuen Ufer* (La noul mal), cu același conținut, mai puțin povestirea *Der neue Spiegel* (Oglinda nouă) înlocuită cu nuvela *Am neuen Ufer*.

În afară de reușita artistică înrîmsecă pe care o reprezintă, acest prim volum este interesant și pentru că prefigurează creația de mai târziu a scriitorului.

²⁴ Premiu literar înființat în 1911 cu ocazia comemorării centenarului morții lui Kleist. Au beneficiat de el: Oskar Loerke, Leonhard Franck, Bertolt Brecht și alții.

Cu excepția nuvelei *Spiel in der Sonne* (Joc în soare) — ilustrare critică cu inflexiuni amar-ironice a mărginirii și imoralității micii burghezii românești²⁵ —, toate povestirile cuprinse în volum conțin drame violente trăite de oameni mărunți, singuratici, ostracizați de societate, ambianța istorică concretă rămânând însă vagă. Eroii povestirilor sînt indivizi primari care ignoră imperativele morale și criteriile rațiunii. Lipsiți de pline sau de lumină, o întîmplare deosebită îi face brusc să creadă în posibilitatea unei existențe efectiv omenești, tihnite, curate. Tot atât de abrupt o altă întîmplare le spulberă speranțele, și ei revin la cenușul existenței lor inițiale.

Astfel, *Am neuen Ufer* este istoria unui cerșetor ciung care are revelația perfecțiunii în făptura luninoasă a unei trecătoare de care se îndrăgostește. O caută cu disperare, lunatic; fură un costum de haine din dorința de a-i apare în față cu veșminte curate. Regăsind-o alături de un bărbat și un copil, înțelege absurditatea visurilor sale. Se întoarce la mizeria lui, alături de vechea sa tovarășă Dumitra, și de protejata acestora, broasca țestoasă Zenobia. Omul nu se reapucă totuși de cerșit. Începe să muncească, intră într-o fabrică de cherestea.

În *Die Entlastung* (Eliberarea), un lucrător, potcovar de meserie, o brută reu și crudă, pleacă prin steпа toridă la oraș. Un drumet, istovit de sete, întâlnindu-l, îi cere de băut. Potcovarul îl refuză, deși bidonul îi e plin. Cei doi se încalără, străinul cade rănit. Potcovarul are brusc revelația bestialității sale, și îngrozit, se hotărăște să redevină om. Îl îngrijește cu gingășie pe rănit. Acesta însă, biruit de durere, se sinucide. Potcovarul la în spinare cadavrul și, nebun, se pierde în steпа.

În *Die Tatarin*, voinica tătăroaică Muhibe, părăsită de indolentul și nesimțitorul Seifedin, care îi e soț, caută de lucru. Îi capătă greu și rar. Îndură foame împreună cu fetița ei Nairne. I se pare a fi găsit o soluție definitivă în pescuitul cu unelte și barca zăinic sus-trase, în zori, vecinului și binefăcătorului ei, Ali. Surprinsă într-o zi de acesta îl doboră cu o lovitură de vislă în țeastă. Pe jumătate idiotizat, sculat după boală, Ali caută — în mod neașteptat — tovarășia și ajutorul Muhibel. Aceasta își vede visul realizat: un clișeu asigurat, fără riscuri, o viață liniștită. Întoarcerea subită a parazitărilor Seifedin îi năruie speranțele. Ia copilul și fuge de acasă.

Scriitorul folosește în aceste povestiri un procedeu literar cărui l-a rămas credincios pînă astăzi și care a devenit una din dominantele stilistice ale întregii sale opere. Este vorba de o anumită suprapunere regulată a *imaginii concrete*, senzoriale, cu *abstractizarea* ei. Astfel, pe de o parte, lumea evocată este stăpînită de percepția directă, personajele trăiesc prin impresii momentane, existența lor este fixată pictural prin efecte de culoare — ce se transpun, în povestirile citate, și în explozia de lumină, în căldura doboritoare care alcătulește fundalul comun al întîmplărilor relatate. Pe de altă parte, această lume este, în același timp, transfigurată într-un plan atemporal, ceea ce creează sugestia esențialului, a miezului lucrurilor. Lexical și sintactic această sugestie se realizează prin folosirea unor substantive abstracte derivate din verbe și adjective cu funcții subiectivale sau atributive: „Allein auch dies hielt er, der Stolpernde, Wankende, nicht lange aus, und wieder mußte gerastet werden”²⁶ (*Die Entlastung* din volumul *Am neuen Ufer*, 1956, p. 104), sau „Und die Blicke waren entrückt, wenn seine Hände, die leichten und erblaßten vor ihm schwebten”²⁷ (*ibidem*, p. 114), sau „Zwischen seinem breiten braunroten Fingern hielt er die Münze und verfolgte mit wiegendem Kopfe das Schwebende ihres Ganges, das Jugendliche ihres Ganges, das Wohltuende ihres Ganges, bis ein Schutzmann mit

²⁵ Tema este reluată în romanul *Unbequeme Liebe* (Dragoste incomodă), Hamburg, 1932.

²⁶ „Dar nici acum nu rezistă — ei, poticnitul, amețitul — și trebuia să se odihnească din nou.”

²⁷ „Și privirea îi se pierdea, în timp ce ușoarele, palidele, miinile sale îi pluteau în față”.

scharfen Armbewegungen und einem Ruf seine Schritte hemmte, daß er zusammenfuhr und an seinen Platz zurückkehrte" ²⁸ (*Am neuen Ufer*, din același volum, p. 42).

Tendințele literare cuprinse în primul său volum, prozatorul le dezvoltă și amplifică în romanele *Der Strom ohne Ende* (Fluviu fără sfârșit), 1937, și *Vor den Toren* (În fața porților), 1950.

Primul, tradus în polonă, cehă, finlandeză și franceză, reprezintă, într-un fel, o îndepărtare de viață contemporană prin cufundarea în universul primar al pescarilor din Deltă. Prezența naturii în această carte este copleșitoare tocmai pentru că înglobează aproape nediferențiat și existența oamenilor. Viața acestora, în primitivismul ei natural și naiv care însușește fapte și întâmplări zguduitoare (pasiunea lui Firs și a Duniei, înecarea lui Tudose, lepra bărnului Calistrat), se identifică cu lumea haotică a naturii, zguduită de catastrofe elementare: furtuni, inzăpeziri și inundații cumplite. Se alcătuieste astfel un circuit închis în care omul, în singurat, apare ca o verigă în lanțul naturii neorânduite, frământate, distructive.

Romanul *Vor den Toren* vorbește despre viața ciobanilor maramureșeni. Și aici e un singuratic. De astă dată copilul Petru, Orfan, lipsit de căldura unui cămin, aceasta se ridică din marginea sărăciei și singurătății la situația de apărător și reazem al satului său.

Cea mai recentă carte a lui O.W.Cisek este *Reisigfeuer* (Plrjolul), 1960–1963, de curînd tradus în limba română și editat și în R.D.G. (Berlin, Rüten & Loening, 1961).

Făcînd abstracție de încercarea lui Rebreanu (*Crăișorul Horia*) și de tentativa puțin convingătoare a scriitorului sas J. Marlin (narațiunea rămasă fragment, *Horia*), romanul lui Cisek este unic ca inspirație în proza noastră.

Reisigfeuer este o frescă socială a sfîrșitului secolului al XVIII-lea în Transilvania. Volumul întâi, intitulat *Crîșan* — deși nu el domină volumul —, înfățișează pregătirea răscoalei.

În primul plan sînt luminate puternic relațiile sociale feudale. Prin intermediul peregrinărilor cîtorva personaje net decupate de pe fondul masei, ca Neagu, Iosif Dobranu, Petru Nicola, Marcu Giurgiu, emisari ai lui Horia în iobăgime, care bat satele mereu urmăriți de poliție, sînt zugrăvite în linii rezezi tablouri ale unei sărăcii cumplite: soldații azvîrlă în Arieș donițele și căușele pe care Cloșca le duce la țîrg; la Cîmpeni, moșii sînt crunt bătuți de oamenii stăpînirii pentru a fi vîndut vinars, călcînd monopolul neguțătoresc al circiumăritului; o femeie rupe și mîncă dintr-o pline și e fericită nespus; un moș dăruie singuru-i cojoc, iar altul singura cămașă lui Horia și tovarășilor săi care pornesc la Viena; copii mîînd, de la Roșia spre șteampuri, cattrii împovărați cu minereu, leșină în drum de foame; minierii se îmbolnăvesc și scupă sînge; un copil visează perele din grădina stăpînului, iar un moșneag cînd își vede chipul pentru prima dată într-o oglindă e cuprins de teroare. În schimb, palatele scnteiază de aurării și cristale, de brocarturi și argintărie. Aparent haotică, înlănțuirea tablourilor își află coerența în ideea comună de *exploatare și nedreptate socială*.

De altfel, romanul urmează îndeaproape istoria răscoalei: iobagii nemaiputînd suporta încercă să obțină reforme prin două binecunoscute acțiuni — ce constituie și punctele-cheie ale desfășurării epice —, primirea împăratului Josef al II-lea cu jalbe și trimiterea, mai apoi, a unei deputații la Viena. În urma eșecului rugămintilor, izbucnește răscoala. Cu aceasta se încheie primul volum.

Decorul natural al romanului — bine evocat — este spațiul Munților Apuseni, cu înălțimi domoale și păduri nesfîrșite, cu poteci neumblate și ascunzișuri pentru fugari, cu cătune răsfirate pe dealuri și colibe singuratice pe cîte-o culme.

²⁸ „Ținea moneda între degetele sale roșii-cafenii și urmărea, legănuindu-și capul, plutirea mersului ei, plină cînd un polițai cu mișcări precise de brațe și cu un strigăt îi împiedică pașii; tresări și se întoarse la locul său.”

Oamenii sînt întunecați, împietriți de suferință, dar conștienți de nedreptatea care li apasă, solidari. Anatomia și dinamica solidarității este unul din obiectivele majore ale cărții înțite : o înțelegere deplină, adîncă, li unește pe toți prin simple gesturi sau frînturi de vorbă, înțelegere instinctivă ce izvorăște din originea și destinul comun. Oamenii sînt reflexivi, obișnuiesc să cugete îndelung asupra întimplărilor sau a cuvintelor rostite, între ei se aștern tăceri grele. Mai meditativ — între toți — e Horia. El impune prin echilibru și generozitate. Concentrînd în sine, conștient, toate aspirațiile fraților săi de suferință, figura lui are o neclintire statuară. Caracterul abstract al personalității sale, volt subliniat, amplifică atmosfera de legendă care îl înconjură.

Un al doilea plan social al cărții — sporadic ilustrat — este orașul, văzut cu ochii loba-gului venit de departe, Sibiu și Viena cu populație pestriță, cu tumultul unei burghezii prospere în plin avînt, cu contraste și contradicții (la Viena aflăm, de pildă, de încălărări între poliție și locuitorii deochiați ai suburbiilor, la Sibiu despre afacerile unei madam Hutter, patroană de casă de mode, în dauna cusătoreșelor ei etc).

Undeva, pe un plan median, sintetizînd relații feudale și relații burgheze, este evocat orașelul Roșia Montană, cu minele și mizeria iobago-salariată a locuitorilor săi.

În trecut, romanul atinge și problema raporturilor naționale din stînul imperiului, sugerînd totodată existența, dincolo de deosebiri naționale, a unei conștiințe de clasă incipientă.

Volumul al II-lea, intitulat *Horia*, înfățișează desfășurarea răscoalei : ciocnirea rebelilor cu nobilii maghiari, pe urmă cu armata împăratului — culminația înclătării fiind bătălia de la Mihăileni —, apoi împrăștierea țărănilor răsculați, represlunea, prinderea prin trădare a conducătorilor și martiriul lor.

Reprezentanții clasei dominante apar — în acest al II-lea tom — mai amplu și mai nuanțat *diferențiați* : magnați, nobili mărunți, proprietari de mine, militari, clerici, înalți funcționari aulici, cu interese felurite, dar toți interesați de reprimarea grabnică și drastică a răscoalei. Apar personaje noi : episcopul Nikitici, gurmand și viclean, figură grotescă, Michael von Bruckenthal, nepotul guvernatorului, incapabil dar bolnav de vanitate, căpitanul Knabe, trimis de împărat pentru anchetarea răsculaților, simpatizant al rebelilor, episcopul Avram Moga, care trece pe neașteptate de partea țărănilor etc.

Curgerea epică înserează și în acest volum tablouri intense expresive prin bogăția sugesției : în drum spre Viena, cei patru iobagi trimiși de norod întîlnesc un pitic lepros, coborît parcă din Apocalips, mînînd un car cu știuleți pentru hambarele grofului ; la Tisa, privesc uimiți leșul purtat de ape al unei fete, subțire, frumoasă, ca de ceară ; căpitanul Knabe, topit de boală, are înainte de a muri o revelație zguduitoare : seamănă izbitor la chip cu Horia, ca și cum Horia ar simboliza omnia și toți cei ce ar avea înțelegere și compasiune pentru suferința omenească ar trebui să-i reproducă trăsăturile ; fiind devastat un castel, o babă se face stăpînă pe o lebădă pe care o poartă apoi cu respect pretutindeni ; un tînăr, Anton Schreiber, ce nu are habar de răscoală, cumpără de la un țaran, încîntat de frumusețea lor aurie, două lămpi pe o crenguță, spre a le dărul iubitei — este oprit însă în drum de soldați, acuzat de jaf și împușcat fără judecată ; Samuel Bruckenthal instalează în palatul său portretele căpeteniilor martirizate și, în sala imensă, inundată de lumină — ca într-o apoteoză a celor sacrificați — le contemplă tulburat chipurile.

Și în acest volum, *Horia*, fără a domina prin prezență fizică, rămîne figura supremă a eposului. Cu efigia sa se încheie romanul : după martiriul lui și al lui Cloșca, un grup de copii se joacă de-a răscoala și unul dintre ei este Horia. De aici încolo căpetenia intră în tradiție, sensul luptei sale este preluat și dus mai departe.

Prin înmulțirea și stratificarea mai pronunțată a personajelor, prin complicate mișcări în spațiu, sugerând înfruntarea forțelor potrivnice, prin diversificarea planurilor pe care le comportă, volumul al doilea e mai divers, dar mai puțin unitar decât primul.

În ciuda calităților de ansamblu, reale și a frumuseții sobre dar intense, de basorelief, a unor episoade, romanul are o serie de lipsuri care la o eventuală revizuire ar putea fi cu ușurință îndepărtate. Astfel masa uriașă a substanței epice nu este suficient stăpînită și echilibrată; unele personaje suferă transformări nemotivate (trecerea, de exemplu, a lui Avram Moga de partea răsculaților etc.), iar altora li se atribuie gînduri și gesturi necorespunzătoare posibilităților lor (Cf., în volumul II, Crișan, p. 676, Neagu, p. 94, Adam Giurgiu, p. 527, Lina, p. 515 ș.a.m.d.); comentariul este uneori excesiv, iar din cînd în cînd se simte lipsa unei viziuni totalizatoare, ceea ce face ca atunci cînd se relatează o anumită împlinire să nu se aibă întotdeauna în vedere întregul de care ține: de pildă, deși poliția este înfățișată extrem de vigilentă, țărani se înfîlcesc fără dificultăți și pornesc fără a fi opriți de nimeni spre Mesteacăn, Cîrțișoara și Alba-Iulia; caracterul conspirativ al relațiilor dintre țărani, absolutizat și generalizat la întreaga masă, creează un peisaj social convențional, plauzibil în măsura în care se adoptă convenția.

Un plus de verosimilitate în tratarea detaliilor privind raporturile dintre iobagi și autorități, eliminarea unor situații arbitrare și motivarea mai temeinică a altora (de exemplu trădarea lui Horia de sătenii din Poleni) ar întregi imaginea de obiectivitate epică pe care romanul, în întregul său, o comunică.

În treacăt fie spus, în traducerea românească corespondențele subtile dintre limbă — în aspectul ei fonetic — și reprezentările desemnate, ce se înconjură de asociații și sugestii, sînt deseori mai bogate decât în originalul german. Este condiția inexorabilă a oricărei întreprinderi literare de acest gen.

Spre deosebire de O. W. Cisek, care nu e de origine sas (tatăl originar din Boemia, mama din Germania), ceea ce explică într-un fel și sfera largă a inspirației sale, Erwin Wittstock s-a născut în 1899 din părinți sași aparținînd micilor burghezii sibiene. Copilăria și-o petrece la Avrig, printre români și sași. Adolescența îi este tulburată în 1914 de izbucnirea războiului. Luptă pe frontul italian. După război își ia licența în drept și profesează avocatura la Sibiu. Între timp colaborează la „Neue Rundschau”. Publică în 1927 volumul de povestiri *Zineborn*.

În 1933 îi apare romanul *Bruder nimm die Brüder mit*, iar ulterior o serie de volume de proză scurtă, din care unele cu sumarul numai parțial inedit. Amintim: *Freundschaft von Kokelburg* (Prietenia din Kokelburg), 1936; ... *abends Gäste* (... oaspeți către seară), 1938; *Königsboden* (Pămînt crăiesc), 1941 etc. După 1944 publică povestirile: *Die Schiffbrüchigen* (Naufragiații), 1947; *Der Sohn des Kutschers* (Fiul vizitiului), 1948; *Hollosch* (Holoș), 1950; drama *Die Töppfer von Agnethendorf* (Olarii din Agnethendorf), 1950 și altele. În 1955 îi apare volumul antologic *Siebenbürgische Novellen und Erzählungen* (Povestiri și nuvele transilvănene), iar în 1963 Editura pentru literatură îi publică, în traducere, șapte povestiri grupate sub titlul *Salba miresei*. Er. Wittstock moare în 1962.

Sumarele indicații biografice date, mărginesc prin implicații orizontul tematic al scrierilor sale. Astfel, pe de o parte viața micii burghezii săsești este acceptată în virtuțile ei (hărnicie, onestitate, conștiințiozitate), privită cu regret pentru pierderea valorilor patriarhale, criticată pentru îngustimea ei de spirit. Ilustrative în acest sens sînt romanul *Bruder nimm die Brüder mit* (care tratează decăderea vechilor tradiții săsești în mediul mic-burghez în perioada următoare primului război, eroinele romanului sînt — semnificativ! — două mame cu copii nelegitimi: prezența unui intelectual cîștit, arestat ca simpatizant comunist, dar care, în realitate, este destul de departe de lupta clasei muncitoare, indică orientarea și totodată limitele autorului)

și povestirile *Ein Ausflug mit Onkel Flieha* (O excursie cu unchiul Flieha) sau *Hohreitschmuck* (zugerând prejudecățile și distracțiile lumii mic-burgheze, cu ridicolul unor catastrofe disproporționate în raport cu cauzele care le-au provocat).

În alte povestiri este oglindită viața satului cu populație mixtă, cu puternice conflicte sociale și morale generate de lupta dintre vechi și nou. În *Die Verfolgung* (Urmărirea) e zugrăvită un fel de „judecată a lui Dumnezeu”. Un tânăr argat se luptă cu un taur furios în ograda stăpînului. Acesta — bănuind relații nepermise între slugă și nepoata sa — nu lasă pe nimeni să se apropie, căci — zice el — „pe nevinovat Dumnezeu îl scapă, iar pe vinovat îl năucește” (*Siebenbürgische Novellen und Erzählungen*, 1955, p. 71). Satul privește neputincios cum tânărul este sfîșiat. A doua zi, la școală, copiii ascultă pe învățător povestind despre persecuțiile primilor creștini: „Er erzählte Tatsachen in wenig ausschaulicher Weise, und wir hatten noch keine Bilder gesehen, die unserer Phantasie zu Hilfe gekommen wären. Wir sassen mit krummen Rücken da, in uns versunken und verängstigt, und hörten von den wilden Tieren. Wir sahen die Römer in ihren gestickten Kirchenpelzen und ihre gebockellen Frauen und ihre Mädchen mit den bänderreichen Borten auf dem Kopf, wie sie — das Gesangbuch in der Hand — in dem Theater sassen und die wilden Spiele betrachteten” (p. 74)²⁹.

În *Fiul vizitiului*, un grof încearcă să abuzeze de soția vizitiului său, îl umplește pe fiul acestuia, preceptor în casa sa; în cele din urmă îl ucide pe vizitlu din capriciu.

O altă zonă tematică exploatată de scriitor este războiul, în speță războiul Imperialist, văzut din perspectiva celor mărunți, lipsiți de ostilitate pentru dușman, purtați în luptă fără voie. Este războiul care prilejuiește oamenilor posibilitatea de a se cunoaște și a-și purta reciproc compasiune (*Holoș*), războiul care naște situații absurde, monstruoase. În *Intinirea*, eroul e trimis în recunoaștere către liniile italiene; izbucnește un violent duel de artilerie și el este silit să se adăpostească într-o groapă; în groapă se trăște și un soldat italian, luându-l în recunoaștere; canonada durează, prezența de spirit a italianului îl salvează pe erou de la moarte; cei doi își vorbesc, se împrietenesc, schimbă amulete; într-un tirziu focul încetează și prietenii urmează să se reîntoarcă la ai lor, dar brusc eroul își dă seama că din adăpost italianul ar fi putut vedea bine pozițiile austriece; șovăie, se întoarce totuși către italian, care înspăimîntat încearcă să fugă, și trage. Concluzia sugerată de povestire este aceea a răspunderii popoarelor pentru cruzimile săvârșite: „Unde a început vina și unde s-a sfîrșit ispășirea? Cît de departe a mers înfrîngerea și cît de departe biruința popoarelor? Cît de mare era numărul celor treziți la realitate care să se simtă cu adevărat răspunzători măcar în propriul lor univers de gândire, de războiul mondial și de mizeria mondială, de țaria lumii și de pacea lumii?” (În volumul *Salba miresei*, p. 76).

Reiese din cele arătate că și după Elberare, creația lui Er. Wittstock urmează liniile de inspirație ale debutului său. În plus, se adîncește problematica socială (*Fiul vizitiului*, *Olarii din Agnethendorf* — criza unei colectivități de meșteri olari care, exploatați de burghezia din țară și străinătate, nu reușesc să se smulgă din țiparele retrograde ale breslei; acțiunea dramei e plasată în preajma primului război mondial).

Proza lui Erwin Wittstock, cu preferințe evidente pentru analiza unor sentimente delicate (*Miesken și Riesken*, *Holoș* etc.), egală și echilibrată, este în genere lipsită de tensiune: uneori

²⁹ „El povestea foarte puțin intuitiv și noi încă nu văzuserăm gravuri care să ne stimuleze fantazia. Stăteam încovoiați, cufondați în noi și ascultam speriați despre animalele sălbatice. Vedeam pe romani în cojoace brodate de duminică, pe femelle lor cu vâlurile prinse după obiceiul străbun, pe fete ca „coifcele” legate în panglici bogate, cum stăteau în circ — cu cartea de rugăciuni în mîini — și priveau jocurile sălbatice.” Altfel spus, copiii populează circul roman cu gospodari sași în solemne strale de sărbătoare!

inclinația către analiză se rezolvă prin abuz de comentariu (cf. volumul *Salba miresei*, p. 59, 149, 204 etc.).

Scriitorul se încadrează deci, pe de o parte, prin dezbaterăa unei problematice specifice, în literatura regională a sașilor, pe de altă parte depășește aceste limite atât prin amploarea viziunii realist-critice (spre deosebire bunăoară de scriitorii unei generații anterioare ca Joh. Plattner, de pildă care tratau edulcorant aceleași probleme), cât și prin atitudinea receptivă față de problemele celorlalte naționalități din Transilvania, prin sensibilitatea deschisă către general-uman, prin climatul ușor filozofant al prozel sale.

Literatura săsească între cele două războaie înregistrează și numele lui Schuster Dutz, scriitor din Mediaș, născut în 1885.

O antologie din povestirile sale satirice³⁰ a apărut în românește sub titlul *Arta de a fluiera*, 1963.

Scriisul ironistului sas acuză prin tematică și ton unele înrădări cu aspecte ale literaturii unui Daudet, Keller, Caragiale sau Bassarabescu, în măsura în care aceștia au făcut procesul satiric al micii provincii. Cu vădită plăcere Schuster Dutz practică persiflarea preocupărilor mărunte și a pretențiilor nemăsurate corelate acestora de micul burghez sas. Fără deosebită inventivitate, dar cu dezvoltat spirit de observație, el cultivă — predilect — povestirea satirică și versul umoristic pe linia unui Wilhelm Busch și totodată în spiritul tradiției locale medieșene³¹.

Pornind de la porecla „*Fleosemächer*” (moftangii) dată locuitorilor Mediașului, scriitorul imaginează pe seama orașului natal o urbe fictivă, *Flausenburg* — un fel de Tarascon transilvănean, dar mai rigid, săsesc —, pe care o populează cu personajele povestirilor sale.

Flausenburgezii gândesc rudimentar, au vanități nemăsurate și o pasiune nelămurită pentru reprezentare în formule corporatiste. Astfel micul burg posedă trei organizații cetățenești (*Sfințire de steag*) în veșnică competiție pentru prestigiu, pentru maximă autoritate în orașel. Cele trei organizații sînt, în speță, un cor bărbătesc — cu tradiție și steag —, o organizație de pompieri voluntari — fără steag, dar cu o lanternă roșie la postul de comandă ca semn distinctiv — și clubul jucătorilor de popice numit „*Sasule veghează*”. După dispute dure popicarii reușesc să capete aprobare de la municipalitate pentru un steag, la sfințirea căruia participă notabilitățile și lumea mondenă a orașului. La festivitate se fac donații pentru asociație, fiecare donație fiind însoțită de donator cu o deviză :

„Preotul : «Fiți bărbați și statornici în credință ! Sf. Ap. Pavel către Corint. I. 16, 13 »

Deputatul : «Munca este podoaba cetățeanului »

Directorul gimnaziului : «Fidem genusque servabo »

Căpitanul companiei de pompieri : «Împotriva focului, pentru apărarea aproapelui ! »

Totul a mers strună. Numai farmacistul o sfeclise în grabă spunînd : «Per aspirin ad astra ! » Dar aproape nimeni nu băgase de seamă” (în vol. *Arta de a fluiera*, p. 19)

³⁰ Volumele publicate de Schuster Dutz : *Aus meinen Sommerferien. Lustige Gedichte* (Din vacanța mea de vară. Poezii amuzante), 1921 ; *Die Tarockpartie und andere lustige Geschichten* (Partida de tarok și alte povestiri amuzante), 1923 ; *Ein lustiges 1 × 1. Kinderverse* (O tablă a înmulțirii amuzantă. Versuri pentru copii), 1934 ; *Der gereimte Mensch. Eine Anatomie in Versen* (Omul rimat O anatomic în versuri), 1946. În 1925 editează revista „Beim Holderstrauch. Eine Monatszeitschrift für sächsische Heimatkunst” a cărei existență nu depășește anul de apariție.

³¹ Începînd cu primul deceniu al secolului trecut, în Mediaș se dezvoltă o relativ abundentă literatură satirică locală, strîns legată de poezia populară săsească și scrisă în dialect, ilustrată de Simon Gottlieb Brandsch, Karl Römer, Georg Meyndt, Ernst Thullner Lehrer etc.

Alle povestiri demască egoismul agresiv al unor indivizi cu idealuri meschine (*O gospodină săsoaică la băi*), ridicolul unor forme fără substanță (*Debutul Paulei*).

În *Arta de a flutera*, Max, mezinul influentei familii Graeser, știe să flutere frumos. E unica lui însușire. Deoarece nu poate găsi o slujbă potrivită, familia sugerează municipalității, prin numeroasele-i relații, să înființeze o academie de fluterat artistic cu Max director. Căci — argumentează interesat — „Există oare (...) un instrument mai simplu și mai ieftin decât buzele când formezi o mică pînă din ele? Și cum și-ar putea face ceasuri neuitate, tocmal țaranul, decât fluterînd la coarnele plugului, în urma boilor, de pildă aria «Fil salutată lebăda mea scumpă !», sau călcînd cu sprîuitoarea în spinare și stropînd vița cu platră vinătă în tactul unui vals de Chopin !” (p. 39).

O contribuție însemnată la cunoașterea mentalității burgheziei suseștli aduce romanul lui Otto. F. Jickel : *Auf der großen Bach* (Strada grtlei), 1957.

Amplă cronică a unei familii, romanul face istoricul a cinci generații de burghezi sibiieni între 1800 și 1914. Sînt înfățișate episoade din viața domestică a unei familii de tîmplari, care, începînd modest, cu un atelier de mobilă țărănească (lăzi marl, albastre, cu ornamente florale, pe care le exportă pînă în Orient), ajung în timp de 100 de ani la producția serială de fabrică : este vorba, cu alte cuvinte, de reflexul pe planul raporturilor umane al procesului epocal de trecere de la economia străimă a breslelor la dezvoltarea amplă a relațiilor capitaliste și a proletariatului, cu apariția fenomenelor de concurență și criză, a crahurilor financiare etc.

Schimbările economice survenite în rîstimp de un secol remodelează și mentalitățile transformările definindu-se în funcție de vechea tradiție burgheză. Georg Conrad, a cărui tinerețe coincide cu revoluția din 1848, reprezintă încă idealul economic și moral al breslei medle, vale : gospodărie închisă, prudență în relațiile de producție și schimb, conștiințozitate profesională, scrupulozitate, austeritate morală. Georg, Jini, soția lui, și Maria, cumnata, sînt purtătorii tradiției. Generația lor este susținută de credința fermă în soliditatea, în întemeierea și finalitatea morală a lumii pe care o reprezintă. Deși nu lipsită de vicli și de vicloși (Adam, Fani, Lotti), ea păstrează întotdeauna, cu grijă, aparențele demnității și cinstei.

Spre sfîrșitul secolului însă, vechile valori încep să fie contestate. Noua generație de burghezi este întruchipată — în familie — de industriași cinici și întreprinzători ca Fritz Wagner (care își concediază fără ezitare muncitorii sub acuzația de „agitare socialistă”), ori de figuri șterse, insignifiante, ca Loni, Julius sau Mădi. Unele vlăstare suferă fascinația artei, au nostalgia creației și mari ambiții intelectuale. Lipsiți de geniu și de voință, se ratează. Manfred, obsedat de ideea de a picta un magnific tablou care să-i aducă celebritate, nu reușește decât să facă un copil nelegitim și să moară de ftizie ; Lucas, care visează o catedră unversitară în Germania și realizarea unei istorii monumentale a artelor în Transilvania, ajunge să scrie doar un singur capitol și moare alcoolic.

În această familie conservatoare și conformistă, figură aparte face unchiul Karl. Ateu convins, el ține — în berării — discursuri înflăcărâte despre libertatea popoarelor, tună împotriva imoralității clerului, participă ca delegat al Transilvaniei la congresul de la Neapole al liberilor cugetători ; dar, în timpul revoluției de la 1848 se ascunde, de frică, în casa unui cizmăr, unde își înecă necazul în mîncare și băutură.

Izbitor este însă nu ceea ce desparte generațiile acestei familii, ci continuitatea modului lor de viață, permanențele lor structurale. Frapantă este aplecarea statornică asupra vieții casnice, interesul — aproape absolut — pentru materialități brute, lipsa de preocupare pentru politică și istorie, pentru universal și metafizic. Timp de 100 de ani oamenii se preocupă — temeinic și concentrat — de un singur lucru : să mîntuce și să bea "Das einzige was sie

sich gönnten, und zwar im Übermase gönnten, war gutes Essen und gutes Trinken" ³² p. 24 — în zilele de lucru, la nunți, cumetrii, aniversări, onomastice, petreceri, la sărbătorile legale, cetățenești, religioase și familiale care se țin lanț : "Das einzige was sie sich...

Toți sînt lacomi, pătimași de bani — cauză și scop ultim al tuturor acțiunilor lor. Fani Conrad se strecoară în familia unchiului Josef Schneider — pielar — pentru a-l moșteni pe el și pe nevastă-sa, soți fără copii ; Adam oscilează între Fani și Lotti, văduva pielarului, o compromite pe Lotti, fură testamentul lăsat de Schneider în favoarea lui Fani, iar cînd Lotti — cu care se căsătorise — se sinucide, se recăsătorește cu Fani, cărcia fi revenise totuși moștenirea ; profesorul Lucas urmîrind o căsătorie bogată o compromite pe Regi Conrad pentru a-l obliga pe tatăl ei să-i dea o zestre de proporții convenabile ; familia cămătarului Leonides face cu timpul o avere fabuloasă agonisită prin dobinzi excesive, căsătorii de interes, afaceri veroase etc.

Singura persoană cu concepții și structură antiburgheză din familie, pe parcursul unui veac, este Elisabeth. Se căsătorește cu Wagner (viitor tată al pomenitului Fritz), entuziasmată de legenda debitată în oraș pe scama acestuia — mult călătorit — cum că ar fi neguțător de sclavi (și este adînc dezamăgîtă cînd Wagner îi mărturisește că n-a fost decît hamal în Africa). Are aristocratice preferințe pentru lux, mondenitate, extravaganta, aventură și frondă. Îi place să citească ghemuită în pat romane și să viseze. Are însă vitalitate scăzută și moare, tînără, de tuberculoză.

Participarea familiei la evenimentele politice și sociale e minimă. Astfel revoluția din 1848 se reduce la intervenția burlescă a mătușii Gusti — personaj mărunțel, bătaios și gurmand, în rochie de mătase neagră și scufă dantelată — , care izgonește din magazinul de coloniale al familiei Wagner o șleahță de haimanale puse pe furtișag ; se mai vorbește apoi de niște ghetecare printr-o neînțelegere duc la punerea lui Georg Conrad sub urmărire pentru jaf de către administrația Kossuth — fără consecințe, din fericire — , precum și de amărăciunea sibienilor de a fi ratat micul dejun din pricina asediului orașului la 11 martie 1848 (lui George Conrad nevasta îi trimite merinde pe cîmpul de bătaie !).

Adînc semnificativă este de asemenea reacția lui Joseph Schneider — aflător la Paris în 1792 — față de revoluția franceză : „Sie haben die Adligen umgebracht und auch dem König den Kopf geschlagen. Ich hab' mich um den Skandal (subl. n. — V. N.) wenig gekümmert. Was hat das mich angehangen ?" ³³ (p. 45).

Romanul lui Jickell este conceptul critic al unor indici permanenți ai vieții burgheziei săsești. Nu în întregime realizat, căci autorului îi lipsește uneori distanțarea necesară de obiect, iar stufoasa materie epică a cărții nu este subordonată unei idei de bază, unificatoare. Greu de străbătut uneori din cauza abundenței de amănunte și a numărului mare de personaje, în majoritate palid individualizate (plină și numele le sînt identice, împrejurare de altfel nu fără semnificație simbolică !), romanul rămîne un document prețios, revelator pentru contactul cu o anumită mentalitate a unei anumite burghezii.



Din generația prozatorilor tineri care polemizează de pe pozițiile socialismului cu tradiția săsească în aspectele ei negative, fără îndoială cel mai original și mai talentat este Paul Schuster. De fel din Sibiu (topografia orașului și a împrejurimilor sale joacă un rol important în majoritatea scrierilor lui), crescut într-un mediu mic burghez, scriitorul își depășește condiția socială prin poziția net antiburgheză pe care o adoptă în literatura sa.

³² „Singurul lucru pe care și-l permiteau — și și-l permiteau din plin — era o hrană bună și o băutură bună”.

³³ „Au omorît pe nobili, chiar și regelui i-au tăiat capul. Mie însă nu mi-a prea păsat de scandal. Ce mă privea ?”

Paul Schuster este preocupat de psihologia mic-burgheză în diversele ei stări alotropice : filistinism, mărginire, egocentrism, pe de o parte, apologia aventurii, primejdiei, a riscului și iraționalului pe de altă parte. Creația sa literară de până acum va fi deci o sultă de variații dialectice pe tema ipostazelor ideologice ale micii burghezii sășești din perioada interbelică.

Prima lucrare a lui P. Schuster, romanul pentru tineret *Der Teufel und das Klosterfräulein*, 1955 (trad. rom. : *Dracul și domnișoara de la mănăstire*, 1955), ilustrează conflictul între mentalitatea mic-burgheză — aici ca *sozială și teamă față de progres* — și avântul îndrăzneț care răspunde cerințelor noului. Intriga e simplă și se rezumă la efortul încununat de succes al unor elevi ai liceului german din Sibiu de a reorganiza viața culturală a colectivității germane timorate de evenimentele războiului. Epicentrul intrigii îl constituie încercarea elevilor de a pune în scenă o piesă de Grabbe. Polemica vehementă cu elementele conservatoare, impermeabile la nou, și în special cu tendințele de mentorat ale bisericii, se împletește cu promovarea valorilor trainice ale tradiției culturale și sociale a sașilor : respectul pentru cultură, spiritul camaraderesc și sportiv, simțul practic și organizatoric. Aventura în care se angajează grupul de școlari reprezintă, în contextul dat, o acțiune pozitivă, ea trezește populația germană din amorțeala complexului național de vinovăție și a maniei colective a persecuției.

Cartea militează totodată pentru dezvoltarea unor relații sănătoase — în spiritul socialismului — între germani și români.

Îndrăzneala, dorința de libertate, curajul, nu reprezintă însă totdeauna valori. Determinant este conținutul practic, *social* al acestor categorii. Nuvela *Strahlenlose Sonne* (Soare fără raze), 1961, aparent povestire sportivă, este de fapt o serioasă dezbatere a acestor chestiuni. Doi tineri cu biografii vag sugerate, Steff, învățător, și Ruth fiica unui avocat din oraș, pleacă la schi. Pe munte, societatea o alcătuiesc obișnuții ai cabanelor : doi eterni jucători de șah, niște surori vorbărețe împreună cu însoțitorul lor fotograf amator etc.

Apariția lui Volker — personalitate senzațională — schimbă sensul excursiei celor doi, pe care, în urma unei dispute de principiu, îi antrenează într-o expediție riscantă, primejdindu-le viața. Steff și Ruth se întorc în oraș apăsați de întâmplările trăite.

Conflictul opune echilibrul, măsura, umanitatea, aventurii gratuite, riscului de dragul riscului, hybrisului. Disputa se duce mai întâi teoretic, în jurul poeziei lui Hölderlin, pe care Volker o interpretează, înalțată cu epopele homerice și întreaga mitologie greacă, în sensul cultului pentru irațional, pentru aventura absolută, fără finalitate umană.

Pornind de la versurile lui Hölderlin : *«Wer bist du? Wie zu Beute breitet sich*

Das Unermüdliche vor dir sich aus!
(Dem Genius der Kühnheit) ³⁴,

el face apologia primejdiei, a morții care potențează sentimentul vitalității : „Man müde das allerdings selbst mitgemacht haben — er meine dies dauernde engste vis-a-vis mit dem Tod : je größer die Gefahr in der man lebt desto stärker sei auch das Bewußtsein, das man lebe. Und wenn der Krieg überhaupt einen Sinn habe, sei es nur hierin zu sehen. Hierin allerdings ein

³⁴ „Cine ești tu? Ca pentru pradă se desfășoară înflințul în fața ta? (*Către geniul îndrăznelii*).

tief ethisches³⁵”, p. 52. Victimele războiului sînt pentru Volker „die bedaurlichen Begleiterscheinungen” (accidente regretabile). Steff ripostează citînd alte versuri din aceeași poezie :

•Ermahne, strafe, siege !
Und sichere stets der Wahrheit Majestät
Bis aus der Zeit geheimnisvoller Wiege.
Des Himmels Kind, der ewge Friede geht •³⁶.

și insistă asupra necesității unei percepți globale, căci — zice el — în creația lui Hölderlin îndrăzneala, spiritul războinic, sînt subordonate ideii de umanitate și iubire.³⁷

Treptat, dialogul care fusese la început un simplu duel verbal între doi bărbați de spirit ce caută să se impună în ochii femeii care îi asistă, se transformă în lupta necruțătoare dintre două ideologii incompatibile. Dar, după cît se pare, pe tărîm teoretic Volker nu poate fi doborât, argumentele sale sînt iraționale și, după cum el însuși spune, ilogicul nu poate fi învins de logică. Rezolvarea crizei va fi posibilă numai prin mutarea disputei pe plan practic în momentul cînd Volker, pornind pe un drum interzis iarna, își riscă propria viață, pe aceea a lui Steff (care primește provocarea la un tur de forță pentru a nu părea laș — ulterior el va înțelege că tocmai acceptarea a fost în cazul dat o *slăbiciune*) și pe a lui Ruth, care — prostuță — îl urmează fascinată de curajul său nebunesc. În aplicarea practică a teoriilor profesate, apare întreaga monstruozitate a „curajului” preconizat de Volker. Riscul inutil, căutat din setea nelimitată de aventură, eroismul fără obiect sînt osîndite nu de postulate și argumente, ci de însăși viața. Ele apar acum vizibil ca fenomene anti-umane care atentează la însăși existența fizică a colectivității. Turștii, urmărind încordați și revoltați de la cabană jocul schiorilor — Volker și Ruth — cu moartea, au conștiința că asistă nepuțincoși la o crimă. Cele întimplate dau dreptul cabanierului și lui Steff ca în numele rațiunii să-i refuze lui Volker intrarea în cabană, gest echivalînd cu izgonirea acestuia din colectivitate.

³⁵ „Negreșit, trebuie să fi trăit tu însuși în apropierea permanentă a morții căci — crede el — cu cît e mai mare primejdia, cu atît mai puternică este și conștiința că trăiești. Și dacă în genere războiul are un sens, el trebuie căutat numai aici. Aici, negreșit există un adînc sens etic”.

³⁶ „Îndeamnă, pedepsește, învinge !

Și apără pururi majestatea adevărului
Pînă ce din leagănul tainic al timpului
Va ieși copilul cerului, pacea eternă”.

³⁷ „Auch er Steff habe seine Lieblingsstellen, seine Lieblingsgedichte. Und Volkers Lieblingsstellen gehören mit dazu. Diese aber, nämlich die kämpferisch — pathetischen, die kühnen, lebe er gerade darum und umso mehr, weil er zugleich jene ändern kenne, in denen des Dichters Sehnsucht nach menschlicher Wärme, nach Geborgenheit und Liebe entbrenne. Die Kühnheit, das Abenteuer im Irrationalen ! Unsinn, nichts als Unsinn ! Einen ganzen Haufen könnte man dagegen einwenden. Mit Argumenten, die einem Hölderlins Gedichte, die griechische Mythologie, selbst gaben. Man brauche bloss an das Massgefühl der Griechen ... zu erinnern. ... Und als ob Hölderlin nicht auch dies Massgefühl in sich gehabt hätte ! *An den Genius Griechenlands* in der es eindeutig hiess : auf Liebe gründest du dein Reich. Liebe und Harmonie suchten gewiss keine Abenteuer im Unermesslichen” (p. 63—64). (Și el Steff are pasajele sale preferate, poeziile sale preferate. Și între ele sînt și pasajele preferate ale lui Volker. Pe acestea însă, pe acestea războinice, patetice, îndrăznețe, le iubește tocmai de aceea și cu atît mai mult cu cît le cunoaște pe celelalte în care se aprinde nostalgia poetului, dorul lui de căldură ome-nească, de liniște și de iubire. Îndrăzneala ! Aventura în irațional ! Absurd, nimic mai mult decît absurd ! O mulțime de lucruri s-ar putea obiecta ! Cu argumente luate din poeziile lui Hölderlin, din mitologia greacă. Să ne gîndim numai la sentimentul măsurii pe care îl aveau grecii. . . Ca și cînd Hölderlin n-ar fi cunoscut și el acest sentiment al echilibrului ! ! În poezia *Cître Geniul Greciei* se spune limpede : pe iubire îți întemeiezi împărăția. Doar dragostea și armonia n-au nimic de-a face cu aventura în irațional).

Povestirea avertizează eficace asupra periculoasei forțe de atracție a opiniiilor unui Volker — la urma urmei, expresie figurată a tezelor filozofice ale fascismului.

Prin structură, idee, configurare a personajelor, povestirea are unele afinități cu nuvela *Marlo und der Zauberer* (Mario și vrăjitorul) — fascinația hipnotică exercitată de fascism asupra celor slabi — și, oarecum, cu romanul *Zauberberg* (Muntele magic) — formarea unui tînr, lipsit de personalitate și convingeri, obligat să aleagă între două lumi (însemnînd viața și moartea, democrația și tirania, rațiunea și subconștientul), în ambianță alpină, înzăpezită, explicit opusă orașului, șesului — ale lui Th. Mann.

Nuvelele *Februarglut* (Văpaie de februarie), în „Neue Literatur”, 1963, nr. 1, și *Yoko und Tadaschi*, în „Neue Literatur”, 1963, nr. 6 și 1964, nr. 1, sînt, ca o replică, narațiuni construite pe tema eroismului autentic, a abnegației pentru un țel superior.

Prima nuvelă relatează întâmplările vieții unui ucenic orfan și evenimentele care fac din acesta un luptător comunist, în prețuia lui februarie 1933. E un soi de mic *Bildungsroman* în care curajul, sacrificiul, libertatea nu sînt noțiuni vagi, plutînd în spațiu, ci funcții umane legate concret de realitatea luptei de clasă. Eroismul dezvăluie aici nu numai tîrzie de caracter, dar și noblețe de *gîndire*; totodată, el apare nu numai ca un act individual, deliberat, dar și ca o necesitate colectivă, ca un produs al legislației sociale. Evidența acestor împrejurări o subliniază și cuvintele pe care un bătrîn muncitor le rostește la un miting: „Genossen! es ist soeben viel über Heldentum gesprochen worden. Zu viel, meine ich. Was wir tun, ist nichts Außergewöhnliches. Es ist nur schwer. Aber es ist logisch. Nicht Begeisterung für Heldentaten hat uns zusammengebracht, sondern klares, vernünftiges Denken... Doch wenige haben die Kraft auch so zu leben und zu handeln, wie sie denken. Bei uns sammelt sich beides. Das Denken und die Kraft... Tut eure Pflicht. Aber nicht bis ins Sinnlose hinein. Ihr sollt die Letzten sein, die weichen. Aber ihr sollt euch nicht starrsinnig Gefahren aussetzen... Zusammenstöße mit der Polizei sind niemals unser Zweck — sondern höchstens unvermeidliche Begleiterscheinungen... Soviel über unser Heldentum Genossen”³⁸ (p. 82—83).

În cealaltă nuvelă, doi copii japonezi folosiți într-un elc ambulant pentru numere de senzatie nu vor să-și mai îndure condiția respingătoare și, cu prilejul unui popas la Sibiu, încercă — fără succes — să fugă. Aventura în care cei doi s-au angajat, de fapt fără șanse, apare în povestire cu frumusețea tristă, dar stenică a unei mici bătălii pierdute pentru libertate și demnitate omenească, în care inevitabilul înfrîngerii subliniază splendoarea — aici minaturală — a luptei pentru un ideal.

Problematika specifică a realității săsești este amplu abordată de Paul Schuster în *Fünf Liter Zuika*, roman apărut în 1961.

Romanul se constituie ca un document fidel al mentalității micii burghezii săsești, rurale, al iluziilor și prejudecăților ei, urmărind în ultimă analiză demonstrarea subtilă a rolului pe care condițiile sociale îl au în formarea conștiințelor.

Romanul³⁹ este istoria eforturilor zadarnice ale mijlocașului Thomas Schieb din Kleinsummerberg de a-și depăși starea și a intra în rîndul sătenilor avuți.

³⁸ Tovarăși! S-a vorbit mult despre eroism. Cred, prea mult. Este numai greu. Dar este logic. Nu entuziasmul pentru fapte de vitejie ne-a adus împreună, ci o gîndire clară, rațională. ... Totuși, puțini au forța de a trăi și acționa așa cum gîndesc. La noi gîndirea și forța se îmbină... Făceți-vă datoria. Dar nu pînă la absurd. Să fiți ultimii care să cedați. Dar să nu vă expuneți cu îndărătnicie primejdiei... Cloacurile cu polții nu sînt scopul nostru, ci cel mult accidente regretabile... Altfel despre eroismul nostru, tovarăși!”

³⁹ Aprecierile se referă numai la primul volum, volumul al II-lea fiind în curs de apariție.

Alta timp ețt ridicarea sa nu se ciocnește de interesele chiaburului Reicheln Karl ⁴⁰, Thummes (Thomas) reușește în tot ce întreprinde. De îndată însă ce prosperitatea gospodăriei sale, și o dată cu aceasta prestigiul său crescînd, contravin intereselor directe ale lui Reicheln, el este pe îndelete, dar fără milă, ruinat de acesta. Thummes începe prin a se împotrivi chiaburului pe care îl simte instinctiv dușmănos, dar poziția sa socială de mijloc, teama de a nu i se arunca acuzația de „bolșevic”, de conductor al nemulțumirilor satului, îl împing la compromisuri.

Eșecul lui Thummes denunță inconsistența și fariseismul teoriilor despre „autonomia săsească” și „unitatea germană”. Căci Thummes pierde partida deși întrunește toate însușirile cerute unui gospodar sas model, iar Reicheln Karl, în ciuda naționalismului pe care îl așezează, se aliază fără șovăire cu exploatații români (Badiu Andrei) în dauna conaționaliilor săi.

Marea criză economică mondială de la sfîrșitul deceniului al treilea are ecou și în Klein-sommerberg prin filialele transilvănene ale fabricii de brînzeturi „Kolmag” din Köln și ale societății de comerț cu semințe pentru plante furajere „Weizsäcker” din Hamburg, întreaga comună fiind împărțită în două tabere învrăjbite de concurență : cultivatorii de furaje de o parte crescătorii de vaci cu lapte, de alta. Împrejurarea ilustrează complicatul mecanism al luptei pentru profit și, mai cu seamă, ideea de înlănțuire a fenomenelor, în vădită polemică cu formula ideologică tradițională a universului săsesc închis, „de sine stătător”.

Ca structură psihică, compoziția populației romanului este polară. La un pol, lumea plină de respect față de trecut, autorități și biserică, alcătuită din cei care se încadrează din convingere tradiției, muncind și trăind în acord cu cerințele religiei și ale legilor (familia Schieb), dar și din ipociții interesați în cultivarea ideii unității săsești (Reicheln Karl); deși retrogradă, această lume are o minuțioasă și — aparent — perfectă organizare lăuntrică : întreaga populație în funcție de vîrstă și sex activează în diverse organizații obștești, cu orientare, de altfel, strict conservatoare. La celălalt pol, nonconformiștii, aventurieri ca Seiferth Bill „americanul”, emigrant sas care, reîntors, scandalizează satul căsătorindu-se cu o româncă, evitînd biserica și amestîndu-și — malițios — interlocutorii cu limbajul său țesut din metafore și aluzii, sau ca melancolicul Piter Tischler revenit din război șapte ani după încheierea păcii, care a trecut prin multe și vede mai departe decît consătenii săi, sau ca Albu Ion, suspectat fără temei de fapt de „bolșevism”. Toți, oameni umblați în lume, ieșiți din cercul magic al tradițiilor, aducînd cu ei nelcrederea în „ordinea săsească”, în temelnicia vechilor rînduiri, ei subminează convingerile gregare ale stării de mijloc, caracterizate prin lipsă de orizont și receptivitate, prin oroare față de „nou” și de „străin”.

O preocupare majoră a romanului este încercarea de a dezvălui cauzele fenomenelor sociale și politice, legătura dintre ele. Se analizează competent și convingător felul în care s-a răspîndit ideologia fascistă în Transilvania, prin specularea necesităților colectivității săsești, prin exploatarea tradiției sociale locale, a aspirațiilor naționale, prin folosirea presei și chiar a bibliei. Ni se comunică de asemenea imaginea vie a felului în care a acționat mecanismul economic capitalist, al exploatării mascate de birocrație, de perorația demagogică a presei burgheze și de biserică. În legătură cu criza, spre exemplu, li se dau țărănilor năuiciți tot soiul de explicații fantastice. Preotul Liebhardt susține că ea este o „încercare a Domnului”; un oarecare Schemmel, de la oraș, îi șoptește tainic lui Thummes — că izvorul crizei stă în nerespectarea celei de-a doua porunci, „să sfințești duminica”; iar „Sleebürgisch-deutsche Tageblatt” clamează înversunat că de vină sînt tratatul de la Versailles și evreii.

Elemente epice cu implicații asociative, construite în tehnica leitmotivului, vin să aprofundeze — prin sugestie — autenticitatea relatării. Astfel, cele „cinci sticle de țuică” primite în dar de Thummes la căsătorie și pe care se hotărâște să le desfunde la nunta primului său fiu,

⁴⁰ Personajul este fin realizat. Autorul îi îngăduie unele însușiri reale (nu incompatibile însă cu situația sa de exploatații rutinat) : sîrguință, îndemnare, spirit practic și organizatoric.

dar pe care le va deschide în împrejurări neașteptate, sugerează, ca o mărturie ironică, netemeinicia teoriei autonomiei individului față de condițiile sociale. Valoare simbolică are și destinul broșurii pe care Thummes o capătă de la un soldat comunist în gară la Viena în 1918, cârticeică pe care o păstrează dar nu are curiozitatea s-o deschidă niciodată, și care este *Manifestul comunist*. Semnificație simbolică are și Biblia primită dar de nuntă de la preot și care stă în odala de oaspeți la oglindă, lângă buchetul nupțial. La fel „Calendarul creștin” și manualul de cultivare a merilor pe care le citește bătrînul Schieb. La fel ziarul „Siebenbürgisch-deutsche Tageblatt”, „die grösste Sachsenzeitung auf der ganzen Welt”, în care „Der Thummes liest gewissenhaft, sozusagen organisiert”⁴¹ (p. 446).

Schuster folosește abundent în *Fünf Liler Zuika* stilul indirect liber, ceea ce îl îngăduie să se identifice aparent, ca poziție, cu eroii și să creeze un climat de pseudoobiectivitate fenomenologică, ceea ce face mai izbitoare și mai grăitoare adevărurile ilustrate de romanul său țărănesc.

Satira este modalitatea dominantă a cărții și scriitorul știe să împletească cu gust sigur umorul gras, succulent, poporan, cu ironia fină. Subtitlul cărții și titlurile capitolelor, de pildă, *Imprumutâ factura și dimensiunile pe care acestea le aveau în vechiul roman de aventuri*: „Das vierte Kapitel legt besonderes Gewicht auf eine Ohrfeige mit der ein ganz ungläubliches Menschenschicksal anfängt und schildert die traurigen Umstände, under welchen ein anderes Leben aufhört”⁴². Solemnitatea procedurii, luată în răspăr de conținutul formulărilor, manevră stilistică folosită în aceleași condiții și de alți autori moderni, are însă *anume* aici o eficacitate sporită: mentalitatea tradițională săsească, caracterul ei îngust⁴³, anacronic, provincial, veștile-lăile ei sînt persiflate atît prin zeflema evidentă, cît și prin sugestia livrescă discretă.

Cu o remarcabilă virtuozitate sînt minuite neologismul, jargonismul, expresia populară, proverbul, pilda biblică.



Critica vechilor stări de lucruri o realizează într-o manieră mai generală și o serie de alte romane ample⁴⁴.

Astfel romanul lui J. Hübner, *Die Heilmanns*, 1956, este cronică de familie a trei generații de țărani șvabi (1880—1950), ce ilustrează procesul diferențierilor sociale, lupta dintre sărăcime și chiburi pentru slăpînirea pășunilor comunale, fuscizarea partiză a satului șvab prin înființarea de organizații naziste și, în sfîrșit, Eliberarea, cooperativizarea și rezolvarea justă a problemelor sociale și naționale.

Premisele apariției fascismului în Banat sînt descrise de Andreas A. Lillin⁴⁵ în *Jetzt, da das Korn gemahlen* (Acum cînd grîul s-a măcinat), 1957, roman amplu și ambițios, abundent în personaje, evenimente și locuri de acțiune, cu o substanță epică stufoasă, dar din păcate diluată.

⁴¹ „Cel mai mare ziar săseesc din lume. Thummes îl citește conștient, cu să zicem așa, organizat”.

⁴² „Capitolul patru acordă deosebită atenție unei urecheli cu care începe un destin omenesc de necrezut și descrie împrejurările triste în care se încheie un altul.”

⁴³ O anecdotă cu tîlc povestește Seiferth Bill. Se întîlnește întîmplător la New York cu două fete săsoice necunoscute, primii compatrioți întîlniți în America; stău de vorbă, iar la despărțire el, Bill, mulțumește fetelor pentru a-i fi prilejuit un schimb de cuvinte în gralul natal, lucru rar în marele oraș; fetele rămîn descumpănite: cum se vorbește rar săsească la New York cînd ele vorbesc între ele numai săsește!

⁴⁴ Pentru un plus de informații, vezi H. Stănescu, *Aspecte ale reflecției luptei antifasciste în romanele scriitorilor de limbă germană din România*, în „Analele Universității București, Seria Științe sociale, 1961, nr. 23, p. 389—390.

⁴⁵ Scriitorul s-a afirmat și cu romanul *Die zehnte Muse* (A zecea muză), București, 1963, care dezbate probleme ale creației literare contemporane, oglîndind și schimbările survenite în conștiința oamenilor de azi.

Preocupat mai puțin de analiza cauzelor fenomenelor sociale, comunicând însă o experiență de viață autentică, romanul Hertei Ligeti ⁴⁶ *Die Sterne verloschen nicht*, 1959 (trad. rom. : *Stelele nu se sting*, 1962) zugrăvește perioada anilor 1934—1945 în lumea luptătorilor antifasciști și a lagărelor de concentrare naziste, din perspectiva unui martor ocular. Romanul este vast, cu personaje numeroase aparținând unor generații diferite, cu acțiune abundentă și diversă (desfășurată în afara granițelor țării, în Austria, Belgia, Polonia, Spania etc.), ale cărei fire sînt legate prin soarta a două familii de muncitori vienezi. Comentariul autoarei e discret, relatarea echilibrată și sobră.

Majoritatea povestirilor lui A. Breitenhofer, grupate în volumele : *Aus unseren Tagen* (Din zilele noastre), 1958, *Die Lehrjahre des Fr. Jakobi* (Anii de ucenicie a lui Fr. Jakobi), 1961 (trad. rom. în 1961), *Das Wunderkind und andere Erzählungen* (Copilul minune și alte povestiri), 1962, dezvoltă teme industriale, mai exact, aspecte din viața muncitorilor după Eliberare. Sînt scurte narațiuni în care se demonstrează concret, prin intermediul unor personaje rapid creionate, prin fabulații simple, superioritatea regimului democrat-popular, însușirile etice ale muncitorului înaintat — solidaritate, umanitate, inteligență, energie.

Mediul muncitoresc este în general văzut dinlăuntru. Se adoptă uneori însă și puncte de vedere exterioare, introducîndu-se în sfera de viață a muncitorimii personaje aparținînd, prin origine, lumii burgheze. Aceștia, renunțînd treptat la atitudinile lor rezervate, uneori chiar dușmănoase (*Undița*), sînt cîștigați prin convingere și puterea exemplului pentru socialism (*Undița, Strict confidențial*). Narațiunea are de cele mai multe ori o construcție lineară — adesea relatare a amintirilor cuiva (*Ucenicia lui Fr. Jakobi, Strict confidențial, Al 15-lea* etc.). Arta scriitorului e lipsită de orice artificiu, sensibilitatea lui este optimistă și senină.

A. Breitenhofer ⁴⁷ nu este preocupat în literatura sa de problemele specifice ale minorității germane.

O tematică oarecum asemănătoare, filtrată însă printr-un temperament înclinat spre ironie și satiră, cultivă și Fr. Bulhardt, cunoscut atît ca poet ⁴⁸, cît și ca prozator. Volumul său de proză *Ein Scherbenbeweis*, 1961 (trad. rom. : *Praștia*, 1963), este alcătuit din scurte povestiri cu caracter demascator. Provincia ardeleană cuprinsă de fascism (*Praștia, Monumentul, Jellinek*), oroarea burgheză față de omul de culoare (*Bob Smith*) apar într-o lumină grotescă, care evidențiază absurdul și inumanitatea situațiilor evocate. Folosește cu eficacitate critică citatul fascist, are vervă satirică și e un iscusit creator de tensiune.

Scris cu mult farmec și devăluind în mod original ficțiunea „unității germane”, romanul lui Fr. Storch ⁴⁹.

⁴⁶ A mai publicat două volume de proză : *Drei Dorfgeschichten. Kurzerzählungen* (Trei povestiri din viața satului. Schițe), București, 1964, și *Die Unverzagten* (Nelnfrații). București 1956.

⁴⁷ Alte volume ale lui A. Breitenhofer : *Sieg in der Arbeiterstadt* (Victorie în orașul muncitoresc), București, 1951 — roman, și *Im Land der Skipetaren* (În țara schipetarilor), București, 1959 — reportaje din Albania.

⁴⁸ Volume de poezii : *Auf gleichem Weg* (Pe același drum), București, 1953 ; *Der Auftrag* (Misiunea), București, 1955 ; *Unsere Heimat* (Țara noastră), București 1957 ! *Der Kampf geht weiter* (Lupta continuă), București, 1959.

⁴⁹ Același autor a mai publicat : *Die Ziehharmonika. Erzählungen* (Armonica. Povestiri) București, 1962, și romanul științifico-fantastic *Gebannte Schatten*, București, 1959 (traducere românească „*Umbre încalșate*”, 1961).

Im Krawallhaus. Ein Lausbub entdeckt die Welt (În casa zgomoloasă. Un pici descoperă lumea), 1963, înfățișează istoria unei copilării. Un băiețel descoperă treptat lumea, începând cu casa mizeră în care locuiesc 32 de familii nevoiașe și încheiind cu exploatarea capitalistă, teroarea Siguranței și războiul.

De la început chiar, percepțiile copilului sînt de natură socială; află de ce nu l se poate cumpăra o tricicletă: banii se fac la fabrica de bani de unde nu-l pot lua decît miniștrii și regii! Încercînd să dobîndească suma de bani necesară pentru tricicleta îndelung visată, băiatul este pe rînd: „enfant de chœur”, clopotar, sobar, comisionar al firmei Engrich & Co. — situații tragicomice soldate invariabil cu înfrîngerii pentru micul muncitor.

În multiplele-i slujbe — și aventuri —, care sînt în fond prilejuri de a cunoaște direct nedreptatea socială, băiatul întîlnește o întreagă galerie de tipuri: judecătorul Novak, ucigașul pisicii Minka, învinovățită de dispariția unor porumbei; avocatul Balthazar Keppitsch, răspunzător de concedierea băiatului din postul de comisionar; văduva Ana Zornig, locuind atît de departe încît strada nu mai poartă nume și casa nu mai are număr; profesorul Pankratius, care lovește degetele copiilor cu nuiaua; tociularul revoltat; ceasornicarul zgîrcit; mecanicul Fieraru, „recrutul” comunist urmărit de Siguranță; Wanja, ofițerul rus, ș.a.

Băiatul are curiozitățile firești ale copilului: vrea să știe dacă fecioara Maria face într-adevăr minuni, cum arată un canal de scurgere și cum este un bal mascat, vorbește cu pisicile, clinii, găinile, sperînd să afle dacă au fost cîndva oameni.

Experiența sa de viață este însă esențial realistă. Împrejurările în care trăiește îl modelează pe băiat, făcîndu-l să cîștige reflexe de adaptare și deprinderi practice pozitive. Devine un mic picaro mobil, descurcarea, dar păstrînd încă prea multă ingenuitate pentru a leși cu fața curată din toate situațiile.

Distanțarea de perspectiva copilului se realizează prin introducerea — care reușește totuși și *nu* supere — a unor judecăți făcute de copil, dar care îl depășesc posibilitățile naturale, printr-o anumită coordonare a episoadelor care face ca băiatul să treacă prin experiențe din ce în ce mai importante ca semnificație socială și, în sfîrșit, printr-o prozaizare a experiențelor copilăriei, mai exact, prin reducerea reprezentării lumii de la proporțiile fantasticului familiar și comun copiilor la dimensiuni reale. Stilistic, acest lucru se realizează prin joc de metafore: . . . „sogar die alte Janitsch Nēni erzählte oft von Menschen die in Wirklichkeit Teufel waren und sich gegenseitig mit Haut und Haar gefressen haben. Und gab es vielleicht keine Prinzen, die verzaubert waren und als Kröte oder Esel weiter leben mussten? Mutter kannte selber einen Bürgermeister, der ein grosser Hornochs war und darum nicht einmal gesuche unterschreiben wollte. Einmal schimpfte sie über eine Frau, die früher ein braves Mädel gewesen, sich dann aber in eine Schlange verwandelt hat, mit der man keine zwei Worte mehr reden konnte und die sich ewig um die Männer ringelt.

Auch Vetter Sepp hat solch verdrehte Wesen oft gesehen. Ein Freund von ihm der immer mit den Hühnern schlafen ging, ist jetzt eine richtige Nahteule, ein anderer ein leichter Vogel, und sein eigener Grossvater, kaum zu glauben, ein chrummiger Bär”⁶⁰ (p. 21).

⁶⁰ „... Chiar mătușa Janitsch povestea adesea despre oameni care în realitate erau draci și se mâncau între ei (expr. „mit Haut und Haar” — cu pielea și păr — înseamnă „în întregime, cu totul”). Și nu existau oare prinți vrăjiiți care trebuiau să trăiască cu broaște (estoase ori măgari)? Chiar mama cunoștea un prinț care era un mare rînoș și de aceea nu voia să iscălească nici măcar petiții. Odată mama oărise pe o femeie care înalțe fusese o fată cuminte, iar acum devenise un șarpe cu care nu mai puteai schimba o vorbă și care se răsuțea mereu în jurul bărbaților. Unchiul Sepp văzuse și el asemenea ființe sucite. Un prieten al lui care se culca mereu cu găinile devenise o adevărată cucuvaie, un altul, o pasăre ușuratică, și propriul lui bunic — de necrezut — un urs mormăitor.”

Relatarea are limpezime și vioiciune. Cartea este scrisă simplu, cu prospețimea stilului verbal; influențele populare dialectale se îmbină cu o expresie concentrată și asociații neașteptate: „Die Luft war dick zum Ersticken und schmeckte nach Unglück und Terepentin” (aerul era gros să te sufoci și avea gust de nenorocire și terebentină), (p. 24). etc.



Lirica germană din țara noastră a cunoscut în ultimii ani o importantă dezvoltare. În ultimele două decenii poezii de limbă germană au publicat în periodice sau în volume versuri care, grupate, alcătuiesc o producție lirică considerabilă.

Cel mai de seamă poet de limbă germană din țara noastră este, fără îndoială, Alfred Margul Sperber. Poetul e originar din Bucovina (n. 1898). Perioada sa de formație coincide cu primele decenii ale secolului, când, în lume, relațiile sociale generate de capitalismul monopolist se dezumanizau treptat. Poetul se simte înstrăinat ca și marii săi contemporani, Rilke, Kafka, Werfel, însingurați și izolați în mijlocul unei lumi terifiante și impenetrabile. Rămâne totuși încrezător în umanitate și devotat unui ideal de puritate și frumusețe. De altfel poetul a intrat de timpuriu în legătură cu mișcarea muncitorească, împrejurare care nu va rămâne fără ecou direct în creația sa.

Umanismul lui Sperber este complex. Are comun cu lirica curentelor literare neconformiste din primele decenii ale veacului, îndepărtarea de societatea contemporană și un anume refugiu în atemporal. Îi *despart* de ea, gestul activ, protestatar, apărarea mulțimilor nedreptățite; la acestea se adaugă cultivarea formei clasice, respectul pentru rațiune și armonie.

Poeziile mai vechi ale lui Sperber⁵¹ (1920–1940) sînt nostalgice, vădesc sentimentul distanțării de universul ambiant; de aici întoarcerea la copilăria transparentă, gravată fin de intuiții:

„Als er wandern sah die Wolke weit
Weinte in ihm ungelebte Zeit;
Und mit seiner kleinen Knabenhand
Griff er nach dem Licht
Das immer ferner schwand”⁵²

(*Die Sage vom Sommer*, din *Taten und Träume*)

Sentimentul solitudinii își găsește dezlegare și în descoperirea lumii vegetale sau în emoția erotică.

⁵¹ Poeziile mai vechi au apărut în volumele: *Der Blitzeard*, 1922, *Gleichnisse der Landschaft* (Metaforele peisajului), Storojineț, 1934; *Geheimniss und Verzicht* (Taină și renunțare), 1939. Poeziile scrise după 1944, împreună cu unele piese mai vechi, au alcătuit volumele: *Zeuge der Zeit* (Martor al timpului), București, 1951; *Ausblick und Rückschau* (Perspectivă și retrospectivă), București, 1955; *Mit offenen Augen* (Cu ochii deschiși), București, 1956; *Taten und Träume* (Fapte și visuri), București, 1959; *Unsterblicher August* (Nemuritorul August), București, 1959; *Sternstunden der Liebe* (Orele înstelate ale iubirii), București, 1963.

⁵² „Văzînd norul călătorind departe
Netrăitîl timp, în el replîngea.
Și mîna-i mică de copil voia
S-atingă lumina
Ce se pierdea — mereu tot mai departe”.

(*Legenda verii*)

Natura este receptată reflexiv: imaginea unui copac cu coroana în lumină și rădăcini înfipite în întuneric simbolizează existența umană, joc dialectic al plăcerii și suferinței:

„Wie leblich wär ich nicht von Lust getränkt
Und wie erträglich Lust, verschlöss sich mir
Das tiefe Wunder, das die Trauer schenkt,
mir: einst zum Mensch entstanden aus dem Tier“⁵³

(*Die Baumtanzinnen*, din *Taten und Träume*)

Dragostea este nerealizată, inconsistentă, femeia iubită — o oglindă pe lucrul căreia imaginile alunecă unele după altele în neant:

„Denn sie und ich und alle die dir nahten
Sind deine Träume: du behältst sie nicht.
Und wenn sie dann aus deinem Rahmen traten
Strahlst du in kaltem, unberührtem Licht“⁵⁴

(*An die Erträumte*, din ciclul *Strophem um eine Frau*, în volumul *Sternstunden der Liebe*)

În genere femeia, în fragilitatea ei, li e poetului simbol al perisabilității, al implacabilei instabilități a universului:

„Die andere Frauen alle sind den welchen
Und leisen Dingen: Wolken, Wiesen, Wind,
Den Träumen und dem Helmweh zu vergleichen
Die schön wie sie, wie sie vergänglich sind“⁵⁵.

(*An die Erträumte*)

Este frecventă asocierea metaforică a femeii cu peisajul, ca spre pildă în *Etymologie*, poezie oarecum manieristă, dar grațioasă și muzicală prin aliterații:

„Dein Mund ward Mond, die Stirne Stern,
Die Kehle kühle, fremd und fern;
Dein Herz ist Herbst und Herd dem Gast,

53

„Cum aş putea trăi nepătruns de plăcere
Și cum aş îndura plăcerea de n-aș cunoaște
Adâncul miracol pe care tristețea mi-l dăruie
Mie, omului cândva născut din animal“.

(*Terținele copacului*)

54

„Căci ei și eu și toți ce și-au fost aproape
Sînt visurile tale ce nu și le-amintești,
Cînd ele din cleștar afară se strecoară
În rece, neatînsă, lumină strălucеști“.

(*La cea visată*, din ciclul *Strofe pentru o femeie*)

55

„Celelalte femei sînt toate asemeni
Lucrurilor moi și ușoare: norilor, câmpilor, vîntului,
Dorului de casă și viselor,
Care, frumoase ca ele, ca ele repede pier“

(*La cea visată*)

Dein Haar die Harfe seiner Rast ;
 Dein Auge Alge, Salz und See.
 Die Wimper Winter,
 Wind und Schnee,
 Und Braue Tau und Träne Traum,
 Und Schulter Schatten, Scham und Schaum" ⁵⁶.

(*Ethymologie, din Strophen um eine Frau*)

Un alt aspect al creației mai vechi a poetului este refugiul melancolic în trecutul dispărut, nostalgia pierdutei armonii a anticilor. Ciclul de inspirație mitologică *Lethe und Liebe. Ein Griechischer Sagenkranz* (Lethe și iubire. Un ciclu de legende grecești), 1940–1941, tratează modernendarica greacă încercând-o de un sentiment de tristețe difuză, interiorizată :

„Wieviel des blasen Lichts verrann !
 Sein dunkles Schauen fasst es nicht
 Und nicht entlässt aus ihrem Bann
 Die Schwermut dieses Angesicht" ⁵⁷.

(*Der Faun*)

În poezia dintre cele două războaie a lui Sperber, influența lui Rilke se face simțită mai cu seamă în frecvența imaginii dematerializate, fluide, în alb-negru :

„Das Kind im langen Hemde
 Fühlte es nahn im Traum :
 Durch die Tür aus schwarzer Fremde
 Wehte es kühl in dem Raum.
 Und am Morgen, als es durchs Fenster sah,
 Wusste es nicht mehr,
 Wie ihm geschah :
 Da war alles im Kreis
 Welt, weich und weiss
 Weglos, reglos, dicht

56

„Gura ta era luna, fruntea stelele,
 Gîtul răcoare — străin depărtat,
 Inima ta e loamna și vatra oaspetelui,
 Părul tău harfa odihnei tale.

Ochiul tău algă, soare și mare.
 Pleoapele iarnă, vînt și zăpadă,
 Sprincenele rouă, lacrămile vis,
 Umerii umbră, sfială și spumă”

(*Elimologie*)

57

„Privirea sa întunecată nu știa
 Cîtă lumină pală se scurgea.
 Chipul.
 Melancolia cu a ei vraja nu-l părăsea”.

(*Faunul*)

Licht, Licht, kaltes Licht —
 Und das Kind begriff nicht
 Und weinte leis" ⁵⁸.

(*Aus der Kindheit, din Taten und Träume*)

De asemenea, sugestii dezvoltate creator de poet au fost asimilate din poezia lui Trakl (*Dinge im Spiegel* — Lucruri în oglindă), și în genere din poezia expresioniștilor germani :

„Aber ringsum atmete weit
 Funkelnde Nacht voller Sterne,
 Und die Wälder rauschten die Zelt
 In die Strömende Ferne" ⁵⁹.

(*Souvenir de la lune*)

ca și din poezia populară :

„Rauher Spiele gab es viele, und sie liebten sich im Spiele
 Um den Krug voll Wassers raften zwei schon lang
 Und indem sie schrien und stritten war das Mädchen ausgegillten
 Und aus Scherben auf die Erde rann der Trank" ⁶⁰.

(*Anton Dvořak Humoreske, din Ausblick und Rückschau*)

Creația lirică a lui A. M. Sperber din această perioadă conține și negovăitoare luări de atitudine socială. Așa sînt poeziile din volumul *Geheimniss und Verzicht*, bunăoară cele închinete negrilor supuși discriminării rasiale :

„Der schwarze Panther stand im Riesenkreis
 Der Hunderttausenden deren Atem stockte
 Er sah : Ein Meer, und dieses Meer war weiss

58

„Copilul în cămașa lungă
 Simțea prin vis cum se apropie ceva.
 Din depărtarea întunecată adia răcoare în oțale,
 Dimineața cînd privi pe fereastră

Nu înțelese nimic din ce se întimpla.
 Totul în jur era
 Îndepărtat, moale și alb, fără drum, nemișcat, compact,
 Lumină, lumină, rece lumină.
 Copilul nu înțelese și plînsese ușor"

(*Din copilărie*)

59

„De jur împrejur respira depărtat
 Noaptea strălucitoare plină de stele,
 Pădurile foșneau timpul
 În întinderile curgătoare."

(*Souvenir de la lune*)

60

„Aspre jocuri erau multe
 Ei în joacă se iubeau
 Pentru-ulelor plin cu apă
 Ei de mult se hîrjoneau.

Se certau, strigau, țipau
 Cînd fata a lunecat.
 Și din cloburi apa lină
 S-a împrăștiat".

(*Anton Dvořak : Humorescă*)

Und fern das Ziel, das wie der Urwald lockte.

Und als der Startschuss fiel und er entsprang
Leicht wie ein Tänzer durch den Sturm der Fahnen
Da barst es als ein Rausch in ihm, da sang
Sein Blut den fernen Todeschrei der Ahnen :

Der Bluthund heult, sie sind dir auf der Spur
Sie hetzen fluchen hinter dir in Haufen !
Vorwärts ! Dein Leben gilt's !

Jetzt hilft dir nur Entlaufner Schwarzer Mann dein schnelles Laufen.

Und da ins Ziel er einbrah aus dem Raum
Und fühlte sich im Sturm emporgetragen
Von tosendem Geschrei-sah er den Baum, dran einst sein Vater hing,
gespentsch ragen" ⁶¹.

(*Ein Neger erringt den Olympiarekord für die U.S.A., scrisă în 1936*)

După 1944 poetul evoluează către poezia militantă și satirică. Scrie de pildă fabule cu caracter critic, *Der Hund erzählt seinen Traum von Paradiese* (Căinele povestește visul său despre Paradis), *Prüfungsfrage* (Întrebare de examen) etc. Masa creației sale din ultimele două decenii o constituie însă poeziile închinată partidului, Revoluției din Octombrie, sărbătoririi republicii, electrificării țării etc. În general, aceste producții ilustrează cu limpezime idei politice și filozofice fundamentale : necesitatea lichidării rămășițelor capitaliste din țară (*Von der Freiheit* – Despre libertate), superioritatea orlnduirii comuniste (*Gulivers Reisen* – Călătoriile lui Guliver), întărirea alianței dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare în regimul democrat-popular (*Arbeiter und Bauer* – Muncitor și țăran), victoria omului liber de exploatare asupra forțelor naturii (*Die Ballade vom Wasserkraft. werk* – Baladă despre hidrocentrală), esența revoluționară a artei scriitorului și poetului militant (*An einenidyllischen Dichter* – Unui poet idilic, *Der Dichter lauscht in die Zeit* – Poetul ascultă timpul).

Unele din aceste poezii sînt, din păcate, neconvingătoare din pricina schematismului și a sărăciei tratării :

„Wo des Kommunismus Wunder geschehen
Wie kann's mir da anders als gut ergen'h?

61

„Pantera neagră-n cercul ei stătea,
În jur mulțimea fără de suflare
O mare, albă mare îl părea,
Iar ținta ca o junglă-n depărtare.

Și startul cînd pocni, țîșni cu-avînt
Un dansator prin flamuri în furtună,
Vrăjit, tot singele-i zvîcnea în cînt
Al morții, plîns din țara lui străbună :

Dulăii urlă ! Sînt pe urma ta !
Ei haita o asmut sū te omoare !
Să fugi, țî-i viața-n joc ! Să poți scăpa,
Să fugi tu negrule, cît poți de tare.

Ajuns la țintă și pe sus purtat
În uragan de urlătoare gloată,
Zărește-un pom de care, splinzurlînd,
Se-nalță un strigoi : hătrînu-i tată”.

(trad. de I. C. Mătăsaru publicată în volumul
Poezii, București, 1962)

Wer wie ich im kommunistisches Zeitalter lebt
 Der hat eigentlich alles was er erstrebt''⁶².
 (*Gulivers Reisen*).

a lipsel de adncime și de suflu :

„Und wo wir schreiten Hand in Hand
 Blüht Frühling auf
 Aus dürrem Land''⁶³.
 (*Arbeiter und Bauer*)

În ansamblul creației mai noi a lui Sperber, un loc aparte îl ocupă poeziile avînd semnificația unui concentrat de experiență de viață scrise sub impresia războiului, ca de pildă acest autentic și tulburător *Über das Schreiben von Landschaften* :

„Eine Wolke zu lieben, die weiss der Wind schwellt
 Was hat uns die Unschuld des Schauens vergällt?
 Was sehen wir nur Schweiß in der strömenden Flut
 Im Tau nur nach Tränen, im Abendrot Blut?''⁶⁴.

În ultimii ani, A. M. Sperber și-a republicat în volumele *Ausblick und Rückschau, Taten und Träume, Sternstunden der Liebe*, o parte din vechile sale poezii de mare vibrație lirică⁶⁵ și a desfășurat, cu strălucite rezultate, o activitate asiduă de traducător⁶⁶. Ulmitoare reușită este — printre altele — echivalența germană a *Luceafărului*.

„Er hörte bebend, was sie sprach
 Und sprühte helle Funken;
 Er warf sich blitzend in die Nacht
 Und war im Meer versunken;

⁶² „Cum îmi poate merge decît bine
 Acolo unde se realizează minunile comunismului?
 Cine trăiește ca mine în epoca comunismului
 Are de fapt tot ce-și poate dori''
 (*Călătoriile lui Guliver*)

⁶³ „Și pe unde pășim mină în mină
 Înflorește primăvara
 În țara uscată''.
 (*Muncitor și țaran*)

⁶⁴ „Ce ne-a amărît nevinovăția contemplației,
 Dragostea pentru un nor pe care vîntul îl umflă alb?
 De ce căutăm în fluviul revărsat, numai sudoare,
 Numai lacrimi și rouă și sînge în amurg?''
 (*Despre sclererea peisajelor*)

⁶⁵ Spre exemplificare eltăm din poezia *Mond* (Luna):
 „Abend und Heimat tun weh
 Dunkler schon neigt sich der Baum
 Ferne im Walde das Reh
 Trinkt aus den Quellen den Traum''.

(Seara și țara dor,
 Mal întunecat copacul se apleacă,
 Departe în pădure căprioara
 Bea din izvoare visul.)

⁶⁶ Poetul a tradus din poezia populară românească volumele *Im Wandel der Zeiten* (Călătorie în timp), București, 1953 și *Rumänische Volksdichtung* (Poezii populare românești), București, 1954, din poezia lui Eminescu, Arghezi, Benluc, M. Banuș, F. Frunză etc. Pentru traducerile din folclorul românesc, A. M. Sperber a fost distins în 1954 cu Premiul de Stat.

Das Wasser über seinem Fall
 Zog weite, breite Kreise :
 Aufstieg aus tiefem Wogenschwall
 Ein schöner Jüngling leise.

So leicht er durch das Fenster glitt
 Wie über eine Schwelle,
 Mit einem Stabe schlank er schritt
 Umkränzt vom Schilf der Welle.

.
 Zwei Augen wunderbar und gross
 Unirdisch, tief, sie bannten,
 Wie zweier dunkler Gluten schoss
 Die unersättlich brannten

Aus meiner Sphäre schwer erwacht,
 Lausch'ich dir, meine Wonne :
 Denn meine Mutter ist die Nacht
 Mein Vater ist die Sonne''.

„El asculta tremurător,
 Se aprinde mai tare
 Și s-arunca fulgerător,
 Se cufunda în mare ;

Și apa unde-au fost căzut
 În cercuri se rotește
 Și din adînc necunoscut
 Un mîndru tîmăr crește.

Ușor el trece ca pe prag
 Pe marginca ferestrei
 Și ține-n mînă un toiag
 Încununat cu trestii.

.
 Dar ochii mari și minunați
 Lucesc adînc himeric,
 Ca două patimi fără saț
 Și pline de-ntuneric.

Din sfera mea venii cu greu
 Ca să te-ascult ș-acuma,
 Și soarele e tatăl meu,
 Iar noaptea-mi este muma''.

Generației lui A. M. Sperber îi aparține și Fr. Liebhard (pe numele său adevărat Robert Reiter), poet timișorean apropiat de timpuriu, prin origine și formație, de mișcarea muncitorească.

scă. Cronicar de artă, istoric și critic literar, Fr. Liebhard a desfășurat aproape întotdeauna paralel cu munca de creație literară și o secundă activitate de ziarist (între altele, din 1950 până în 1956 a condus revista „Banater Schriftum”).

Ca poet, Liebhard manifestă un temperament înflăcărat, tinzând către expresia concentrată și viguroasă.

Versurile aparținând ciclului *Miniaturen*, scrise între 1929 și 1944 și publicate numai în parte⁶⁷, sînt cu deosebire reprezentative pentru creația sa poetică. Majoritatea poezilor acestui ciclu, alcătuite din strofe de 6–8 versuri, oglindesc mizeria socială și solidaritatea poetului cu victimele societății burgheze :

„Wir stapfen bis zu den Knöcheln
In zähen Irdenen Brei
Verblutende Welten röcheln
Und niemand steht uns bei.
Wir suchen, Sonne wie Blinde
Dein goldenes Gesicht
Sprengt uns Armen die Rinde
Der Wolken, gefangenes Licht”⁶⁸

(*Arme*, în „Neue Literatur” 1958, nr. 1–2 sau :

„Dumpf trommelt der Regen, ohne
Ruhe ächzt unser Dach,
Vom gefallenem Sohne
Erzählt der eine, brach
Die Acker daheim ; wie Taube
Stehn wir im Kreise versteint,
Dass niemand unter uns glaube,
Irgendwer hätte geweint”⁶⁹

(*Versteinte*, în „Neue Literatur”, 1958, nr. 1–2).

Războiul și perioada de timp petrecută după război în U.R.S.S., îl fac și mai receptiv la problemele sociale. Ciclul *Schwäbische Chronik* (Cronică șvabă), apărut în volum în 1952,

⁶⁷ Vezi studiul lui H. Stănescu despre Fr. Liebhard din „Neue Lit.”, 1958, nr. 1–2.

⁶⁸ „Ne confundăm pînă la glezne
În mase viscoase de pămînt,
Universuri înșingurate horcăle
Și nimeni nu ne-ajută.
Căutăm ca orbii
Soarele, fața de aur.
Pentru noi cel săraci, să spargă
Lumina prizonieră, scoarța norilor”.

(*Săraci*)

⁶⁹ Ploaia răpăle surd, fără
Odihnă geme acoperișul nostru,
Despre fiul căzut
Povestește unul ; acasă
Pămîntul părăgînit ; ca surzi
Stăm în cerc împletriți,
Pentru ca nimeni prinire noi să nu creadă
Că unul din noi a plîns”.

(*Împletriți*)

este spovedania pasionată a frământărilor autorului legate de evenimentele istoriei recente și totodată un act de acuzare împotriva fascismului. Experiența războiului este definitivă în consecințele sale, sentimentul vinovăției covârșitor :

„Der Krieg war tosend westwärts schon gezogen,
Wo Stück um Stück das Hakenkreuz zersprang
Doch stündlich nur ihr eignes Leben wogen
Die Ost zu fuhren, viele Tage lang.

Der eine war im Winkel eingesponnen
Und rechnete, wie lange reicht sein Speck.
Ein andrer döste an der Träume Bronnen
Und träumend rührte er sich nicht vom Fleck.

Ein dritter schrie : Was haben wir begangen ?
Und dieser Schrei war ohne Wiederkehr,
Denn über ihnen blieb die Stille hangen
Wie eine Glocke, taub und schwengelleer”⁷⁰

(*Tage und Nächte, din Schwäbische Chronik*)

Condamnarea fascismului pentru turpitudinea și crimele sale este analitică. Astfel, cu referire la propagarea ideologiei fasciste, poetul pune în lumină crudă rolul atribuit de naziști sloganului diversionist al „unității germane” :

„Die einen waren nordisch-rein
Und rassisch hoch gezüchtet :
Ein Spross an Wotans Götterstamm ;
Die anderen gefolgschaftsstamm,
Sie sollten ewig Diener sein
Und wälzten stumm des Schicksals Stein
Das war die deutsche Einheit”⁷¹

(*Deutsche Einheit, din Schwäbische Chronik*)

⁷⁰

„Războiul se îndreptase vîind spre Apus,
Unde bucată după bucată se spârgea zvastica,
Oră cu oră își măsurau viața
Cel ce mergeau spre răsărit, zile multe și lungi.
Unul se încolăcise într-un colț,
Socotind cît îi va mai ajunge slănina,
Un altul fuma izvoarele viselor
Și vîind nuse se mișca din loc,
Un al treilea strigă : ce-am făcut ?
Și acest strigăt nu se mai întoarse
Căci peste ei, plutind, tăcerea rămase
Ca un clopot surd, fără glas.”

(*Zile și nopți*)

În același sens, vezi și poeziile *Narva, September 1944* din același ciclu.

⁷¹

„Unii erau nordici puri
Ca rasă, subțire educați,
Un vlăstar din neamul divin al lui Wotan.
Ceilalți, robuști servitori,

Cicluul *Banater Sonette*, publicat în volumul antologic *Glück auf!* (Noroc bun!), 1959, este inspirat atât de tradițiile istorice ale Banatului, cât și de realitatea contemporană; atât colonizarea Banatului, luptele sociale din secolul al XVIII-lea, revoluția din 1848, descoperirea zăcămintelor de cărbuni de la Anina, personalitatea lui Lenau, cât și marile lucrări de canalizare din 1958 etc., constituie temele sonetelor sale. În mod deosebit, în orizontul poetului stăruie permanențele istoriei: lupta împotriva nedreptății, efortul etern al căutării adevărului, vitalitatea poporului.

Imaginea prezentului are la Liebhard o luminozitate caldă:

„Und alles wîrd so heiter und so mild,
Als hätte uns das tiefste Glück gefunden,
Als stünden still von Güte reif die Stunden”⁷²

(*Feur und Bäume*, din subcicluul *Neue Flur*, din *Banater Sonette*).

Poetul Werner Bossert (n. 1918) este un autodidact. Originar din Sibiu, el a fost pe rând legător de cărți, marinar, lucrător metalurgist, grăjdar, jurnalist, pictor scenograf, director de cămin cultural, bibliotecar. A publicat mai multe volume de versuri⁷³, dintre care cel mai reprezentativ este: *Glühende Nacht, blühender Tag* (Noaptea aprinsă, zi înflorită), 1959. Volumul evidențiază evoluția poetului de la lirica intimistă cu accente pesimiste dinainte de Eliberare la poezia sa actuală, care face elogiul omului nou, al muncii creatoare, al cauzei socialismului:

„Heut bist du nicht einsam, du lebst nicht allein,
Du Schmelzer im Stahlwerk, du Bergmann im Stein,
Du Sämann, du Schnitter auf endlosem Feld,
Du Träumer und Dichter, Gestalter der Welt”⁷⁴.

(*Du bist nicht allein*)

Și Lotte Berg urmează o evoluție asemănătoare, de la lirica egotistă la cea cu caracter social. Volumele sale de poezii⁷⁵ sînt inspirate de noile realități ale țării. Poeta cîntă pacea (*Atom, Das Wirtschaftswunder* — Miracolul economic —, din *Augustlese*), dragostea de țară

„Trebulau să slujească în veci;
Ei rostogoleau tăcuți piatra destinului.
Aceasta era unitatea germană.”

(*Unitatea germană*)

⁷² „Și totul devine atât de senin și de blînd
Ca și cînd ne-ar fi găsit norocul cel mai adînc.
Ca și cînd, de-atîta bunătate, orele coapte s-ar fi oprit încet
pe loc”.

(*Foc și copaci*, din *Cîmpie nouă*)

⁷³ *Frischer Wind* (Vînt proaspăt), București, 1953; *Der Alte Baum* (Copacul bătrîn), București, 1956; *Sterne bleiben* (Stelele rămîn), București, 1963.

⁷⁴ „Azi nu ești singur, nu trăiești singur
Tu topitorule în oțelării, tu minerule în hrubă,
Tu semănătorule, tu secerătorule pe cîmpia fără sfirșit,
Tu visătorule poet, creator de lumi”

(*Tu nu ești singur*)

⁷⁵ *In seiner Vielfalt singt das Leben* (Cîntă viața în diversitatea ei), București, 1954; *Fahrt in den Frühling* (Călătorie prin primăvară), București, 1957; *Augustlese* (Recoltă de august), București, 1959; *Der rote Faden* (Fîrul roșu), București, 1962.

— nu în spiritul literaturii regionale, ci al patriotismului socialist (*Unsere Ernte — Recolta noastră — , Heimat — Țară —*, din același volum), partidul, revoluția socialistă. În poezia ei vîna epico-satirică se împletește cu confesiunea lirică. Remarcabilă este poezia sa erotică, concentrată și expresivă :

„Heut prüf ich es sinnend . . . auch meine
Versilberten Fäden im Blond.
Es schweben zwei herbstliche Haine
Am blassen Horizont

Du liebtest mein straffes, mein kupfernes Haar
Ich liebte das deine, weil's schwarzdrahtig war.

Heute zupf ich vier sielberne Saiten
Aus meinem gefährdeten Blond.
Es schweben zwei Einsamkeiten am blassen Horizont”⁷⁶.

(*Weisse Saiten*, din volumul *Der rote Faden*)

Interesante sînt versurile în metru popular românesc ale poetei :

„Blättchen, Blatt der dunklen Beere,
Wenn ich doch ein Vöglein wäre,
Höher flög ich als die Fichte,
Zöge straks zum Sonnenlichte”⁷⁷.

(*Aurel Vlaicu*, din ciclul *Der Traum vom Flug*, din *Augustlese*)

Lotte Berg a tradus din poezia românească (din folclor, din poezia lui E. Jebeleanu, M. R. Parascivescu etc) și a scris împreună cu Else Kornis cărți pentru copii.

76

„Azi cercetez pe gînduri
Firele mele de argint în blond.
Plutesc două dîmbrăvi tomnatice
La orizontul pal.
Tu iubeai părul meu întins, arămiu . . .
Eu îl iubeam pe-al tău negru și sîrmos.
Azi rup patru corzi de-argint
Din blondul meu — care-a fost . . .
Plutesc două singurătăți
La orizontul pal”.

(*Corzi albe*)

77

„Frunzuliță, frunza bobului întunecat,
Dacă aș fi o păsărea
Mai sus ca bradul aș zbura,
Drept spre soare aș urca”.

(*Aurel Vlaicu*, din ciclul *Visul despre zbor*)

Fr. Joh. Bulhardt, al cărui nume a mai fost amintit în legătură cu activitatea sa de prozator, încearcă în volumul *Der Kampf geht weiter* o experiență vrednică de interes: biografia în versuri a unui muncitor, care strânge ca într-un focar istoria întregii mișcări muncitorești din Transilvania în perioada 1885 – 1949.

Au mai publicat versuri, adesea de bună ținută – în volum sau în reviste – O. Pastior, H. Schuller, Cr. Maurer, A. Connerth, E. Kornis, și alții.



Din acest scurt expozeu asupra literaturii de limbă germană din România, unele observații generale se impun de la sine.

În ansamblu, literatura actuală de limbă germană pe de o parte *reproduce pe un plan superior* trăsăturile literaturii regionale din care s-a dezvoltat, negând tot ce era desuet și retrograd în aceasta, pe de altă parte, beneficiind de o îndrumare ideologică sigură, usinând înfloririi benefice din partea altor literaturi, aprofundând înțelegerea obiectului și extinzându-și unghiul percepției, ea *depășește* limitele pe care conceptul de literatură regională le presupune.

În operele lor cele mai bune – dedicate înainte de toate problemelor istorice ale populației germane, luptelor și frământărilor ei, dar abordând și episoade glorioase din istoria poporului român, militând pentru conviețuirea frățescă a populației germane cu poporul român și cu celelalte naționalități conlocuitoare, zăgrăvind efortul întregului popor angajat în construcția socialistă – prozatori ca Oskar Walter Cisek, Erwin Wittstock, Paul Schuster, Francisc Storch și alții au creat o literatură originală, de un umanism generos și de o remarcabilă măiestrie artistică, păstrând un specific național cert.

Inegalități calitative între autori sau în interiorul operii aceluiși autor, unele în succese – practic inevitabile –, există și în proză. Totuși în poezia de limbă germană ele sînt mai accentuate. Poeții au căutat, pe bună dreptate, ca prin creația lor să răspundă cerințelor acute ale actualității. Din păcate, necesității legitime de a crea o poezie militantă, revoluționară prin *spirit și semnificație*, convingătoare prin *formă*, li s-a răspuns uneori – probabil, dintr-o insuficiență înțelegere a ceea ce înseamnă de fapt artă combativă – printr-un anume gen de poezie ocazională, lipsită de vibrație și șlefuire. De aici, versuri înjghebate din locuri comune și șabloane stilistice, fie vagi prin abuz de abstracțiitate, fie, dimpotrivă, pedestre prin exces de concretețe, puțin capabile de a comunica emoție și deci puțin eficiente.

Marea forță lirică a mai vîrstnicilor (Alfred Margul Sperber, Franz Liebhard, Lotte Berg), ca și talentul viguros al unor tineri poeți (Oskar Pastior, Cristian Maurer) pentru a ne referi numai la bunele auspicii subiective – sînt totuși cheazășia unei bogate înfloriri a liricii germane din țara noastră.

Deosebit de importante ni se par în această perspectivă cuvintele unui muncitor din anii douăzeci – citate undeva de Sperber –, mărturie gravă și adîncă despre ceea ce trebuie să fie poezia – și am adăuga, *literatura* – revoluționară: reflexul complex al conștiinței umane. Interlocutorul lui Sperber spunea:

«Gewiss darin stimme ich mit Ihnen vollkommen überein: die politische, die revolutionäre Dichtung ist unser tägliches Brot in unerbittlichen Kampf, von dem Sie vorhin gesprochen

haben — aber ist das ein so unbescheidener unstatthafter Wunsch, wenn wir, wie jene amerikanischen Streikerinnen, nicht nur Brot sondern auch Rosen wollen? Gehört denn die Liebe mit all ihrem närrischen Drum un Dran von himmelhoch jauchzend und zu Tode betrübt Kopfhängerei und Träumerei, Trotz und Hingabe, gehören solche Erlebnisse wie spielende Kinder, eine schöne Landschaft, eine Mondnacht nicht auch zu den Dingen, die unser Leben lebenswert machen und um die wir kämpfen? ⁷⁸ s.

⁷⁸ Desigur aici sînt perfect de acord cu dv. : poezia politică revoluționară este pîinea noastră cea de toate zilele în lupta nelinduplecăță despre care ați vorbit adineaori ; dar este oare lipsit de modestie și nelngăduit să dorești, la fel ca acele greviste americane, nu numai pline, ci și trandafiri? Oare nu ține dragostea cu capriciile ei nebunești, cu entuziasmul ei debordant și tristețea-i tulburătoare, cu melancolia și visarea, cu îndărătnicia și generozitatea ei, oare nu țin emoțiile pe care ni le dau un grup de copii ce se joacă, un peisaj frumos, o noapte cu lună, oare nu țin toate acestea de acele lucruri care ne fac viața prețioasă și pentru care luptăm? (prefața la volumul *Sternstunden der Liebe*, p. 8.).

Insemnări despre „însemnări”

Insemnările despre valoarea poetică ale lui Al. Philippide¹ impresionează, așa spune, prin limpezimea și vigoarea argumentării, prin consecvența cu care îndepărtează unele prejudecăți, care ne împiedicau adeseori și uneori ne mai împiedică și azi să discutăm cu temel și cu folos despre căile de dezvoltare ale poeziei contemporane. În special, țin să relev competența cu care sînt combătute părerile acelor care ar dori ca traducibilitatea într-o expunere logică să fie considerată drept criteriu de valoare în aprecierea poeziei. De fapt, adevărul este diametral opus: de îndată ce o poezie poate fi „tradusă” printr-o construcție rațională, ea se evaporază ca artă. Poezia nu există pentru a înlocui gândirea logică, ci pentru a o completa.

Indiscutabilă îmi pare și pledoaria lui Al. Philippide pentru desăvîrșirea și originalitatea expresiei, pentru afirmarea personalității, care ea și numai ea justifică aprecierea operelor celui-ru poet ca fiind în măsură să îmbogățească tezaurul artistic al umanității. Ca un mod de manifestare a *umanului*, poezia trăiește doar prin cantitatea și calitatea descoperirilor prin care ea amplifică totalitatea experiențelor societății.

Așadar, prima reacție la „Insemnările” lui Al. Philippide e de adeziune, dar de adeziune, așa zice, activă, care-ți dă încredere să continui discuția întrucît, așa cred eu, efectul rîndurilor pe care le am în față ar putea fi altfel decît cel scontat, nu datorită celor spuse, ci mai degrabă datorită celor omise, ceea ce ar putea determina, poate, pe cineva prea grăbit să elaboreze concluzii „definitive”, să absolutizeze unele propoziții fine și prudente ale autorului și astfel să cadă în eroare. Acesta este motivul în virtutea căruia m-am încumetat să înșir câteva remarcî pe marginea „Insemnărilor”.

Afirmația „poezia obiectivă nu există” așa subscrie-o numai în accepția pe care o dă acestui termen Al. Philippide. Încolo însă e tot atît de indiscutabil că poezia nu s-a redus niciodată la cea lirică, mai mult, a existat întotdeauna și o lirică obiectivă, pe care a ilustrat-o, de pildă, la noi Coșbuc. Evident, și în lirica obiectivă poetul își afirmă personalitatea, se „autotransfigurează”. Dar în acest sens mai larg propoziția e valabilă și pentru proză și pentru dramaturgie, chiar pentru cea mai „obiectivă” proză.

Ademenitoare și prin profunzime, cît și prin frumusețea comparației este și concluzia lui Al. Philippide potrivit căreia existînd „grupe de sensibilitate”, cum există grupe sangvine, „poetul nu poate atinge decît grupa de sensibilități cu care propria lui sensibilitate e înrudită și către care transfuzia poeziei lui se face decît în chip firesc și rodnic”. Pledoaria e împotriva prejudecății de a considera accesibilitatea și generalitatea adeziunii imediate a auditoriului drept criterii supreme și unice de valoare. Și, în acest sens, propoziția e indiscutabilă.

¹ Comunicare ținută în cadrul secției de literatură a Academiei Republicii Socialiste România., text prescurtat, publicat în „Luceafărul”, nr. 4/1965, din 13 februarie 1965.

Dar concluzia începe să devină falsă de îndată ce e interpretată în sensul că marea poezie se poate dispensa de universalitate. Căci, după cum o observase în repetate rânduri și G. Călinescu, în artă universalitatea e criteriul ultim al valorii. Spre deosebire de grupurile sanguine, sensibilitățile variate nu ne sînt date o dată pentru totdeauna, ci se formează în cadrul aceleiași experiențe general umane și exprimă întotdeauna — fiecare în felul ei — o anume etapă istorică a ei. Nici o sensibilitate nu se formează în retortă, ci e o variantă a sensibilității omenești. În mod firesc, în contemporaneitate sînt mai vizibile diferențele care opun cîteodată unele sensibilități altora, însă istoria umanității le verifică implacabil, le confruntă și le amestecă, în așa fel încît, completîndu-se una pe alta, ele contribuie toate la înfățișarea unuia și aceluiși portret al omului. Dacă poezia exprimă uneori „stări obscure de suflet, adînciri în vis, căutări cu porniri și întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei. . .” și această poezie este, după cum o atestă Al. Philippide însuși, „cunoaștere prin mijlocirea visului și a contemplației” și ca atare și valoarea ei nu se pot defini în cele din urmă decît prin însemnătatea cunoașterii astfel obținute, în raport cu experiența general umană în materie.

Din acest punct de vedere vom încerca să abordăm și problema obscurității, aderînd fără rezerve la îndoielă, în care se ascunde de fapt un răspuns negativ : „Să exprimî limpede lucruri obscure, iată un ideal ademenitor. Dar este el, oare, realizabil?” Poezia de genul celei definite mai sus într-adevăr „nu se poate exprima limpede, în formulări definitive și precise, ci numai prin aproximații, prin atingeri, prin sugerări și aprecieri ciudate, menite să trezească în cititor fiorul necunoscutului, al misterului și al surprizei”. Și încă : „a exprima obscur, cu vigoare și adîncime, lucruri prin firea lor obscure, este un procedeu poetic normal”. Vom adăuga doar că nu ne poate fi indiferent izvorul obscurității. „Fiorul necunoscutului, al misterului și al surprizei” poate izvorî din cutezanța poetului de a pătrunde în zone mereu mai neumbrale ale existenței umane, de a le sonda adîncurile și de a căuta zvelnicurile cele mai tainice ale vieții, spre a le descifra semnificațiile. În acest caz, obscuritatea conținutului e o consecință a noulății descoperirilor, a plenitudinii de viață ; poetul se grăbește a împărtăși contemporanilor ceea ce a aflat, dar ceea ce îi rămîne și lui încă neclar, ca o imagine ale cărei contururi se încețoșează din cauza luminii prea puternice. Dar în zilele noastre poezia obscură reflectă adeseori și refuzul ostentativ de a participa la efortul colectiv de descoperire a adevărului, preferința congenitală pentru zonele umbroase ale existenței, complacerea în obscuritate de frica luminii noi care a inundat secolul nostru. Orb este omul care a ieșit dintr-o prăpastie întunecoasă într-o poiană ce sclipește în razele soarelui, dar oarbă este și crîița care în trufia ei caută să ne convingă că în general nimic nu poate fi văzut dacă ea nu vede nimic. Al. Philippide susține că „chestiunea aceasta a obscurității” este „de obicei repede și comod expedită cu ajutorul cîtorva cuvinte-clîșee, ca ermetism, evazionism, misticism și altele la fel care, aplicate la valoarea poetică, nu rezolvă nimic și nu fac decît să mărească confuzia sau chiar să o creeze pur și simplu”. Acceptînd această apreciere în măsura în care ea se referă la tarele reale ale unei anumite critici, nu putem să nu observăm totuși că, demonizîndu-se atunci cînd sînt folosite ca clîșee, cuvintele în sine nu-și pierd totuși conținutul. Și nimeni cred nu va contesta că în poezia contemporană adeseori obscuritatea expresiei, exprimînd fidel obscuritatea conținutului (decî fiind pe deplin justificată din punctul de vedere al relației între conținut și formă), exprimă în același timp și o anumită ideologie confuză, exprimă obscuritatea rîndnerii în urmă și nu a cutezanței înaripate. Dacă acceptăm, împreună cu Maiakovski, că poezia e „întotdeauna călătorie în necunoscut”, esențial este și de la care anume „cunoscut” și încotro pornește poetul.

Iar dacă am ajuns aici și am repetat un vechi adevăr și anume că poezia e întotdeauna ideologie, să vedem dacă în lumina lui ar fi sau nu de amendat afirmații ca, de pildă, aceasta: „Și simțirea ca să se exprime și să devie poezie nu are nevoie să fie filtrată prin rațiune”.

ceea ce ar însemna că poezia contemporană, spre deosebire de cea clasică, nu-și cunoaște limite impuse prin rațiune. În context, propozițiile nu supără întrucât se încadrează în pledoaria împotriva poeziei așa-zis raționale, conducând în cele din urmă la concluzia indiscutabilă, atât de plastic exprimată în parafrazarea unui aforism al lui Pascal: „poezia are rațiunile ei, pe care rațiunea nu le cunoaște”. Dar absolutizate propozițiile ar putea fi interpretate în sensul că simțirea și gândirea umană ar forma două zone izolate ale existenței, cum s-ar zice, impermeabile una față de alta. Ceea ce, evident, nu mai este exact. Marx a definit cu precizie superioritatea simțurilor umane, tocmai ca o consecință a caracterului rațional al activității omului. De altfel, de această problemă s-au ocupat mulți filozofi și înainte de Marx. I-am putea cita, de pildă, și pe iluminiștii englezi, care pornind de aici împărțeau simțurile omului în superioare și inferioare, specificând că arta satisface pe cele dintâi. Dacă spunând că „simțirea ca să se exprime și să devie poezie nu are nevoie să fie filtrată prin rațiune”, înțelegem doar că poezia are o logică a ei, care nu poate fi „verificată” prin logica rațiunii, propoziția nu stărnește obiecții; dacă însă împingem lucrurile mai departe și pretindem că expresia poetică e un mod de a se manifesta al omului care scapă cu totul de sub controlul rațiunii, afirmăm nu ceva ce este în contradicție cu întreaga experiență umană, întrucât, în ultimă instanță, orice activitate a omului e cenzurată de rațiunea sa. Amintim cu acest prilej că definind poezia a cărei expresie obscură e justificată de conținutul ei, Al. Philippide însuși vorbește de „căutări cu porniri și întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei”, deci de un efort la care rațiunea participă, întrucât memoria umană tocmai prin aceea și este umană pentru că, și atunci când se consumă în lumea simțurilor, este mereu ordonată de rațiune. În consecință deci, exprimând simțirea omului poezia va reflecta întotdeauna și ideologia lui, iar dacă e așa, valoarea poeziei nu va putea fi niciodată evaluată fără a se lua în considerație și valoarea ideologiei care o alimentează. Altfel și valoarea poetică nu se confundă niciodată cu valoarea acestei ideologii, că e altceva și cu urmează deci să fie apreciată doar cu măsura care-i este inerentă. Așadar, deși pare paradoxal, dar, așa cum o explică și Lenin într-o scrisoare către Gorki, urmează deci că pe o bază ideologică anacronică se pot ridica opere poetice autentice, dar și atunci valoarea lor absolută, deci socială, nu va putea să nu fie alterată de scăderile ideologice. Pentru că, deși se constituie doar ca valori estetice, operele de artă trăiesc doar prin ecoul pe care-l au în societate și în consecință nu pot fi apreciate decât înțindu-se seamă de toate nevoile ei.

În lumina acestei din urmă afirmații ne încumetăm să facem încă două remarcile. În primul rând — între o anumită obscuritate a expresiei și lipsa de accesibilitate nu credem că există în mod obligatoriu un raport de proporționalitate directă. În epoca noastră socialistă — indiferent de grupe de sensibilități — poetul tinde să se adreseze poporul. Pentru că „noaptea, nemărginirea, toate asociațiile obscure dar persistente ale amintirilor, toate avânturile nelămurite ale inimii, bucuria fără obiect definit, mîhnirea fără motiv concret și imediat...” nu sînt „privilegii” ale poetului, ci, poate altfel potențate, ele pulsează în flecare trăire și se manifestă și ele nu în sine, ci tot în raport cu experiența socială, iar în cazul țării noastre în raport cu grandioasele și însuflețitoarele realizări ale poporului. Oricît de „obscur” ar fi sugestiile poeziei, dacă nu exprimă nimic din avîntul epocii ele nu pot găsi cale către inimile oamenilor muncii, nici chiar dacă aceștia aparțin aceluiași grupe de sensibilitate cu poetul. Lipsită de accesibilitate nu este deci poezia obscură, pentru că în aparență „se înțelege” mai greu, ci acea poezie, fie și „împede”, care nu exprimă nimic din tumultul epocii.

În al doilea rând, fie că o vor sau nu poezii, poezia este arta cuvîntului, iar limba nu se folosește doar în poezie, ci și pentru comunicarea ideilor. Derutantă este uneori nu poezia așa-zis ermetică (dacă e de calitate), ci acea poezie pe care ascultînd-o sau citînd-o capeți senzația că poetul nu a știut seamă de ceea ce atât de sugestiv o spune Al. Philippide: „cuvintele nu vin chiar așa de ușor atunci cînd încerci să exprimi frământările din adîncurile

sufletului, drumul întortochiat și frânt al amintirii, rătăcirile prin labirintul visului...". Oricare ar fi cuvintele, ele au doar sensurile lor, independente de voința poetului, sensurile pe care poetul le poate doar nuanța, dar nu le poate schimba. Când învelișul de cuvinte are menirea doar a sugera simțurile ascunse, a nu se ține seamă de sensul cuvintelor, înseamnă a pune în primejdie eficiența comunicării, care este, așa cum s-a văzut, de alt ordin decât cel rațional. Ca să te poți scufunda în oceanul simțurilor răscolite de poet, trebuie să-ți lași mintea să se odihnească. Când verbul poeziei contrazice conținutul ei emoțional, eficiența incontestabil scade.

Acestea sînt cele cîteva observații care ne-au fost sugerate de *Însemnările despre valoarea poetică* ale lui Al. Philippide. Le-am făcut în speranța că astfel am subliniat și mai mult importanța comunicării, convingerea noastră fiind că numai intervențiile de felul acelorora pe care le-am comentat pot stimula realmente creația, contribuind la îmbogățirea ei iar, în consecință, și la exprimarea mai profundă și mai înaltă a marilor înfăptuiri umane la care ne-a fost dat să participăm.

Mihai Novicov

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA : „Eminescu”

În lucrarea sa despre viața marelui nostru poet național ¹, destinată colecției „Oameni de seamă”, într-o notă de la urmă, intitulată „În loc de postfață”, Zoe Dumitrescu-Bușulenga apreciază în acest fel rezultatele muncii sale : „cartea de față e doar o verigă fără strălucire, ne place s-o spunem noi înșine, care abia îndrăznește să se integreze în lanț după excepționala realizare a lui George Călinescu despre viața și opera lui Mihai Eminescu, scrisă cu mai bine de un sfert de veac în urmă. Veriga de acum nu are, poate, decât un singur merit : acela de a slîrni pe alți istorici și critici literari la publicarea a cît mai numeroase lucrări, mai bune, mai adînci, despre poetul național”. Închinîndu-ne cu respect în fața modestiei, considerată a fi, și pe drept cuvînt, podoaba cea mai de preț a oricărui literat, ne permitem totuși să nu fim de acord cu colega noastră. Lucrarea ei are, indiscutabil, o valoare independentă, derivînd în primul rînd din destinația efortului. Zoe Dumitrescu-Bușulenga a scris pentru tineret, pentru a-i oferi posibilitatea să se inspire din viața și opera marelui poet. În consecință, volumul merită să fie judecat, după a noastră părere, cel puțin din trei puncte de vedere : literar, științific și didactic. Ceea ce vom și încerca în cele ce urmează.

Autoarea s-a angajat să redacteze o „istorie” a vieții lui Eminescu. Cu alte cuvinte, bazîndu-se pe documente, dar fără a se referi mereu la ele întru cît textul trebuia să fie literar și nu științific în sensul strict al cuvîntului, să reconstituie întâmplările din care să se închege, legată și pe cît se poate completă, viața unui fiu ilustru al poporului nostru. Privit din acest punct de vedere, volumul are indiscutabile calități dar și cusururi. Redactarea e în general cursivă, plăcută la lectură, antrenantă. Totodată, deși lucrarea e lipsită de aparatul critic, se simte că are o „acoperire” științifică solidă. Autoarea nu-și permite să romanțeze, să inventeze fapte plauzibile, ci se mărginește să „redca” datele în general cunoscute într-o com-

¹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu, colecția „Oamenii de seamă”*, Editura tineretului, București, 1963, 284 p.

poziție originală, bine condusă. Supără însă puținătatea faptelor. Cantitativ, în text predomină explicațiile, uneori necesare, dar care, din exces, devin obositoare, printre altele și pentru că nu cadrează cu „genul” ales. Din moment ce nu e o analiză — cum o confirmă în amintita postfață și autoarea — lucrarea trebuia să se fi bizuit preponderent pe fapte de viață. Aici însă se pare că autoarea i-a lipsit curajul necesar, ea preferând să ocolească împrejurările mai dificile, în aparență penibile. Astfel colega noastră a adus și tributul său unei prejudecăți, oarecum încetățenite, potrivit căreia o viață de om e cu atât mai exemplară cu cât e mai lipsită de umbre. Nouă ni se pare că astfel, cum s-ar zice, „pieptănate”, biografiile „omnienilor de seamă” pierd din eficiența lor educativă. Doar fiecare personalitate se afirmă prin luptă, întotdeauna titanică, pe care o dă. În afara luptei nu poate exista sublimul. Iar sublimul vieții lui Eminescu era tocmai lupta creatorului de geniu împotriva condiției de viață care-l apasă cu plumbul mizeriei — materiale și morale — aripile poeziei. Ni se pare că în splendidă reliefație tocmai a acestui component al vieții lui Eminescu stă marele exemplu pe care ni l-a oferit George Călinescu.

Într-altfel, către aceeași concluzie ne conduce și logica interloară a lucrării pe care o recenzăm. Zoe Dumitrescu-Bușulenga se pare că a intuit bine care trebuie să fie axul principal al „povestirii” sale atunci când a sugerat de la bun început că va prezenta viața lui Eminescu în lumina concepției potrivit căreia viața oricărui om de seamă e mare în primul rând prin pasiunea cu care el o închină unui ideal înalt. Dorința aprigă de a trăi o astfel de viață se simte pregnantă că l-a stăpinit pe Eminescu în prima parte a existenței sale, când o visa închinată poporului, cauzei naționale, progresului țării. Cu multă pricepere autoarea adună faptele prin care se reliefează această „ardere” interloară a sufletului omnesclan: poemul *Epigonii*, năzuința de a continua opera începută de înaintași, activitatea înflăcărată pentru pregătirea demonstrației naționale de la mănăstirea Putna, adevziunea la spiritul revoluționar al vremii, apologia luptei proletare și altele. Au urmaș dezamăgiriile. Sistemul nostru totul de acord cu Zoe Dumitrescu-Bușulenga atunci când ea refuză să interpreteze finalul poemului *Împărat și proletar* doar ca un „adaos” în contradicție cu ceea ce-l precede. Adevărul — cum autoarea o și arată — e mult mai profund și mult mai complex. Filozofia idealistă germană, în special a lui Schopenhauer, i-a permis lui Eminescu să „împăce”, cel puțin pentru sine însuși, setea născută de dreptatea socială cu imposibilitatea aparentă (confirmată de căderea Comunei) de a se ajunge în înlăturarea relelor din viața socială. „Acceptarea” realității timpului său se putea produce în mintea lui Eminescu doar prin reducerea ei la mărimi infinitezimale, prin raportarea la perspectiva înfinită în spațiu și în timp. Pentru ca strigătoarele nedreptăți din jur să-l poată lăsa „nepăsător și rece”, Eminescu trebuia să se consoleze cu convingerea că

„Astfel, într-a vecinicii noapte pururea adîncă,
 Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
 Cum s-o stinge, totul plere, ca o umbră-n întineric
 Căci e vis al neființei universul cel himeric...”

Că această concluzie profund umanistă dar și plină de nobilă disperare se prefigurează în *Inger și demon*, dar mai ales în *Împărat și proletar* e în afară de discuție și Zoe Dumitrescu-Bușulenga are de o mie de ori dreptate când susține că finalul poemului *Împărat și proletar* explică, la fel ca și *Inger și demon* — „orientarea poetului și gânditorului social, care a pierdut orice speranță de îndreptare a relelor lumii, în spre ideal filozofice, consolatoare prin țesătura lor metafizică, puțin accesibilă filistinilor” (p. 146).

Dar dacă poetul „a pierdut orice speranță în îndreptarea relelor lumii”, dacă filozofia pe care încercase să se întemeieze avea în fond — și asta este ! — doar rolul unui factor consolator, indispensabil creatorului de geniu pentru a putea justifica în continuare față de el însuși efortul său demiurgic, dacă, așa cum o arată autoarea lucrării recenzate, participarea la lupta politică a conservatorilor niciodată nu s-a constituit în viața lui Eminescu ca un scop, ci era doar cadrul pe care l-a găsit pentru a putea irupe din cînd în cînd din mintea și inima sa torente de revoltă socială, niciodată stinsă, atunci care era după reîntoarcerea din Berlin scopul vieții lui Eminescu ? S-a resemnat oare el, marele geniu, de a-și mai închina viața unui ideal înalt, s-a împăcat oare cu ideea că va trăi și atît, oricum ? Nu mai era și în continuare viața lui o luptă ? Poate greșim, dar am rămas cu impresia că Zoe Dumitrescu-Buşulenga înclină către această concluzie, susținînd ceva mai departe, tot în legătură cu *Împărat și proletar* că „ultima versiune, aceea în care opera a văzut lumina tiparului, prefigurează . . . *curba descendentă a gloriei poetului*” (p. 160, sublinierea mea M.N.). Curba descendentă (!!) aflîndu-se cea de pe care Eminescu a creat *Scrisorile, Luceafărul, Glossa* ? E greu de acceptat așa ceva.

Îndrăznim să propunem o altă explicație : eşul în pe planul vieții sociale, Eminescu și-a creat un alt ideal major, alt scop al vieții : poezia. Ceea ce era în perfectă concordanță cu idealul estetic romantic la care aderase (Zoe Dumitrescu-Buşulenga explică pe larg procesul transformării titanismului eminescian în demonism romantic, și, pe cît ni se pare, aceste explicații, și competente și profunde, confirmă ipoteza noastră). Poezia va deveni de acum înainte *singura* preocupare majoră a poetului, calea desăvîrșirii pe care și-a ales-o. (Între altele, credem a găsi o confirmare a interpretării noastre și în cantitatea imensă de poezii de înaltă valoare artistică pe care totuși Eminescu n-a încredințat-o tiparului în timpul vieții. Extrema exigență a fost o consecință a hotărîrii de a se realiza în folosul poporului său, dăruindu-i o operă desăvîrșită din toate punctele de vedere.) Dar închinîndu-și viața acestui nou scop înalt, inevitabil, Eminescu s-a angajat într-o nouă luptă tot atît de titanică împotriva meschinăriei și a trivialității din jurul său. Oricît de înalte și abstracte, oricît de îndepărtate de realitate ar fi idealurile unui poet, el e dator totuși să trăiască în sensul cel mai terestru al cuvîntului. Și atunci, firesc, va năzui să creeze în jurul său un mediu cît mai prielnic creației poetice. Mulți au observat, iar autoarea volumului despre care discutăm a demonstrat-o strălucit, că Eminescu, întocmai ca și Demonul său căuta în dragoste o consolare pentru înfrîngerile suferite în bătăliile sociale. E perfect adevărat, dar nu e tot adevărul.

Eminescu, din momentul în care poezia a devenit singurul scop al vieții sale, avea nevoie de dragoste și pentru că prin dragoste se putea scufunda în elementul propriu creației. Vom mai menționa observația făcută de mulți cunoscători că Veronica Micle a fost singura iubire a lui Eminescu, dar că în lipsa ei simțea nevoie să dedice altor femei poeziile tot de ea inspirate. Și asta e adevărat, dar din nou adevărul nu e întreg. Pentru Eminescu, dragostea însăși, dragostea ca o stare sufletească era organic necesară împlinirii scopului vieții sale. De aceea caută dragoste, cum caută un om însetat apă și de aceea, cum cu mult înaintea noastră a demonstrat-o G. Călinescu, a irosi hîrtia pentru a stabili care anume persoană a inspirat cutare poezie a lui Eminescu e zădărnice.

Contemporaneitatea, mai ales cei aflați în jurul poetului, nu l-au înțeles. Și deși prețuiau talentul său (talentul și nu geniu !) parcă au făcut tot posibilul pentru a-l împiedica să găsească mediul prielnic împlinirii misiunii sale pe pămînt. Împotriva acestei „ostilități binevoitoare” marele poet trebuia să lupte cu înverșunare și lupta era cu atît mai grea cu cît trebuia să fie dusă împotriva unor oameni care cu toată sinceritatea credeau că preocupîndu-se pentru a-i găsi o slujbă lui Eminescu îl ajută. De fapt, îl frînau și-i paralizau avînturile, iar pentru a se răzbuna, pentru a se putea simți cît de cît în elementul propriu poeziei, poetul era împins către acele evadări care plîd la urmă s-au dovedit a fi fatale existenței sale fizice. Iată de ce credem

noi că evitarea, oarecum pudică, a acelor laturi din viața lui Eminescu prin care poate fi ilustrată a doua mare bătălie dată de poet, nu poate contribui la relieffarea existenței sale sublime. Lupta împotriva „orânduiei cele crude și nedrepte” a continuat pe alte planuri, dar omul a fost din nou înfrânt. Însă sfârșitul lui tragic a fost de o măreție fără seamăn. Când G. Călinescu spune, referindu-se la ultimele luni din viața poetului, că în ospiciul „Caritas” al doctorului A. Suțu „poetul petrecu câteva luni de visare dementă, euforistică și vizțiuni paradiziace, unice clipe de adevărată fericire în viața sa zbuciumată”, oricât de amare ar fi aceste rînduri ele închid un adevăr grandios. Dușmanii au făcut tot posibilul pentru a-l împiedica pe Eminescu să împlinească al doilea mare ideal al vieții sale — să înzestreze literatura românească cu o operă de geniu — și în aparență l-au învins — povara s-a dovedit a fi prea grea chiar pentru creatorul *Lucaferului* — ca să devină fericit trebuia să ajungă la balamuc; dar dacă omul a fost zdrobit, poetul a învins — opera pe care o visa a fost creată, inegalabilă, triumfătoare.

Așa sfînd lucrurile, credem că Zoe Dumitrescu-Buşulenga a procedat bine înfățișînd viața lui Eminescu în primul rînd ca viața unui poet de geniu, oprindu-se îndelung — pe baza materialelor rămase de la poet — asupra procesului de gestație și de evoluție a diferitelor teme și proiecte literare — de la primele însemnări fugare pînă la forma desăvîrșită. Și a avut dreptate acordînd o atenție mai mare postumelor, tocmai pentru că prin ele putea să pătrundă mai lesne în laboratorul intern de creație al aceluia despre care a scris. Din acest punct de vedere noi nu vedem ce am putea reproșa autoarei, dect, poate, excesul de explicație despre care am mai amintit, cît și unele mici concesii făcute aceluia care nu-și pot închipui biografia unei poet fără „analize” literare. Cîteva dintre acestea realizate — și era de nelăturat să fie așa, dat fiind cadrul lucrării — la nivelul unor compuneri aproape școlărești, sînt banalele rezumate ale unor considerații arhicunoscute despre *Scrisoarea a III-a* (p. 244—245), *Glossa* (p. 256—258), *Lucaferul* (p. 258—262) și altele. Dar asemenea, îndepărtări de la ținuta generală a lucrării sînt rare și au în cuprinsul întregului o greutate specifică nelămurită. Încolo, istorisînd viața lui Eminescu, autoarea a realizat și un remarcabil tablou al operei sale în evoluție, încadrînd-o, după părerea noastră, ireproșabil în procesul de dezvoltare al literaturii române și al celei universale. În special ni se pare interesantă și bine argumentată concluzia potrivit căreia, deși în ansamblu opera lui Eminescu este prin excelență romantică, „orientarea marelui poet către geniu satiric în ultima etapă a vieții n-a fost dictată numai de mizeria propriei existențe sau de veninul acumulat în anii de dezamăgiri profunde, ci și de conștiența lui subordonare la necesitatea unei arte de concepție și de o factură mult mai realistă” (p. 192). Ne-am încumeta să adăugăm că în această abia perceptibilă, dar cu atît mai substanțială, împletire organică a romanticismului cu exigențele noi ale realismului critic rezultă și excepționala originalitate a operei eminesciene. De altfel și Zoe Dumitrescu-Buşulenga revine în capitolul concluziv asupra ideii sale, ni se pare că în același sens, atunci cînd conchide că „travaliul poetului, de necuprins pentru noi, este și garantul geniului, dar și corolarul unei concepții foarte înalte despre artă. *Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul*, versul plin de anxietățile creatorului mare, cuprinde datul central al practicii eminesciene, pivotul unei concepții realiste despre artă, care integrează, totalitar, fondul de idei și forma lor aferentă. Prin aceasta, cel mai mare creator al nostru trădează impulsul său major spre o artă cît mai apropiată de adevărurile ultime, complexe ale vieții, spre o artă realistă. Așa se explică legătura lui de prietenie și artă cu Slavici, Creangă și Caragiale, cel mai mare realist critic român, împinsă pe făgașul artei lor realiste, cu profund caracter popular, de acest romantic prin temperament, cultură și metodă de creație, dar realist înțelegător al necesităților artei contemporane românești”.

Am găsit potrivit să încheiem cu acest lung cîtat considerațiile noastre, întrucît ni s-a părut că e semnificativ pentru justetea concluziilor la care a ajuns autoarea. Lucrarea în întregime e un vast eșafodaj pe care concluziile se sprijină temeinic. Fără a epuiza tema, ocolînd

părțile ei mai dificile, Zoe Dumitrescu-Bușulenga a reușit totuși nu doar să adauge o verigă în lanțul lucrărilor închinată vieții și operei marelui poet, dar și să pună la dispoziția tineretului un volum în care cele mai multe învățăminte necesare sînt extrase cu pricepere și talent dintr-un exemplu ilustru. Este un rezultat pentru care autoarea nu poate fi decît feliicitată.

Mihai Novicov

Ion Creangă. Documente noi. Ediție îngrijită și studiu introductiv de GHEORGHE UNGUREANU. E.P.I., 1964.

Scriind despre „Junimea”, Iacob Negruzzi și G. Panu au prilejul să evoce figura lui Ion Creangă. Mihai Sadoveanu, Ion Slavici, Artur Gorovei, Emil Gîrleanu contribuie și ei cu amintiri personale la cunoașterea lui. Magistratul Gr. I. Alexandrescu, prieten și admirator al povestitorului humuleștean, în prima ediție de la Iași a operei acestuia îi face portretul moral cu o pioasă vibrație lirică. Preotul D. Furtună publică scrisori și mărturii în revistele „Ramuri” și „Făt-Frumos” în 1926 și 1927. Între aceiași ani, în „Junimea Literară” și în „Făt-Frumos”, Leca Moraru, pe baza documentelor și a corespondenței, aduce unele precizări referitoare la familia lui Creangă și la relațiile lui literare în cadrul societății „Junimea”. Prin lucrarea lui Jean Boutière, tipărită la Paris în 1930, Ion Creangă, artistul și omul, este integrat în dimensiunile vaste ale creației europene. Poveștile lui sînt studiate și apoi comparate cu variantele existente la alte popoare. Consultînd arhivele, Lucian Predescu în 1932 și Nicolae Țimlraș în edițiile din 1933 și 1941, întocmesc monografiile în care documentul propriu-zis este adesea copleșit de descrieri romanțate. Pentru prima oară, în 1938, este tipărită *Viata lui Ion Creangă* de G. Călinescu. Revăzută în ediția din 1964 și întregită cu un capitol substanțial, cartea cuprinde biografia scriitorului și analiza operei. Autorul ei, plecînd de la interpretarea modernă a documentelor, ilustrează totodată concepția lui superioară despre istoria literară. În ultimele două decenii, opera lui Ion Creangă, retipărită în tiraje uriașe, a fost supusă unor cercetări istorico-literare care au lărgit și au completat pe cele anterioare, aducînd noi contribuții la înțelegerea sensurilor ei fundamentale.

Cu volumul de „documente Creangă”, Gheorghe Ungureanu, directorul Arhivelor Statului din Iași, a întreprins o acțiune foarte utilă pentru cercetătorul istoric-literar, dar nu numai pentru el. Cartea se citește cu interes chiar de un nespecialist. Aparența de uscăciune pe care ar putea-o avea paginla la prima vedere prin înșiruirea de documente transcrise exact, fără nici un comentariu ajutător, dispare pe măsura înaintării în lectură. Chiar și tabelele statistice, care consemnează în cifre numărul locuitorilor, de la boieri la birnicel, robi, negustori ori supuși străini, cît și venitul pe an după morile de apă, velnițele lucrătoare, crîșme și băcălii, pot fi urmărite cu interes. În contextul general al cărții, astfel de tabele care fixează în limbajul pitoresc al anilor 1829 și 1830 cu exactitate de „statisticescă știință” plină și situația atmosferică într-o formulă tip ca aceasta: „climă rece și văzduhul curat și nesupus lipicioaselor boale”, deschid perspectivă pentru o mai bună cunoaștere a regiunii în care s-a născut și a trăit Ion Creangă.

Acte de naștere și de cununie, diferite cereri și jalbe, hîrtii privind starea materială a familiilor Ciubotaru și Creangă, pornind de la strămoșul din partea mamei consemnat în catalogul Moldovei din 1774, dau informații prețioase despre neamurile scriitorului.

În privința scriitorului însuși există un bogat material informativ din timpul celt frecvența „școlii” din Humulești și Broșteni pînă la seminarul din Iași. Foarte multe documente se referă la conflictele cu clerul din timpul diaconiei, la cariera de institutor și de editor de manuale școlare a lui Creangă, la pregătirea pedagogică celt și la viața sa personală.

Prima ediție publicată în 1940 număra 142 de documente grupate după conținut. Ediția din 1964 este nu numai o reluare, ci și o amplificare a volumului anterior. Documentele, în număr de 257, sînt acum dispuse cronologic și acoperă o perioadă de peste două sute de ani, căci Gheorghe Ungureanu nu s-a mulțumit să culegă informații care să privească în exclusivitate pe scriitor și familia sa, ci a extins mult cercetarea asupra satelor Humulești și Pipirig, asupra localnicilor, mai cu seamă cînd unii dintre ei, ca Popa Duhu, au intrat în literatură prin talentul de povestitor al lui Creangă.

A doua ediție de documente este valoroasă și pentru contribuția ei la stabilirea adevărului asupra istoricului satelor mai sus amintite. Porunca lui Constantin Nicolae-Voevod din 1743 către vel-vornicul Iordache Ruset ca să judece „pricina” dintre Mănăstirea Secul și humuleșteni, „cartea” prin care același domn întărește mănăstirii dreptul de a stăpîni un loc de lîngă Tîrgu-Neamț, hrisoavele prin care erau stabilite tirgoveșilor împovărătoare îndutorii către biserică, jalbele poporenilor împotriva boierescului, împotriva abuzurilor călugărilor și a vechililor sînt mărturii pe baza cărora Gheorghe Ungureanu a putut să corecteze în studiul său introductiv afirmația lui Creangă din *Amintiri* (reluată și exploatată de unii cercetători), că Humuleștii ar fi fost sat răzășesc. Sprijinindu-se pe documentele descoperite de cercetătorii leșcan, G. Călinescu revelează formularea din prima ediție a cărții sale și precizează la capitolul „strămoși, părinți, frați, surori” din ediția din 1964 că humuleștenii sînt „răzeși fără pămînturi”. „Răzeși e un fel de a vorbi. Humulești, Pipirig, Galu, Plotonul, Tîrgul-Neamțului însuși erau moșii ale Mănăstirii Neamț”. Locuitorii plăteau dare „din toate” către susnumitul așezămint. „Glas și îndrăzneală n-am avut a ne arăta cu jalbă stăpînirei”, scriu locuitorii din Galu și Pipirig în 1833. În 1849 humuleștenii cer dreptate „departamentului Trebilor Dinăuntru” pentru „jaful” suferit din partea arendașului. Într-o altă reclamație ei scriu : „Fîindcă și părintele duminiciale, serdarul Iordachi Stan se află cîlen înutului și dumnealui Dumitrache canțăler și cea ce au vroit, aceea au închpuit asupra noastră : răpire și bătăi cumplite cu harapnicele, eșînd din pontul și tocmala ce au avut cu sfînta Mănăstire Neamțul, aflîndu-să cu pulere mare asupra înutului”. În urma jalbelor, o comisie de anchetă dă în vileag în 1848 metodele sîngeroase aplicate de arendași pentru constrîngerea locuitorilor din Pipirig : „Gheorghe Ceulpău s-au bătut în două rînduri cu pielea goală, în vremea ernel, și, nefîind apă, s-au pus omăt peste trup și s-au făcut omătul negru tot bătîndu-l.”

Documente noi în legătură cu familia lui Creangă sînt destul de puține față de cele deja existente în prima ediție. Jean Boutlière și Nicolae Timbraș amintesc în monografiile lor de un Mihai Creangă, strămoș pe linie maternă, semnalat de urmașii scriitorului. Asupra existenței acestuia și cel doi cercetători au îndoleli. Gheorghe Ungureanu nu îl găsește pe Mihai Creangă în nici unul din actele descoperite în arhivă. În schimb, el aduce precizări în legătură cu situația materială în 1852 a unor negustori din Humulești, printre care figurează și tatăl scriitorului, căruia i se eliberează „patentă” pentru a dobîndi „fără smînteală” drepturile care îi reveneau ca oricărui negustor „din starea a trela”.

Pentru anii celt a învățat Creangă la școlile din Humulești și Broșteni, Gheorghe Ungureanu completează știrile cu cîteva documente revelatoare pentru situația generală a învățămîntului în acel timp. Raportul din 10 martie 1847 dezvăluie conflictul dintre școala bisericască și cea laică. Alte două rapoarte, cu date diferite, unul din februarie 1848 și altul din iunie 1850, semnalează ca dubloasă activitatea inimosului învățător Nicolae Nanu, care predă la școala înființată de logofătul Alecu Balș „limba națională, scrierea și celirea” în afară de psal-

lire și rînduiește slujbei bisericești. Este perioada de după 1848, cînd orice activitate care nu intra în vederile bisericii era îndeaproape supravegheată. În cuprinsul volumului din 1964 există un extras din „anafora” mitropolitului către domn în legătură cu învățămîntul copiilor de țărani. Ei puteau învăța la preotul parohiei fără plată „de-a rostul toți de laolaltă împărăteasca rugăciune *Tatăl nostru...*”.

Despre școala din Humulești nu există nici o știre în ediția de documente din 1940. Ea este semnalată abia în ediția a doua cu prilejul transcrierii averii bisericii Sfîntul Neculai după catagrafia din 1848. Școala a fost înființată de un preot Ioan, iar două chilli de lîngă cimitir jîneau loc de clasă.

În legătură directă cu persoana lui Ion Creangă informații noi sînt relativ puține față de bogatul material informativ deja existent în prima ediție. Avea dreptate G. Călinescu cînd încă în prefața cărții sale din 1838 atrăgea atenția că descoperiri noi nu se mai pot face decît foarte puține și nici acelea de un interes capital, ele putînd să corijeze niște date fără să modifice viziunea de ansamblu asupra scriitorului, așa cum s-a întîmplat și în cazul lui Eminescu. Gheorghe Ungureanu găsește și adaugă cereri, contracte, adrese din vremea cînd Creangă a fost diacon la Golia, institutor la Trei Ierarhi și la școlița din Sărărie, programul zilelor de clasă interesant pentru a cunoaște metoda de învățămînt în 1865, raportul elogios al revizorului V. A. Ureche din 1869 care considera școala primară din Trei Ierarhi „cea mai bună din toată România”. Despre clasa condusă de Creangă raportorul declară: „Clasa I-a din Trei Ierarhi și-a făcut datoria nu d-a face cetitori etc., ce d-a pregăti terenul animei și al minței și d-a arunca semință bună în ele, semența care, rourată cu roua celirei și scrierei, să crească floarea culturii adeverate, intelectuale și morali”.

Ediția din 1964 cuprinde două articole transcrise după ziarele „Convențiunea” din 26 februarie 1868 și „Curierul de Iași”, nr. 6 din 1868 în legătură — cel dintîi cu frecventarea de către preoți a sălilor de teatru, cel de-al doilea cu interdicția slujitorilor altarului de a trage cu pușca, ambele vizînd pe diaconul Creangă.

Faptele care l-au dus pe Creangă la conflictul cu autoritățile bisericești — lepădarea hainelor preoțești, tăierea pletelor, mersul la teatru, împușcarea ciorilor de pe clopotnița mănăstirii Golia —, incriminările consistoriale cît și justificările diaconului răzvrătit au fost consemnate de toți comentatorii biografiei lui. Gheorghe Ungureanu are meritul de a fi descoperit și publicat în întregime în volumul din 1964 referatul consistoriului Mitropoliei Iași privitor la „relele purtări” ale lui Ion Creangă, caterisirea lui din diaconie, ordinul Ministerului Cultelor și al Instrucțiunii Publice în legătură cu destituirea din postul de institutor. Gheorghe Ungureanu semnalează un dosar al cărui conținut era legat tot de aceste „rele purtări” ale lui Creangă, cunoscut și publicat de D. Furtună, dar dispărut ulterior. El bănuiește că în 1939, cînd arhiva Mitropoliei a fost scoasă dintr-un beci în care putrezea și adusă la Arhiva Statului din Iași, dosarul n-a mai fost găsit.

După îndepărtarea din slujbă, situația materială a lui Creangă a fost din cele mai grele. În volumul de documente din 1964 există cîteva hîrtii care dovedesc greutățile prin care a trecut scriitorul. Pus în imposibilitatea să-și mai țină feciorul intern la școala militară, în 1872 el cere Primăriei din Iași un certificat de paupertate.

Memoriul înaintat de Creangă Ministerului Cultelor în 1872 în legătură cu destituirea lui din învățămînt este prețios pentru definirea personalității scriitorului. Creangă se dedicase la modul cel mai sincer carierii didactice. Se îngrijea ca școala să aibă local bun și mobilier necesar. Pe elevi îi învățase înainte de toate să judece. Pe lîngă „cunoașterea literelor și însonarea silabelor”, prevăzute în programele școlare, el îi obișnuise pe elevi ca predicile morale să fie „resonate” chiar de ei. Dacă la data cînd s-a iscat conflictul cu biserica Ion Creangă era „plictisit de diaconia care nu-i aducea mare folos real”, după cum spune G. Călinescu, nu aceleași

erau sentimentele lui față de cariera didactică, în care avea mare încredere. Toate rapoartele inspectorilor la adresa lui erau elogioase. A. Naum scrie ministerului chiar în anul destituirii lui Creangă: „ca institutore, acest om era neluimputabile”. Atribuindu-i-se o seamă de vini, scriitorul încearcă să se apere: „N-am fost eliminat din cler, că nu era pentru ce; căci părul fiind vegetabil, poate crește larăși la loc”. Creangă suferea pentru că s-a „fariat cariera unul om tocmal în momentul când el, ca învățător, luasă o rezoluțiune în adevăr demnă, fiindcă nu mai era acoperită de schima fătăriei”. Deși memoriul a fost scris într-un moment greu al vieții sale, Creangă își expune cu demnitate situația. El nu mai este umilul diacon care în 1860 înainta Mitropoliei, într-un limbaj incoerent, „plecată și lăcrămătoare suplică”, înspăimântat fiind de amenințările „iconomului” Ioan Grigoriu, socrul său. Adresându-se Ministerului Cultelor în 1872, Creangă își analizează pe etape viața, de când a intrat în tagma preotească pînă la destituirea sa din învățămînt. Memoriul este o vehementă denunțare a clericalismului. Întreaga expunere se sprijină pe o idee: „adevărul este că în contra mea de mult a fost întinsă o persecuțiune pentru ideile mele de progres.” Afirmatia lui exprimă o realitate. Dascălul cu vederi înaintate, care învăța pe elevi să judece încă din primii ani de școală, activa și în cadrul Societății pentru învățătura poporului român. Pe un afiș din februarie 1874, publicat pentru prima dată tot în ediția de documente din 1864, numele lui Creangă este trecut alături de alți profesori care s-au oferit să predea cursuri gratuite pentru adulți.

Un act descoperit de Gheorghe Ungureanu, folosit și de G. Călinescu în ediția a doua a monografiei sale, este acela în care Ecaterina Vartic cumpărase în 1879 cu preț de cincizeci de galbeni locul și hojdeuca din Țicău care au aparținut Mariei Ștefanu. Tot în acest volum este publicat consimțămîntul lui Creangă și al soției sale Elena la căsătoria fiului lor. La scurt timp după moartea scriitorului, căpitanul Constantin I. Creangă cedează lui A. Naum drepturile tatălui său ca asociat la exploatarea tipografiei naționale din Iași. Ultimele două texte cu care se încheie volumul sînt informații de după moartea scriitorului, care nu au fost tipărite în ediția întâia a documentelor. Unul este un act din 1918 care anunță constituirea societății Ion Creangă; celălalt este o invitație făcută de această societate în 1918 lui G. Enescu pentru a participa la festivalul organizat pentru adunarea de fonduri în vederea tipăririi operei lui Creangă.

În amplul studiu introductiv, Gheorghe Ungureanu comentează toate documentele existente în volum. Unele capitole sau fragmente de capitole sînt reluate identic din prefața la ediția din 1940. În ediția din 1964, acolo unde este cazul, comentariile autorului se îmbogățesc nu numai pentru că au fost aduse informații în plus, ci și pentru că autorul interpretează faptele de viață prin perspectiva istoriei. Studiul introductiv ușurează citirea ulterioară a documentelor. Gheorghe Ungureanu discută la obiect, cu siguranța pe care o dă o informație riguroasă și științifică, dar și cu căldura cercetătorului pasionat de munca sa. Autorul la atitudine în volumul din 1940 atunci când nu este de acord cu unele afirmații ale lui Lucian Predescu. În capitolul III, când este discutată data nașterii lui Creangă, el consideră că Lucian Predescu greșește când se buzează numai pe o atestație semnată de martori pe a căror vorbă nu se poate pune bază. În capitolul al XI-lea combate afirmațiile aceluiși Lucian Predescu, nesuținute de documente. În capitolul XIII, pe baza cercetărilor întreprinse în legătură cu activitatea lui Creangă la școala din Sărările, caută să înlăture confuziile făcute de Lucian Predescu și de preotul Furtună, confuzii care au influențat în parte și pe G. Călinescu din ediția din 1938. Gheorghe Ungureanu polemizează cu alți cercetători în ediția din 1964, atunci când ajutat de documente poate demonstra că Humuleștii nu este un sat vechi de răzeși: „Documente autentice, păstrate cu grijă în bogatele noastre arhive, ne arată situația reală a locuitorilor din Humulești și Pipirig, sate care niciodată n-au fost răzeșești...” În privința zilei de naștere a scriitorului, incertă chiar și pentru Gheorghe Ungureanu, se fixează asupra datei de 10 iunie 1839, reexplcă motivele care l-au determinat să facă această alegere și transcrie altfel actul de naștere al lui Ion Creangă, cit și al Smărn-

diței, venind în contradicție astfel cu toți cercetătorii care au scris despre Creangă înainte de el. Tot pe baza documentelor, Gheorghe Ungureanu rectifică unele tradiții anecdotice: „Socotim inutilă povestea cu sărutul mlinii lui Măiorescu în clasă, în fața elevilor, când acesta i-a dat decretul de numire; documentele ne arată venirea decretului în mod normal, pe cale ierarhică.” Cu aceleași procedee ajunge să limpezească unele neclarități ea, de exemplu, data la care s-a mutat Creangă în Țicău și dacă el a fost sau nu proprietarul bojdeucii.

Un bogat material iconografic completează această prețioasă contribuție la cunoașterea biografiei lui Ion Creangă.

Cornelia Ștefănescu

Note pe marginea ediției *Scrieri* de T. ARGHEZI*

Inițiativa laudabilă a Editurii pentru literatură de a tipări opera integrală a scriitorilor noștri contemporani cei mai reprezentativi s-a concretizat, până în prezent, în publicarea operelor lui M. Sadoveanu (19 volume) și Ion Agârbiceanu (4 volume), în apariția, între anii 1962—1965, a șapte volume de *Scrieri* argheziene și începerea seriei *Opere* de G. CĂLINESCU.

Tezaurul creației scriitorilor clasici contemporani este astfel pus la îndemna noastră și a generațiilor viitoare cu peceata verificării textelor de către autorii înșiși, pe baza viziunii de ansamblu a operei.

Cît privește cele șase volume de *Scrieri*, în care e cuprinsă poezia lui T. Arghezi, fiind vorba de o „materie stelară cu o fluiditate specifică” sau de „subtilul grăunte de ceață care fuge mereu” — cum spune poetul — stabilirea textului fiecărui poem capătă o importanță deosebită. Să nu se uite, de asemenea, că T. Arghezi este un „strguincios artizan” care-și sileuiește permanent versul, ceea ce a dus — cum vom vedea mai departe — la schimbări în structura unor poezii de la o ediție de alta. Pînă acum, creația marelui nostru contemporan a fost într-adevăr amplu cercetată**, dar cu scopul principal de a-i diseca tematica, sensul filozofic și locul ei în literatura națională și universală, acordîndu-se mai puțin spațiu analizei interioare a artei poetice, încercării de a înțelege „secretul” fascinantei sale poezii. Nu ne îndoiim că valoarea acestei ediții va crește atunci cînd studii de poetică argheziană vor începe să preocupe pe cercetători.

Cu toate meritele seriei *Scrieri*, pe care ne-am propus s-o studiem, munca filologică asupra poeziei argheziene e departe de a fi încheiată. Ediția critică rămîne una din sarcinile principale de viitor, dar ea va trebui să pornească în mod necesar de la cele șase volume îngrijite de autor între 1962—1965.

În afara observațiilor strict „tehnice” pe care le vom face, vom sublinia, în articolul nostru, ori de cîte ori va fi cazul, perspectivele noi care se deschid cercetării de la înălțimea operei poetice integrale.

Observăm de la început că scriitorul nu respectă riguros cronologia în distribuția poeziilor pe volume. Opera este împărțită pe cicluri, cele mai multe purtînd titlul plachetelor apărute de-a

* T. Arghezi, *Scrieri*, 1—6, Editura pentru literatură, 1962—1965.

** Însemnăm studiile mai importante: G. Călinescu, *Tudor Arghezi*, Iași, 1939; Pompiliu Constantin, *Tudor Arghezi*, București, 1940; Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, București, 1946; Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, 1960; T. Vianu, *Arghezi poet al omului*, 1964; D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1945.

lungul anilor. Poetul ne oferă și câteva cicluri noi. Astfel, sînt strînse pentru prima oară la un loc „inscripțiile” și „îlmăcirile”. Alte cicluri sînt abandonate, cum ar fi cele care cuprindeau versuri pentru copil, unite acum, mai firesc, sub titlul de *Copilărești*, sugerîndu-se numai starea de creație, * ci nu neapărat că ele ar fi destinate copiilor. Cu excepția celorva, nici o poezie nu este datată, nenotîndu-se nici chiar anul de publicare a ciclurilor. O suită de poezii erau strînse sub denumirea de *Carnet-Mai 1944*, deci cu data cuprinsă în titlu. În ediția de care ne ocupăm, ciclul se numește simplu : *Carnet*. Epurarea completă a temporalului poate fi pusă în legătură cu dorința autorului de a-i fi cercetată opera unitar, nu pe perioade.

Desigur că același simț al unității a prezidat și la transferarea unor poezii dintr-un ciclu în altul. Cîteva exemple : *Seara*, publicată în *Cuvinte potrivite* din 1927, este trecută în *Versuri de seară* din 1962 (titlul ciclului a evoluat și el de la *Cărlieca de seară*, în 1935, la *Stihuri de seară*, în 1936, pentru ca în 1943 autorul să se oprească la *Versuri de seară*.) Am amintit deja că e creat un ciclu nou, *Inscripțiile*, distribuit în volumul al treilea, care în afara poeziilor cu același titlu mai cuprinde : *Ex libris*, din *Cuvinte potrivite*, *Ora ree* și *Ora tîrzie* din *Versuri de seară*. Pe de altă parte, ciclul *Cuvinte potrivite* e îmbogățit, de-a lungul anilor, față de ediția princeps, cu următoarele plese : *Oraș medieval*, *Morți în crucea nopții*, *Epitaf*, *Portret*, *Schivnicie*, *Răz bunare*, *În golf*, *Suiș*, *Voci*, *Creion*, *Psalm*, *Sonet de izbîndă*, *Cei doi orbi*, *Potcovarii*, *Ploaie*, *Maica Scintila*, *Har*, *Cîntec din frunză*, *Timpuri*, *Făclii*, *Bărăganul*, *O zi*, *Priveghere*, *Sfîntule*, *Un cîntec*, *De dincolo*, *Toamnă de suflet*, *Mă uit*, *Cîntec din fluier*, *Nu te teme*, *Epigraf*.

Este de la sine înțeles că toate aceste schimbări au contribuit la rotunjirea ciclurilor, la îmbogățirea lor tematică. Menționăm că, la fel ca și în edițiile de versuri „definitive” dinaltele (1936, 1940, 1943), poetul nu introduce în volum poeziile de debut de la *Liga ortodoxă* și o parte dintre *Agate negre*, din care totuși, de-a lungul anilor, a selectat cu zgîrcenie cîteva.

De asemenea, din *Una sută poeme* (Editura de stat, 1947) sînt lăsate la o parte poeziile *Zmireul*, *Și dumneata?*, *Nici suferințele nu sînt la fel*. Primele două nu au fost reținute pentru ediția de *Scrieri* poate pentru că vădese prea tranșant momente din biografia poetului, iar cea de-a treia deoarece exprimă o concepție social-istorică vetustă, depășită prin creația ulterioară a scriitorului, și singulară în opera dinainte de Eliberarea patriei.

Unele cicluri mai vechi, cum ar fi *Buruienii*, au fost dispensate de o serie de poezii care distonau cu unitatea de concepție, consolidarea căpătînd și o semnificație evidentă, asupra căreia vrem să ne oprim puțin.

„Din bube, mucegaluri și noroi
Iscaț-am frumuseți și prețuri noi”.

se spune în *Testament*. Sondarea altor zone lingvistice cerute în mod imperios de descoperirea unor noi zone sufletesti a întredeschis poetului orizonturi vaste. De obicei, în mai toate volumele de critică argheziană, cînd se explică această trumperc de filon cristalin în amestec cu „impurități”, cu „veninul buruienilor”, se indică drept model opera lui Baudelaire, din care Arghezi a și tradus destul de mult. Nu se pune însă îndeajuns în valoare vîna populară uită de evidentă în ciclul în discuție, legătura între stilul poetului și limbajul frust al folclorului. Fără a neglija rolul influențelor, socotim că studiile de critică ar trebui să acorde mai mult spațiu explicației

* „Poezie, copilărie E singurul câștig adevărat al celui ce în loc de-o treabă ca lumea își pierde vara căsăcînd gura după năluci ; că nu îmbătrînește. . .” (Prefața la ediția *Versuri alese*, Editura de Stat, 1946).

interne, mergîndu-se adică mai repede la rădăcinile amare ca bururienile ale poeticii scriitorului, care în nici un caz nu sînt înfipse în grădina marelui scriitor francez, ci în solul național.

Cristalizarea mai evidentă a ciclului *Buruieni*, în seria *Scrierilor*, va aduce, desigur, noi argumente în explicarea noutății stilistice pe care a adus-o T. Argezi. Criticii au explorat în lung și în lat în special *Testament*, care e expresia unui cerc mult mai larg de probleme, pe primul plan aflîndu-se defnirea filozofiei sale asupra vieții și artei. Poezii precum *Nu v-am sădit* sau *Buruiană nu știu care* ne fac să medităm mai statornic asupra limbajului arghezian. Poetul a descoperit „mierea buruienii”. Sălbăticia „buruienilor”, faptul că unele nu au nume nu-l interesează pe creator, ele răzbesc însă și în piatră, sînt viața, „pămîntul, viu” și aceasta e important :

„Buruiană, nu știu care
Ți-i porecla de născare
Și nici nu vreau să ți-o știu.
Știu că ești pămîntul viu
Și că, orișicum, tu crești
Făr-a ști cum te numești”

(2, p. 95)

Scriitorul a avut nevoie de o paletă frustă, neepurată de cuvintele așa-zise „nepoetice”, deoarece explorează omul și natura în funcțiile lor cele mai elementare, fenomenele vieții înconjurătoare obișnuite, aproape neobservabile, devenind prilej de investigație.

În ciclul *Buruieni* mai este exprimată o idee aparent opusă legăturii sociale a poetului și anume extincția oricărui interes față de utilitatea artei, ca arborii care-și scutură frunzele indiferenți, ca Domnul care a creat natura fără un scop anume :

„De folos ori nefolos,
El vre-ntli lucru frumos” (2, p. 95).

Primatul artisticului nu are nimic rău în sine, mai ales că în poezia din care am citat (*Buruiană, nu știu care*) sîntem pe terenul meșteșugului artistic și sînt cîntărite mijloacele de expresie :

„Nu-i frumos la el ceva
Care nu se poate bea,
Și nimic bun și curat
Nu-i, ce nu e de mîncat.

Buruieni cu fir aprins,
Nu vă caut după lins,
Spicul nu-l aleg cu must
Și nici ghimpii după gust”

(2, p. 96)

Nu trebuie uitat că poetul s-a ridicat întotdeauna împotriva „gustosului zarzavat” care umplea paginile gazetelor, că procesul cristalizării concepției sale de creație a avut loc pe fondul unor înfruntări acerbe și că a fost deseori atacat ca stricător al bunelor moravuri, decadent și pornograf. Poezia citată este, de fapt, un răspuns la asemenea incriminări. Nu e bine însă să neglijăm nici aspectul său circumscris, în fond, în limitele artei pentru artă, în ciuda ideilor *Testamentului* și a întregii sale creații. De fapt, nu este singura contradicție în opera marelui nostru contemporan.

Ne mai atrag atenția în mod deosebit, prin unitatea manerelor artistice în temelul căreia sînt șlefuite, ciclurile *Hore* și *Inscripții*. Despre *Hore* s-a scris mult în critica noastră nouă, poate și pentru că socialul, sub înfățișarea satirei, transpare aici mai evident. Pe scurt, ideile banale, dar juste, ar fi următoarele: *Horele* sînt puternic influențate de poezia populară. Poetul utilizează aici un întreg registru, de la diatriba satirică pînă la umorul nejugulat (vezi excelenta poezie *Horă în grădină*, 2, p. 134). E evident caracterul lor teatral și de aici o notă de spontaneitate și vioiciunea specifică. Pe unele, sentențiozitatea le apropie și mai mult de prototipurile lor populare, strigăturile (*Horă de băieți*, 2, p. 129).

Despre *Inscripții* însă s-au emis mai puține judecăți, cu toate că originalitatea lor sare în ochi. Poate numai prin ciclul de fabule Arghezi mai e așa de clasicist ca în *Inscripții*. O seamă de idei și sentimente ne sînt comunicate fie în maniera didactică din cărțile vechi, fie prin intermediul meditației de tip pascalian. Pe sol național, firele duc departe la literatura medievală. *Inscripție pe un cușit*, de exemplu, conține, în scurt, tot ceea ce se spunea oricărui cavaler în momentul în care i se permitea să încingă sabia:

„Ți-l vîr în brîu, păstrează-l treaz în teacă.
Sprîjînă-ți pieptul în plăseaua lui
Și-nvață-neîns cu fier de te aplică
Să-ntîmplîni cuviința orișicui.

Bărbatul drept, tovarăș cu oțelul,
Se simte vrednic și voios în zor.
Ai dreptul să-ngenunchi, de-ți este felul,
Dar să-l și tragi cînd e să te măsoari”.

(3, p. 17).

Iată, apoi, o excelentă concentrație poetică, generatoare de asociații neașteptate cu scriitorii și filozofii celebri, dar și cu o notă specifică descinsă parcă din *Cazaniile* lui Varlaam:

„Paița lui se arată mereu cu altă mască,
Urzeala comediei să nu i se cunoască,
Jucînd în mii de fețe, naiv, același rol
În care Măscăriciul divin se dă de gol.
Iubire, jertfă, luptă: costume, Doamne, Glie.
Cuvîntul cel din urmă e-al ăstula. El ride.
(*Inscripție pe un craniu*, 3, p. 29).

Conciziunea dusă la extrem, nelînită în alte poezii, este tot de factură clasicistă. Patru „inscripții” sînt formate doar din două versuri, în acest gen:

„În altar sîrșesc și-ncep
Cele ce nu se pricep”.

(*Inscripție pe parais*, 3, p. 25)

Omul este pus în unele din poeziile acestui ciclu în contact cu înfîntul și totul trece în zona perisabilului; timpul și spațiul la dimensiunea cosmică par că strîvesc această făptură plîpîndă. Nu înseamnă însă că poetul desconsideră viața, că învață pe oameni să-și întoarcă fața spre himere.

Dimpotrivă, el îi îndeamnă, prin alte „inscripții”, să fie teferi și duri, să nu șovăie, să pornească drept înainte, să fie răspicați și înțelepți (vezi *Inscripție de bărbat* și *Inscripție de femeie*, 3, p. 42–43). Descoperim, de fapt, o continuă interferență a două unghiuri de vedere sub care este privit omul, sensibile și în alte poezii argheziene. Este vorba, în primul rând, de proiecția omului pe fundalul universului — (pe această coardă poetul a instruit marile sale creații, de la *Psalmi* plină la cea veritabilă simfonie care e *Cântare omului*) — iar în al doilea rând, de ipostaza din mediul său obișnuit, terestru (în acest cadru sînt abordate teme de la evenimentul diurn plină la marile furtuni revoluționare — 1907). Mai există și un al treilea domeniu asupra căruia T. Arghezi își întinde stăpînirea, și anume universul mic, poetul amestecînd pe om în viața celor mai minuscule insecte și a celor mai plătînde fire de iarbă. Poetica creațiilor de acest gen G. Călinescu o numea „manierism arghezian”, fără o accentuată notă peiorativă. Primele două ipostaze, majore, le găsim împlinite în ciclul *Inscripții* și nu credem că forțăm o concluzie dacă afirmăm că, după *Psalmi*, *Inscripțiile* reprezintă cele mai de rezistență piese din creația argheziană, nevalorificate deplin de critică plină în prezent.

Am amîntit mai înainte că poetul ne oferă, pentru prima oară, și un volum complet cu traducerea sa. S-a mai spus că traducerea argheziană este, de fapt, o recompunere a modelului, nu vrem însă să insistăm. Tălmăcirile ne dau însă prilej de meditație asupra cauzelor care au stat la baza alegerii poeziilor pe care le-a tradus. Tudor Arghezi nu e un traducător „de profesie”, deci nu l-a interesat un scriitor în bloc. El s-a îndreptat către ceea ce l-a atras în primul rând. Dar poeziile pe care le traduce din Verlaine și Baudelaire, de exemplu, nu sînt întotdeauna ceea ce au mai reprezentativ cei doi poeți. Poate numai *O mortăciune* și *Albatrosul* se inscriu printre piesele de rezistență ale satanicului scriitor francez. Hotărît lucru că T. Arghezi a ales pentru traducere ceea ce l-a interesat pe el, ceea ce era reclamat de țesătura interioară a poeziei sale. Nu putea adăuga covorului său o floare ce ar fi distonat cu întregul. Simțul deosebit de acut al „armoniei” l-a împiedicat să se aplece asupra unor poezii care ar fi dăunat consonanței creației sale. Și, vorbind de simțul „armoniei”, am atins o idee care ar merita o dezvoltare corespunzătoare în cadrul unui studiu mai amplu. Poate la nici un poet din literatura română conceptul „armoniei”, — ca și cel al creatorului artizan — în sensul rinascențist, nu este atît de evident ca la Tudor Arghezi, cu implicații în explicitarea dramatismului poeziei sale. Goana perpetuă a creatorului după un „echilibru armonios”, fără puțința de a-l găsi vreo dată, naște probleme de conștiință de o intensitate deosebită. Dar, să revenim la traduceri.

Din Verlaine tălmăcește *Mon rêve familier* din care răzbate conceptul, atît de frecvent în poezia argheziană, al dragostei nelîntînite. Din Rimbaud îl interesează irumperile fruste de culoare și lumină, de factura poemei sale *Tirziu de toamnă*, care strălucește mirific sub pozoaba multiplelor metafore. Pasta este aruncată aci fără economie, în culori vii, ca în exploziile coloristice ale unui Gauguin sau Van Gogh. Asupra lui Baudelaire, poetul se apleacă mai statornic, interesîndu-l bucățile axate pe tema marilor metamorfoze și cele care au în centru „ars poetica”.

Cea mai mare parte a volumului de tălmăcirii îl ocupă însă fabulele. O „prefață” deschide ciclul în care poetul definește genul :

„Fabulă se cheamă vechea corcitură
Dintre pilda bună și caricatură.
O minciună blîndă-n care se prefac
Hazurile snoavei scurte-n bobîrnac”.

(5, p. 39)

După ce face precizarea că fabuliștii în lume sînt foarte puțini, autorul remarcă greutățile traducerii. Theophrast deschide seria scriitorilor cu care facem cunoștință în volumul citat. Urmează

apoi La Fontaine și Krilov, din care scriitorul a tradus masiv. Punerea alături a celor doi mari maeștri — francez și rus — demonstrează prețuirea egală pe care le-o acordă marele nostru poet.

Preocuparea lui Arghezi față de această specie a fost întotdeauna statornică. El a creat, în afară de traducerea amintite, un întreg ciclu de fabule proprii. Cercetătorul sau cititorul simplu are posibilitatea să constate, în prezenta ediție cum poetul și-a depășit maeștrii, în sensul adăugării de noi note speciei ca atare. Fabula argheziană nu păzește deloc cu sfințenie legile clasice. Poetul se folosește cînd de una, cînd de alta din laturile ei cunoscute, în funcție de ideile pe care dorește să le exprime. Astfel, e știut faptul că în fabulă se creionează un portret omenească prin intermediul unor animale, insecte sau a altor viețuitoare. Această trăsătură Tudor Arghezi o îngroașă la extrem în *Păianjenul negru*, transformînd poezia într-un adevărat pamflet în adresa fabricanților de arme ațîțători la război. Alte fabule au aspectul unor istorioare sau povestiri rimate, care, formal, ies din cadrul speciei, în ciuda faptului că și în fabulă avem de-a face cu o istorioară; dar nu numai cu atât! Poezia *Scindura*, de exemplu, amintește de *Prostia omească*, a lui Ion Creangă, iar *Comoara*, ne duce cu gândul la *Povestea vorbeii* de Anton Pann.

Colocviile cu animale, cu gîngăniile cele mai minuscule, constituite, de altfel, un procedeu des folosit de poet, în multe alte poezii care nu sînt deloc fabule (vezi ciclurile *Copilărești* și *Versuri de seară*). Dacă la Eminescu explorarea lumilor mărunte se întîlnește sporadic (în *Călin* și în alte cîteva poezii), la Tudor Arghezi ocupă o mare parte, spațiul vorbind, din creația sa. Și metoda de investigație e deosebită. Eminescu, de pildă, mărește cu lupa furnicările plină la dimensiunile uranice ale harfei sale, Arghezi se apleacă, ca un giuvaergiu, asupra acestor minuni și se lasă furat, mai în glumă, mai în serios, de curgerea vieții lor.

Să trecem acum de la aceste succinte note pe care ni le-a prilejuit vizitarea completă a poeziei argheziene la unele observații mai pedestre. Ediția pe care ne-a oferit-o Tudor Arghezi constituie nu numai un prilej de redistribuire a poeziilor pe cicluri, dar și de asluță muncă poetică asupra textului propriu-zis, modificînd de la semnul de punctuație pînă la versuri sau strofe întregi.

Poezia *Testament*, piatră de temelie în lirica argheziană, prezintă totuși diferențe de la o ediție la alta. Astfel, în ediția „definitivă”, îngrijită de autor în 1936 — ea, de altfel, în toate edițiile de pînă acum —, versul 21 sună astfel: „Le-am prefăcut în *visuri* și-n icoane”. În ediția de *Serieri* (1962) același vers are următoarea înfățișare: „Le-am prefăcut în *versuri* și-n icoane”. Modificarea, în ciuda faptului că e vorba de un singur cuvînt, e foarte importantă, atât de importantă încît ne punem întrebarea dacă nu cumva e o greșală de lipar scăpată de sub controlul, riguros de altfel, al responsabilului de carte din partea editurii. Aceasta deoarece cuvîntul *visuri* înlocuit ni se părea așa de sudat în contextul poeziei! Dar pentru o mai bună explicație, să cităm întreaga strofă.

„Ca să schimbăm, acum, înflia oară,
Sapa-n condol și brazda-n călmarî,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din gralul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpîni.
Și, frămîntate mi de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri și-n icoane. (s.n.)

Făcui din zdrențe muguri și coroane.
Veninul strîns l-am preschimbato în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere”.

Caracterul vizionar al poemului reclamă parcă mai mult cuvântul înlocuit *visuri*, care e, de altfel, într-o consonanță perfectă cu cuvântul imediat următor: *icoane*. Fonetic, construcția deschisă a tuturor silabelor, terminate fiind în vocale, din cele două cuvinte (*vi-suri*; *i-coa-ne*) le apropie. De asemenea, aliterațiunea mai accentuată a sunetului „i”, prin curba vibrațiilor sale pe registrul înalt, slujește mai bine ideea poetului de ridicare din brazda strămoșească a unor „icoane” — nobile idealuri. E incontestabil că „visuri și icoane” ne spune mult mai mult decât „versuri și icoane”. Dacă editările ulterioare sau manuscrisul vor atesta, într-adevăr, substituția cuvântului în discuție se va pune problema respectării voinței scriitorului, dar va da naștere unei probleme complicate de filologie la întocmirea ediției critice, unde va trebui să se explice — treabă ingrată, dar necesară — ce a determinat înlocuirea acestui cuvânt, păstrat peste patruzeci de ani de poet în țesătura așa de strânsă a *Testamentului*.

Testament mai prezintă o modificare fără implicații prea mari. Astfel, versul 35 în ediția din 1936: „*Din mucegaiuri, bube și noroi*”, e transformat în ediția din 1962 în: „*Din bube, mucegaiuri și noroi*” (de fapt apare sub această formă din 1959). Mai notăm că în ediția din 1936 primele opt versuri formau două strofe distincte, pe când în 1962 ele alcătuiesc împreună una singură.

În *Cntec de adormit Mișura*, verbul ultimului vers din ediția de *Scrieri* („*S-o muta la ea și tata*”) este la alt timp în ediția de la „*Fundații*” din 1936: „*Se mută la ea și tata*”.

În poezia *Creion*, Tudor Arghezi înlătură ultima strofă în ediția 1936, înlocuind-o, în 1962, cu alta nouă. Iată versurile abandonate:

„Numai vorbele nu pot
Să-i spue un gând de tot.
(*Să-i fi spus un gând de tot*, în ediția din 1960)
Numai ochiul meu nu-l poate
Spune nici pe jumătate”.

În locul acestora, poetul adaugă:

„Și din toate, singur eu
Nu-ndrăznesc s-o prind de mână
Și, e-un șold în pieptul meu,
Să o sprijin la fîntină”.

Plusul de calitate este evident. Versurile din ultima ediție încheie poezia cu o imagine dinamică, viguroasă, în timp ce strofa abandonată relua într-un fel ideea, exprimată deja la început, a nepuținței poetului de a vorbi iubitei: *Stîlem singuri. Ce să-i spun?* Pașii iubitei, înfățișarea ei, natura înconjurătoare sînt descrise cu o gingășie deosebită, amintind, pe alocuri, de poezia erotică eminesciană:

„Plouă crengile lui rouă.
Cade cîte-o picătură,
Una-n păr, gâteală nouă.
Una-n gene, alta-n gură”.

Imagina violentă din finalul modificat (*Și, cu-un șold în pieptul meu, / Să o sprijin la fîntină*) creează un contrast cu restul poeziei, contribuind la sublinierea ambelor părți. Am

insistat mai mult asupra acestui exemplu pentru a evidenția ce câștig calitativ capătă poeziile asupra cărora poetul găsește necesar să se oprească, modificându-le structura.

Continuând seria exemplificărilor, vom observa, în poezia *Rada*, de pildă, modificări nu de amploarea celor din *Binecuvîntare*, dar totuși importante. Astfel, persoana I a optativului prezent din versul „Aș pune gura și aș strînge”, din volumul *Flori de mucigai*, apărut în 1931 în Editura „Cultura Națională”*, e înlocuită cu persoana a II-a, cu evidentă nuanță impersonală: „Ai pune gura și-al strînge”. Pe aceeași linie, „Adu-o...” în loc de „Adu-mi-o...”

Tot în *Flori de mucigai*, poezia *Munca* prezintă și ea diferențe de la o ediție la alta. Astfel:

„Cu tăciune
Se face și de-aplecăciune.
.....
Asta te ține mult, vezi bine!
Un smaragd și două rubine”.

(ediția 1931)

„Cu tăcluni
Se face și de-aplecăciuni.
.....
Asta te ține scump, vezi bine!
Un smaragd și două rubine”.

(ediția 1962)

Poate în afara trecerii la plural a substantivelor *tăciune* și *aplecăciune*, unde e discutabil dacă se obține un spor de calitate, toate celelalte sînt clarificări ale versului binevenite. Notăm însă că textul, în forma în care-l găsim în volumul I de *Scrieri* (1962), fusese stabilit deja de autor pentru ediția bibliofila *Versuri*, din 1959.

În poezia *Serenadă*, versul „Mai muriră patrusprece” (ediția 1931) îl întâlnim, în ediția 1962, sub forma: „Mai muriră palsprezece”. E o evidentă tendință de apropiere de stilul vorbit, cu toate că în altă poezie (*Ucigă-l-toaca*) cuvîntul *cași* este înlocuit cu *cauși*, deși conținutul tindea tot către forma populară, vorbită.

— „Ce cași noaptea, cernită, pe-ai?”
(ediția 1931)

— „Ce cauși, noaptea, cernită pe-ai?”
(ediția 1962)

În aceeași poezie, un vers din ediția 1962 conține un „și” parazitar, față de curgerea ritmică a versului:

Și par'c'ar fi avut coplte. (1931)
Și parc-ar fi avut și coplte. (1962)

Să fie oare o greșală de transcripție? Nu este exclus; dar e posibil ca acest „și” să aibă o funcție stilistică specială, în sensul evidențierii — prin tăierea bruscă a ritmicității obișnuite — a cuvîn-

* Poezia *Flori de mucigai*, care deschidea volumul, purta dedicația „Domnului Al. Rosetti”, nepăstrată în volumul din 1962.

tului imediat următor, „copite”, element important în portretul straniu pe care-l face scriitorul bărbatului travestit în femeie. Precizarea că are și „copite” este revelatoare, întrucât adaugă personajului o trăsătură de bază anunțată prin titlul *Ucigă-l-toaca* și anume înfățișarea sa ca de pe alt țărm, diavolească.

O greșală evidentă conține ediția nouă în poezia *Ion Ion*. Versurile cinci și șase sunau astfel în 1931 :

„Cînd cioclu-l ridică-n spinare,
Ion par'c'ar fi de pămînt”.

Același, în ediția 1962 :

„Cînd cioclul ridică-n spinare,
Ion parc-ar fi de pămînt”.

Forma corectă este *cioclu-l*, cu „l” pronume, nu *cioclul* cu „l” articol.

Uneori, poetul sacrifică rima pentru limpezirea versului, ca-n poezia *Fătătăul* :

„Gura ta subt firioare-i
Pafta cu mărgăritare“ (ediția 1962)
„Gura ta subt firioare
Pafta-i cu mărgăritare” (ediția 1931)

Alteori însă procedează tocmai invers. De exemplu, poezia *Mă uit*, publicată pentru prima oară în 1935, în micul volum *Cîrticică de seară*, conține următoarele versuri :

„Cu ce fel de drept
Mi-aș umfla bîrnele din piept
Și mi-aș întinde pe zare
Toată spinarea?”

Poezia de mai sus a fost trecută în ciclul *Cuvinte potrivite* (vol. 1 din *Scrieri*, 1962), iar ultimele două versuri, dintre cele notate mai sus, au fost transformate după cum urmează :

„Cu ce fel de drept
Mi-aș umfla bîrnele din piept
Și mi-aș întinde pe zarea
Toată, spinarea?”

Se vede deci, cum scriitorul, introducînd o virgulă între ultimele două cuvinte, a schimbat înțelesul strofei, iar *zare* a devenit *zarea*, rimînd astfel cu cuvîntul din versul următor, *spinarea*.

În poezia *Ucigă-l-toaca*, „Vezi, cocoșneată, că te-ai fript”, devine mai simplu „Vezi că te-ai fript”, în *Lache*, versului „Cum vrei, napoleoni și lei”, i se stabilește forma „Cum vrei, galbeni și lei”, în loc de „țimbal” se spune „țambal” în ediția nouă (*Convoiul*), iar versul „Cu larve cerînd adăpost”, se transformă în „Cu larve cerșînd adăpost” (*Cenușa visărilor*), „Tărie”, „Sfînta Scriptură” sînt ortografiate cu literă mare în ediția din 1962, iar „rege”, cu literă mică (*Munca*). În fine, poemul *Blestem*, care-n volumul *Cuvinte potrivite*, din 1927, purta indicația că e vorba doar de „fragmente”, a pierdut încă din 1940 această precizare.

De-a lungul anilor, schimbările pe care le operează poetul au avut cîteodată nu numai motive estetice sau stilistice. Este cazul poemului *Binecuvîntare*, care în ediția din 1943 este transformat în direcția sublinierii caracterului social, fiind păstrat în această redacție pînă la ediția pe care o analizăm, atingînd deci și probleme de evoluție a concepției despre lume a scriitorului. Ideea pe care e construit poemul : societatea e încremenită ca o „monarhie minerală” în care dorm un somn vecin cu moartea cea cu „mușchii vestejiți”, „c-obrajii, sterpi și gălbejiți”, „cel umiliți în trudă și-n răbdare”. Acești sărmani ai vieții așteaptă de-abia în somn „stolul șolmilor albaștri”, adică un ideal îndrăzneț, la înălțimea demnității umane. De beție, sînt adormiți și judecătorii, stăpînii și-ndreptății. În această stare, legea e lăsată în seama carului. În final, în versuri în care, aparent, se binecuvîntează situația de fapt, se creează, în „monarhia minerală”, nenaturală și desigur nedurabilă, o atmosferă de nesiguranță, se strecoară, încet dar sigur, în inimile stăpînilor, ideea că cei mulți și umiliți se vor deștepta într-o zi :

„Și însumi bine-vă-cuvînt.
Căci e nevoie pe pămînt
Să vă-nmulțiți,
Să ne-apăsați și să ne-nlănțuiți,
Și veacuri oarbe să clădiți,
Dormiți, dormiți !”

În forma pe care o găsim în ediția definitivă din 1936 și 1940, poemul mai conținea următoarea strofă în plus :

„Bieți rătăciți,
Găsiți în uliți felinarul
Pe care ștreangul să-l suiți
Și-ncolăciți-vă amarul,
Cînd e-nzadar să năzuți,
Călcîndu-vă Calvarul”.

Scriitorul a înlăturat, în 1943, acest indemn sumbru, de desperare, luminînd mai liber ideea amenințătoare din final — subînțeleasă, dar destul de evidentă — a sculării celor mulți și obidiți. Versurile, — „Judecători, stăpîni și-ndreptății, / Voi sințeți beți. Dormiți, dormiți !” — nu se găsesc decît în forma cea nouă din 1943, nominalizînd astfel pe cei cărora li se adresează în finalul prevestitor de furtună, notat mai sus. Desigur, aceste modificări de structură au impus și alte schimbări mai mărunte. Astfel, versurile din ediția 1943 și din *Scrieri* (1962) :

„Cu- obrazii, sterpi și gălbejiți,
Lipiți de carnea triumfală.
Cu care, morți, vă-nsuflețiți
O zi și-o viață goală.

Cei umiliți în trudă și-n răbdare,
Pribegii, robii și sihaștri,
Bătuți de-a lunii vînată dogoare,
Așteaptă stolul șolmilor albaștri”.

aveau următoarea înfățișare în edițiile de la „Fundății” (1936 și 1940) :

„Cu-obrajii storși și gălbejiți,
Lipiți de cartea triumfală,
Pe care lumile zidiți
Și pofta-vă banală.

Cei umiliți,
Cei gânditori și cei sihaștri,
De raza unei dogorâți,
Și-avântă șoimii-n câmpi albaștri,
Dormiți, dormiți !”

Precizările sînt, evident, menite să scoată în relief caracterul social al poeziei. Schimbarea versului general și nebulos „Cei gânditori și cei sihaștri”, cu „Pribegii, robii și sihaștri”, demonstrează, sper, destul de clar ideea noastră.

Am înregistrat această nouă structurare a poemului *Bienecuvîntare* — (cu toate că ea nu e făcută cu ocazia ediției pe care o cercetăm) — deoarece, pe lângă faptul că nu a fost semnalată la timpul potrivit, se leagă așa de bine cu atitudini sociale și estetice înaintate binecunoscute din timpul celui de-al doilea război mondial. E oare o întimplare că T. Arghezi, tocmai în această perioadă, scrie *Letopiseși* și se reîntoarce cu o nouă vigoare la pasiunea de panfletar? Cine va studia cu atenție metamorfozele pozițiilor argheziene va trebui să observe că deplasarea spre pozițiile pe care se găsește azi a început mult mai devreme decît o presupun toate studiile critice dedicate operii sale în ultimii 15 ani. Poetul însuși observa o dată cum criticii au obiceiul de a înregistra saltul, fără însă să analizeze treptele acumulării : „Am impresia strict obiectivă că în tot ce s-a scris foarte binevoitor despre această literatură, considerată pe fărîme, interpretării ei recente au purces dintr-o concepție de șoferi, care, la volan, văd kilometrul parcurs, însă nu drumul întreg străbătut între două distanțe în interiorul aceluiași teritoriu („Contemporanul”, nr. 1 (795), 5 ianuarie 1962, p. 3.)

Cercetînd, filologic, volumele ediției 1962 — 1965, am observat o mare frecvență a modificărilor în ciclul *Flori de mucigai*. Să fie aceasta o consecință a faptului că poetul nu le-ar fi acordat aceeași atenție, că nu ar fi lucrat prea mult asupra lor? Nicidecum ! Ciclul, prin originalitatea lui, are o greutate specifică mare în lirica argheziană. Față de *Cuvinte potrivite*, poetul explora alte zone, adăugînd lirei sale o nouă coardă, și noutatea descoperirii nu putea să nu-l intereseze. Cauza deosebiriilor de formă, și chiar de conținut pe alocuri, din care am însemnat mai sus cîteva, stă în rafinamentul deosebit al artei *Florilor de mucigai*, rafinament extras din zonele argoticului și ale vorbirii populare. Efortul dozării savante a nuanțelor pe acest teren lingvistic instabil nu poate fi niciodată definitiv încheiat !

Lui Tudor Arghezi i-a plăcut întotdeauna să se denumească făurar, meșteșugar. În sensul Renașterii, cînd uneltle simple depindeau foarte mult de îndemnarea, de darul înnăscut într-ale meseriei al celui ce le mînuia, pentru a crea frumuseți. Stăruința în finalizarea continuă a versului, înclinația, de giuvaerglu sau de șlefuitor de diamante, de a înfriza asupra detaliului ce poate naște irizări nebănuite, sînt principii pe care artistul le-a consemnat deseori drept norme de bază în „meseria” scriitoricească. Iată explicația permanentei reveniri asupra versului, ștergînd, adăugînd, îmbunătățînd, de la punctuație (virgulele, în special, cunosc o labilitate deosebită) pînă la strofe întregi. Noi nu am însemnat mai sus decît o mică parte din schimbările suferite de textul poetic arghezian și bazați, în principal, pe confruntarea ediției de *Serieri* cu ediții mai vechi, de obicei cu primele ediții.

Oricum, ediția de autor din 1962 va trebui, în mod incontestabil, să constituie textul de bază de la care să se pornească în orice explorare a laboratorului arghegian, comparabil, în dimensiunile sale, doar cu cel al lui Mihai Eminescu.

Am dori, în finalul acestui articol, să înfățișăm câteva „secrete” ale acestui laborator, sugerate de străbaterea celor șase volume de poezie.

Încercasem mai înainte să definim principalele ipostaze în care poetul cercetează Omul. Perspectiva cosmică, omul în contact cu infinitul și, în special, raportul subsumat Om-Dumnezeu l-a preocupat pe poet toată viața, constituind esența propriu-zisă a celei mai valoroase părți din lirica sa. În acest domeniu, o influență de factură tematică asupra lui T. Arghezi s-ar putea să fi avut pozitivistul Sully Prudhomme, în culmea gloriei în perioada formației lui Arghezi ca scriitor și a peregrinărilor sale juvenile prin Elveția și Franța. Să nu se uite că poetul francez, autorul vestitelor poeme *La Justice* și *Le Bonheur*, primea, în 1901, premiul Nobel, și că, la noi, pozitivismul se împletea cu ultimele ecouri ale romantismului.

Tenebrele teologice nu se putea să nu-l atragă pe Tudor Arghezi, dar s-a apropiat de ele cu ochi iscoditori, ca Pascal în secolul al XVI-lea. *Biblia* a rămas pentru poet „o enigmă n'explicată”, pe care o scrutează, uneori cu teamă și venerație, alteori furtunatic și decis să iasă din golul marilor mistere cu adevărul în vârful sulitei. Dar, de fiecare dată, cețurile miturilor biblice se despică un pic, pentru a se închide din nou, nelindurătoare. Această zbatere continuă a dat naștere unor poezii de un dramatism specific, cărări singurate de poet în imperiul cunoașterii. Tudor Arghezi le-a numit pe toate *Psalmi*. Poezile evasifixă, psalmul arghegian, desăvârșit în perioada maturității sale, are trăsături specifice care îi conferă o puternică originalitate. Prin *Psalmi*, Tudor Arghezi a îmbogățit mijloacele de expresie ale poeziei filozofice universale.

Pendularea între afirmație și negație, un permanent sentiment al îndoielii de origine pascaliană, contribuie la crearea acelei atmosfere stranie, neliniștite în lirica altui poet român. Se pare că Tudor Arghezi are o predilecție deosebită pentru „nedefinit”.

Poetul nu este un solar. Iubește mai mult raza de lună sau clipocitul misterios al îndepărtatelor stele. O spune scriitorul însuși în poezia *Vino-mi tot tu ...* :

„Soarele-i scump potecii și prinde vieți de tină,
Dar covârșit de sineși prea-l foc și prea-l lumină.-
Și de mi-i bună raza ce-o frînge-n pisc și stîncă,
Tu mingii, mir de aur, durerea mea adîncă”.

(1, p. 112)

Nu întâlnim nici o poezie în care să se proslăvească „miezul zilei”. Poetulul îi plac mai mult cețurile hamletiene decât seninătatea deplină. E un perpetuu scormonitor, și galeriile sale, oricît de enorme ar fi, au mereu o surdînă pentru sunetul natural, ce se traduce în stil printr-o anume asprime a versului, întâlnită în literatura română la Ion Eliade Rădulescu, de care se leagă, de altfel, prin cosmogonia acestuia din urmă din *Biblice*, dar, mai ales stilistic, prin vîna de veritabil pamphletar.

Trecerea de la poezii în care domenește un negativism pur, unde totul e zadarnic și de nepătruns (*Pe ploaie*), sau în care descătușarea forțelor oarbe capătă proporții de apocalips (*Prigoana*), la poezii pline de candoare și optimism, sub o reverberație de lumină (*Vînt de toamnă*), nu trebuie să surprindă pe nimeni. Majoritatea psalmilor conțin ei înșiși germele contradicției. În poemele în proză din volumul al șaselea din seria *Scrieri*, poeme pentru prima oară prezentate cititorului unitar, Tudor Arghezi exprimă în cleul *Printre psalmi* această instabilitate continuă, trecerile de la o ipostază la alta : „Dacă totuși îmi voi schimba o dată părerea, sau de mai multe pe zi, nu mă pedepsî. Omul nu este un stîlp ceapăn, ca să-și repeze zilnic

atitudinea din ajun, omul e o eroare orgolioasă care se corectează progresiv, o balanță în legătură, căutându-și cu acul polul mobil, fără să-l găsească precis" (6, p. 181). În altă parte, spune: „Mă rog ție, Doamne, și nu știu cui mă rog și de ce mă rog" (6, p. 185). Și parcă răspunzându-și sie însuși, poetul conchide: „Dar mi-ai dat cuvintele, ca să mă vaet și să te întreb. Iartă, Doamne, comoara asta-i mai mare . . ." (6, p. 184). Cercetarea mai atentă a acestor minunate poeme în proză, din care am citat mai sus, va contribui, în mod incontestabil, la îmbogățirea cu noi idei a exegezei liricii argeziene.

Am amintit în cuprinsul acestor pagini, în diverse asocieri, de Pascal, despre care T. Arghezi nota, în 1927, — deci în plină epocă de creare a *psalmilor* — că e un „asociat izolat al timpului nostru" și că a tulburat „qviedutinea și stratificarea pe niveluri a certitudinilor intelectuale" (*Evenimentul*, în „Sinteza", an. I (1927), nr. 1 (aprilie), p. 4.)

Mai însemnăm încă celebra frază: „Le silence de ces espaces infinis m'effraie" — pe care Sully Prudhomme o denumea „terorarea lui Pascal" — de data aceasta pentru a disocia atitudinea lui Tudor Arghezi, care este mai mult „un hoț de ceruri" decât un înspăimântat, și chiar când se uimilește cerind iertare o face doar pentru a prinde momentul prielnic de a se ridica din nou. El nu se sperie să se urce pe înălțimi, să spargă tăcerea, să doboare ușa, cum spune într-un psalm:

„În blițul meu, ca și în cugetare,
Deprins-am gustul otrăvit și tare.
Mă scald în gheață și mă culc pe stei,
Unde dă beznă, eu frământ scnteii,
Unde-i tăcere, scutur cătușa,
Dobor cu lanțurile ușa.
Când mă găsesc în pisc
Primejdia o caut și o isc,
Mi-aleg poteca strălucită ca să trec,
Ducând în cercă muntele întreg!" (1, p. 24)

Această stare de agitație continuă îl face pe poet să jinduiască după viața primitivă, liberă de idei și controverse, „când ochii noștri zimbitori / Nu căutau de sub Invelitori / Petecul unui crepuscul" (*Inchinăciune*, p. 123).

Atmosfera cu totul originală din poezia argeziană este susținută și printr-un mod aparte de a se încadra în spațiu și timp. Arghezi nu este un peisagist, deși ciclul 1907 l-a subintitulat „peizaje". Și nu pentru că i-ar lipsi complet din poezie descrierea de natură, ci în sensul că dă peisajului, atunci când îl întâlnim, un sens filozofic expres, ca Sully Prudhomme sau Jules Laforgue, de exemplu.

Din peisajul acesta sumar, cu totul aparte, pe care îl crează poetul, plopul este aproape lipsit, cu variate sensuri simbolice. Interesant că și Eminescu, într-o poezie în care face de fapt „filozofia iubirii", și-a ales tot plopul. Arghezi însuși sugerează, într-un poem în proză, înrudirea dintre om și plop: „Tălpile lui erau satinale și el însuși s-a numit pre sine Fiul Plopilor, mirat, fără îndoială, de înrudirea făpturii lui zvelte cu făptura opacilor încremeniți. . ." (*Bătrâni din insulă*, 6, p. 141).

În privința timpului, în afară de toamnă celelalte anotimpuri nu sînt sesizabile.* Există numai ceva nedatabil, straniu și nemălîntînit, de altfel așa de potrivit înfruntărilor din planul ideilor.

* *Bună dimineața primăvară!* — rod artistic al epocii socialiste pe care poetul o trăiește. — nu este inclusă în *Serieri*, deoarece volumul din care face parte — *Cadențe* — este apărut la sfîrșitul anului 1964.

Problematika „Psalmilor” infuzează în aproape toată lirica argheziană. Să luăm, de pildă, poezia de dragoste. Iubirea este neîntinată de pecetea „păcatului”. Femela iubită este neîntinată niciodată și totuși zeificată, precum în *Psalmi* Dumnezeu, care era cel veșnic căutat, cel ce trecea pe lângă poet, dar pe care nu-l întâlnea deloc. În puține poezii erotice, Tudor Arghezi recurge și la altă paletă, trece la acea ipostază a omului liber de apăsarea universului. Poetul iese din soliloquii, își ia însoțitoarea de mână și-i arată apele, stupii, lupii în vîltoare, cerbii, firul ierbii, herghelii, într-un cuvânt, țara cu toate bogățiile și frumusețile ei. Rusticul, în gen sămănătorist aproape, este pictat cu gingășie în poezia *Logodna*. Plăcerile iubirii sînt transfigurate în desfășurarea ca pe un evantai a frumuseților campestre (*Mirele*). Dragostea se împlinește în mediul țărănesc, aproape de natură. Arghezi nu caută pentru cuplul său insule îndepărtate, ca în *Paul și Virginia*, sau locuri ferite de lume, în codru, ca la M. Eminescu, ci plasează pe îndrăgostiți în gospodărie, printre păsări și animale domestice, în mijlocul cîmpiiilor cu rod bogat, în aroma finului cosit :

„Cu cireșe la cercei
Să mergem la purcel,
Să dăm vitelor tărțile
Mulgîndu-le țîtele
În ciubere.
Dă-mi mîna ta fără putere
Cu finul de-a valma”

(*Ingenunchiere*, 2, p. 61)

Tudor Arghezi a debutat în perioada „micului romantism”, sau a romantismului întîrziat din România de la începutul secolului. O desăvîrșire a inserțiunilor romantice, care au persistat tot timpul în opera sa, are loc de-abia în anii din urmă și mai ales în *Cîntare omului*. Nici una din poeziile lui Tudor Arghezi nu are amplitudinea poemului citat. Unda poetică pendulează între cer și pămînt, reverberîndu-se cititorului încărcată de muzica sferelor. În finalul acestui articol, referindu-ne la stilul scriitorului, observăm un proces de limpezire a formei, ca și la Mihai Eminescu, sesizabil mai ales prin reducerea frecvenței epitetului. Iată ce nota G. Călinescu în această privință : „Înaintînd în vîrstă (T. Arghezi) își simplifică și perfecționează tehnica. Astfel făcea Tîțian care a lăsat un mare număr de „Tîțieni”. Vechea codice metaforic și vechea retorică a limbajului curent, locite de uz, au fost înlocuite cu alte convenții noi. De unde aspectul de folclor și inanalizabila inocență cu care sînt tratate cele mai umile evenimente (T. Arghezi, în „Contemporanul”, nr. 21 (710), 20 mai 1960, p. 7).

Vorbeam mai sus de opera poetică *integrală*, editată în *Serieri*, și am vrea să ne corectăm, deoarece poetul continuă să meștegească noi poezii, cu o vîlgoare puțin obișnuită. A apărut deja o plachetă nouă de versuri (*Cadențe*), care nu sînt cuprinse în ediția scoasă de Editura pentru literatură între anii 1962–1965.

Aș încheia aceste „note” cu un deziderat, pe care mi-l adresez și mie însumi și altora care se vor ocupa în continuare de T. Arghezi. Cercetînd ediția completă a poeziilor și studiilor care s-au scris despre ele m-a urmărit mereu ideea că, pentru înțelegerea fenomenului Arghezi, mai mult ca la alți scriitori, trebuie avut mereu în vedere meridianul pe care trăiește. E sesizabilă, în oricare punct al operei sale, o anume înțelegere orientală, un anumit aer specific sud-estului european de care sîntem totuși așa de legați, prin folclor în special. Această comunlune cu pămîntul acestui colț de lume e de presupus întotdeauna la Arghezi, ca și la Anton Pann, I. L. Caragiale, Ion Barbu, M. Sadoveanu și la alții alți scriitori ai literaturii noastre. Din

păcate, în exegeza argezeană s-a făcut așa de puțin în această direcție! Poate că ediția de care ne-am ocupat să constituie un imbold în cercetările viitoare, de a se aborda și această latură a creației marelui nostru contemporan, precum și altele semnalate ca deficitare în cuprinsul articolului de față.

Stancu Ilin

MIRCEA ZACIU, *Agrbiceanu*, F.P.L., 1964

Monografia lui Mircea Zăciu despre viața și opera lui I. Agrbiceanu, apărută în Editura pentru literatură, este o conștiințioasă exemplificare a genului, care concentrează datele din timpul istoriei și criticii literare privind autorul studiat. Mircea Zăciu cercetează temeinic producțiile din revistele literare la care Agrbiceanu a colaborat, dar mai ales caută să sublinieze cele mai adânci semnificații ale operei, să le interpreteze corect și să le sistematizeze astfel încât să avem despre creația prozatorului o imagine cât mai clară.

Situându-l pe Agrbiceanu (ca de altfel și Nicolae Iorga, Ion Breazu, Tudor Vianu) între Slavici și Rebreanu, ca un contemporan și continuator al primului și ca un deschizător al drumului celui de-al doilea, Zăciu remarcă influența operei lui Agrbiceanu și asupra creației lui Pavel Dan, asupra memorialisticii lui Ion Vlasiu sau, în ceea ce privește reflectarea realităților ardelenice, asupra romanelor lui Titus Popovici.

Cu răbdare, Mircea Zăciu cercetează publicațiile dinainte de cel de-al doilea război mondial în care s-a scris mult despre Agrbiceanu, mai ales recenzii de circumstanță care deformau profilul real al scriitorului, pentru a putea apoi să elimine din discuție termenii ce ar îngreuna în mod inutil problema. Rămâne astfel la cercetarea părerilor autorizate ale acelor care s-au pronunțat asupra creației lui Agrbiceanu, încercând să dea o imagine cât mai completă a felului în care acesta a fost văzut de cărturari de prestigiu — Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu, George Călinescu, în istorii literare sau în volume de critică de către Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Mihail Dragomirescu, Ilarie Chendi.

Pentru a asigura justetea cercetării, Mircea Zăciu, în analiza sa, situează omul și opera în condițiile sociale și politice ale Transilvaniei de la începutul secolului, scriitorul fiind strins legat prin biografia și opera sa de viața Transilvaniei din ultimele șase decenii — provincie românească frământată de zguduitoare lupte de eliberare socială și națională.

„El a fost, în unele privințe, exponentul acestei provincii, căreia i-a simțit din plin frământările sociale. Dar în egală măsură a fost robit și de o anumită mentalitate și realitate lexicală. De aci tendința unor critici de a-l privi aproape ca pe un scriitor „dialectal”, în orice caz „provincial”, de redusă circulație, cu un timbru minor al operei, acceptat printre epigonii lui Slavici” (p. 36).

Agrbiceanu s-a format la școala „Lucafărului”, ce va crește o pleiadă de scriitori ardeleni din care se vor detașa net Agrbiceanu și Rebreanu. „Lucafărul”, care apărea din 1902 lupta pentru ideea apărării „intereselor sociale și naționale ale poporului român în Transilvania confundat cu marea masă a țărănimii”. Aci publică Agrbiceanu multe lucrări: *Badea Niculae, În stmbăta Floriilor, Mătușa Stana, Mistrețul, Hoțul, Pe mal, Popa Vasile, Costea Pădurarul, Căprarul, Împăcare* etc.

Mircea Zăciu urmărește îndeaproape evoluția scriitorului, refăcându-i copilăria, adolescența și tinerețea, și pe baza informațiilor din operă, care aduc un material bogat în această privință (*Licean... odinioară, Amintirile* etc.).

Primele încercări literare datează din perioada gimnaziului. Agrîbiceanu impresionat fiind de „aroma limbii bătrînești” (*Mărturisiri*). Citește cu nesaț culegeri de foclor (G. Dem. Teodorescu), basmele lui Ispirescu, îl citește pe Creangă, Negruzzi, Caragiale etc, iar proza lui Nicu Gane îl face să exclame: „Ce fericit ești Gane”, bănuind bucuria creației.

Publică în 1899 în „Unirea”, ce apărea la Blaj, versuri: *Amintiri*, iar în 1900, tot ael, proză: *În postul paștelui*. Perseverează încă în poezie, trimițînd versuri influențate de Arany și Coșbuc ba chiar de vizluni macabre din Bolintineanu la „Tribuna”, „Familia” (sub pseudonimul Alfius) și la „Sămănătorul”.

Curînd însă Agrîbiceanu se statornicește pe tărîmul prozei publicînd la „Unirea” scene din viața satului, frînturi de amintiri, portrete. La „Drapelul” din Lugoj trimite *Reminiscențe* — încercări satirice sub formă de scrisori. La Budapesta, teologul urmărește mișcarea de idei, fiind interesat de soluțiile socialiste, reformiste și poporaniste — idei vizibile în *România și socialității*, publicat în „Răvașul” din Cluj, 1903.

Mircea Zăciu corelează evenimentele esențiale ale vieții scriitorului cu opera acestuia, remarcînd în ea filonul autobiografic dacă nu totdeauna în liniile subiectelor, atunci în ceea ce privește atmosfera dominatoare, care au inspirat-o. Cei patru ani trăiți în sărăcia cumpănită a satului Bucium Șasa din Munții Apuseni îl fac pe Agrîbiceanu să uite satul idilic și patriarhal din *Cula Mereuș* și *Căprarul*, dînd la lumină lucrări ca nuvela *În luptă* (cu pregnante caractere tezist-poporaniste), dar mai ales povestiri din viața moșilor în *Fragmente*. Povestirilor din volumele *În clasa cultă*, *Două iubiri*, *În Intunerie*, *De la țară* li se adaugă *Sluga noastră Culița*, *Vilva Băilor*, *Angheluș*, *Vînova*, *Melentea* etc. În care direcția realist-critică a prozel lui Agrîbiceanu e accentuată datorită nu numai șederii îndelungate în preajma țaranilor din Țara Moșilor, dar și de a ecourilor răscoalei din 1907.

Mircea Zăciu analizează minușios opera lui Agrîbiceanu, făcînd observații subtile, generalizări valabile, corelații cu literatura străină acolo unde e cazul, înfățișîndu-l pe scriitor sub toate aspectele. Depistînd rădăcinile adînci ale operei lui Agrîbiceanu în solul transilvănean, Zăciu aduce și mărturiile autorului privind influența altor literaturi asupra operei lui:

„Plînă la ei (realiștii ruși și francezi, n.n.) pot afirma că aproape nu-mi puteam da seama de marea valoare a prozel literare, a povestirilor mari, a romanului. Însăși viața și-a deschis porți noi pentru mine, începuse a pipăi Imensitatea luptei vieții, nesfîrșita ei bogăție și variuție, culmile și prăpastiile ei...” (*Mărturisiri*).

„Dostolevski îl apare ca un vrăjitor, purtîndu-l „în vîrtejuri amețitoare, fără răsuflet”. Lectura lui Tolstoi, Gogol și Gorki îl arată pe acestia ca „mai masivi, mai solizi, mai omenești”. Zile întregi nu se poate regăsi, trăind „în viltoarea vieții ce se desprindea din pagini și te absorbea ca într-o prăpastie” (*Mărturisiri*).

Urmărind viața autorului, peregrinările lui prin orașele și satele Transilvaniei, reacțiile sale față de literatura vremii, Zăciu urmărește, paralel, și producția sa literară, fiind în felul acesta operei o solidă explicație, bazată pe experiență directă de viață a celui ce a produs-o, opera devenînd astfel ecoul legitim al trăirilor.

Analizînd romanul *Arhanghelii*, Mircea Zăciu constată creșterea pe care autorul a înregistrat-o, eliminînd din narațiune episoadele nesemnificative și intervențiile care îngreunau lectura, remarcînd ritmul susținut și armonios al desfășurării precum și dezlegarea realistă a conflictelor.

Zăciu recunoaște și explică alunecările naturaliste ale lui Agrîbiceanu prin incapacitatea acestuia „de a opera selecții în funcție de un criteriu social-istoric precis și just, într-o perioadă de confuzii și „dezamăgire”, „Nuanțările ce apar, ca amprente ale oscilațiilor ideologice proprii epocii, limitează, din păcate, ascușul critic al creației, fie prin continuarea consecventă a tezis-mulului creștin, fie prin apariția unor amprente neo-semănătoriste, naționaliste etc.” (p. 93).

În felul acesta proza sa suferă, în sensul că mișcările psihologice sînt compuse după o schemă care nu reflectă realitatea, iar zugrăvirea vieții e alterată. În urma evenimentelor din anii 1929—1933, conștiința scriitorului se radicalizează, el găsește soluții democratice, însă bariera religioasă îl împiedică să se apropie de partidul revoluționar al clasei muncitoare. Autorul monografiei face și un istoric al modului în care a fost receptată opera lui Agrîbiceanu, ajungînd la concluzia că, înainte de Eliberare, personalități de seamă ale criticii românești au socotit „că se află în fața unui artist de real talent, reprezentativ pentru provincia românească de unde s-a ivit și ale cărei realități le exprimă de preferință, talent inegal, tendențios, deficitar sub anumite raporturi (putere de analiză psihologică, capacitate de compoziție epică, abordare a vieții urbane etc.) cu serioase carențe stilistice (grabă, neglijență, imixtiune a unor elemente dialectale „dizgrațioase”), semnificînd impuritate și deficit de conștiință artistică” (p. 29). Se menționează de asemenea că în critica interbelică (cu excepția lui Ion Breazu) nu s-a încercat o ierarhizare de valoare în opera lui Agrîbiceanu, ceea ce, desigur, îngreuna orientarea într-o creație care numără zeci de volume.

Pe de altă parte, critica formalistă și naționalistă au exagerat viziunea creștină și accentele eticiste ale operei lui Agrîbiceanu, trecînd totodată sub tăcere atitudinea critică antifeudală și antiburgheză, viziunea adînc populară și timbrul umanist al scriitorului : „Denușarea exploatarei, a ororilor războiului imperialist, a mascaradei politice burghize dintre cele două războaie, a politicii de fascizare etc. vizibilă în numeroase opere au fost abil excamotate. S-au ignorat astfel tocmai coordonatele esențiale pe care se mișcă această creație în tot ce a dat mai bun : roman social, povestire țărănească, evocare lirică a lumii copilăriei. . .” (p. 33).

Paralel cu înfățișarea modului de receptare a operei lui Agrîbiceanu, Mircea Zăciu întrește un portret al scriitorului prin punerea laolaltă a unor fragmente din mărturisirile contemporanilor care l-au cunoscut, încercînd să dea în felul acesta o imagine cît mai vie a omului și epocii.

Astfel, alături de Goga, care rămîne reticent în ceea ce privește opera lui Agrîbiceanu („mîroase a pămînt și a lămpie”) autorul monografiei aduce mărturiile ale confracților din jurul „Lucaefărului” budapestan — ex. Tăslăuanu, ale lui Emil Gîrleanu, cucerit de tînărul Agrîbiceanu „cu barba blondă ca aurul ce de-abia se statornicea”, mărturiile ale lui Al. Ciura sau Gala Galaction, care recunoaște meritele prozei acestui „frate prigonit de nevoi”, amintiri ale lui Lovinescu etc.

Mircea Zăciu, procedînd la o cercetare a tot ceea ce s-a scris despre Agrîbiceanu și studiîndu-i direct opera, ajunge la concluzii pe care le justifică solid. Unele sînt reluări din concluziile mai vechi ale unor critici (Ibrăileanu), însă completate și însușite de autorul monografiei. Constată că Agrîbiceanu se înscrie printre valorile contemporaneității — cu toate scăderile unui scris inegal (remarcat de toți cei ce s-au ocupat de Agrîbiceanu); e alături de Sadoveanu, de Galaction, cu care are afinități de viziune, de Liviu Rebreanu, prin modul sobru în care înfățișează viața țărănească; de Cezar Petrescu, care ca și el a vrut să reconstituie o amplă frescă a vieții românești contemporane.

Mircea Zăciu remarcă faptul că după 1944 s-au efectuat reeditări ale operei lui Agrîbiceanu, în felul acesta dovedîndu-se interesul cititorilor pentru opera lui.

Răspunzînd imperativelor epocii pe care o înțelege, Agrîbiceanu, după 1944, s-a orientat mai constant către semnificația estetică a operei de artă, arătînd interes pentru ideile realismului socialist. Intervențiile sale în publicații demonstrează că Agrîbiceanu se preocupa de tot ce se petrece în lumea socialistă, iar Partidul a arătat în numeroase rînduri că-l socotește unul din fruntașii prozei românești.

Mircea Zăciu analizează opera paralel cu momentul istoric în care a fost creată. Fără să facă aprecieri forțate, artificiale, autorul monografiei stabilește o legătură strinsă între condițiile care au generat opera și opera însăși, dându-i acesteia temeiul.

Monografia este o lucrare valoroasă, bine documentată, care lămurește problemele puse de opera lui Agrbiceanu.

Eugenia Oprescu

Romanul și monumentalitatea

(puncte de vedere pe marginea cărții lui ION IANOȘI :

Romanul monumental și secolul XX. E.S.P.L.A., 1963 și a discuțiilor stîrnite de aceasta în presa literară)

Deși evoluția conceptului de sublim este mult mai lungă, putînd coborî pînă la antici¹, în accepțiune modernă sublimul reprezintă un clișeu romantic și legătura cu înțelegerea demiturgică a creatorului și cu revelația temporalității se impune dintru început.

Epocile anterioare și-au adus și ele — într-o măsură mai mare sau mai mică² contribuția la definirea noțiunii și la crearea unor opere care să poată fi incluse în sferile sublimului, dar niciodată pînă în romantism³ preocupările artistice dictate de sentimentul sublimului n-au cunoscut o asemenea amploare. Înțeles tot mai mult drept o dimensiune de ordinul absolutului estetic — sublimul devine ținta creatorilor din toate domeniile artei⁴.

Dar care sînt atributele ce conferă unei opere apartenența la sublim? Mai întîi impresia de extraordinar⁵, puterea de copleșire ce merge pînă la provocarea extazului⁶, venind din abor-

¹ Și *Tratatul despre sublim* atribuit grecului Longin (213—272 e.n.) nu este cel mai vechi studiu asupra problemei — deși singurul care a ajuns pînă la noi — dovadă polemică acestuia e-un anume Caecilius ce l-a precedat (cf. *Tratatul despre sublim* al unui autor necunoscut, din grecește, cu un studiu introductiv de C. Balmuş, București, 1935).

² Creștinismul, într-un anume sens, Renașterea într-altul, au fost momente hotărîtoare, în formarea sentimentului și a conceptului modern de sublim. În a sa *Estetică*, p. 477—478 (ed. a III-a, 1945), T. Vianu subliniază atît meritele religiei creștine, cît mai ales pe cele ale Renașterii — epocă în care „apare minții omenești o dată cu ideea înfinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care gîndește, și se ridică astfel deasupra lui”. Arhitectura antică ne-europeană, bazată pe monumentalitate și menită să impresioneze poporul prin dimensiuni copleșitoare, stîrnește sentimentul sublimului abia de cîteva secole. În antichitate nu numai că teama provocată de asemeni edificii (ne referim în special la monumentala monstruoasă orientală sau chiar geometrică: Egipt, Mexic, Chile etc.) nu era dominată de „nobilul orgoliu” al omului care se ridică prin gîndire deasupra fenomenelor (conștient că el este izvoditorul lor), dar nici măcar nu era asociată lui; construcțiile fiind privite drept opere ale divinității, sau ridicate grație bunăvoinței acestora. A trebuit să treacă mulți ani pînă ce individul s-a devinut conștient de propria măreție (vezi și legendele privitoare la ridicarea Troiei).

³ Pe aceeași direcție merge și M. Dragomirescu (*Estetica literară*, București, 1923—1924) cînd stabilește o corelație între sublim, grațios și frumos, pe de o parte, și romantism, realism și clasicism, pe de alta, conchizînd că „Romantismul e umorul sublim și optimist” (p. 157).

⁴ Dar mai ales din domeniul poeziei și al muzicii — ultima fiind socotită de W. F. Hegel arta prin excelență romantică, în cadrul căreia conținutul se revîrsă dincolo de forma devenită nelncăpătoare — „o exterioritate indiferentă”.

⁵ Termenul de *sublim* folosit în limba lui obișnuit a pierdut din valoarea conceptuală. Dacă accepțiunea aceasta mai întîlnește undeva sferele categoriei estetice, de cele mai multe ori, însă, merge alături.

⁶ Cît de viu sînt încă ideile lui Longin! „De fapt sublimul nu convinge pe ascultător, ci-i duce la extaz, căci miraculosul, cu ultimirea ce trezește, e mai presus întotdeauna de cei convingători și plăcut... „etc. (op. cit. p. 22).

darea unor probleme capitale pentru soarta umanității și rezolvarea lor la un nivel ce pare a depăși puterea obișnuită a omului. Apoi polivalența simbolică a semnificației, dublată de maxima înălțime filozofică a gândirii. Și, în cele din urmă, sentimentul solidității — de sfidare a timpului, ce trezește în consumatorul de artă admirația și mândria de a fi om⁷. Sublimul situează creația umană în zona celor mai mărețe fenomene ale naturii; de aici și tendința poeziei către cantabil, spre muzica sferelor. Dar perceperea fenomenelor naturii nuanțează și diversifică condiția sublimului. Intervine de data aceasta ca o permanență⁸, o anume tulburare vecină cu teama⁹, anume asociații de ordinul esteticului¹⁰, și mult accentuat — sentimentul perisabilității umane față cu grandoearea mișcărilor cosmice.

Formele concrete de realizare a sublimului sînt multiple, dar deosebite de la o artă la alta. Astfel, dacă în cazul arhitecturii monumentalitatea constituie modalitatea principală și singulară¹¹, în același timp, de ascensiune spre sferele categoriei estetice în discuție, în literatură mijloacele se înmulțesc, specializîndu-se pentru fiecare gen în parte. Așa, în domeniul liricii avem titanismul, în epică — eroicul și în dramă — tragicul¹².

Ion Ianoși mai include pentru o anume zonă a epicii (romanul de largă respirație) și monumentalul, transferat din domeniul artelor bi- și tridimensionale, cu trăsături proprii de manifestare. Este o dovadă în plus că modalitățile respective sînt oarecum echivalente, conținînd, în mare, aceleași atribute (Facă oricine comparația categoriei monumentale din arhitectură cu eroicul sau titanul din literatură!), iar întrepătrunderile nu-s excluse. Dar îmbrățișarea cutărei modalități nu duce în mod obligatoriu către sublim; căci dacă frumosul poate rezulta dintr-o anume simetrie a liniilor, din armonia părților, sublimul se refuză oricărei formule. Cîte opere monumentale, titanice, eroice, tragice etc. n-au fost date uitării, sau mai trăiesc grație istoriei literare sau a istoriei celorlalte arte!

Prin urmare, din moment ce modalitățile respective nu duc totdeauna spre sublim, nici nu trebuie tratate ca variante ale acestuia¹³, ci doar ca forme posibile, ce sînt preferate în anume cazuri altor forme mai puțin capabile să provoace extazul.

Este adevărat că monumentalul, eroicul etc. dispun, într-un anume sens, de coordonate externe ce le asigură înălțimea față de oricare din formele celelalte, adică, în acest sector putem înțeli mai des sublimul decît aiurea, dar și în situația prezentă forma rămîne o latură complimentară a conținutului ce tinde să irumpă dincolo de limitele acesteia, iar sublimul începe la o altitudine foarte ridicată a îmbinării celor două componente. Ceea ce interesează îndeosebi este

⁷ A rămas celebră exclamația lui Coreggio în fața tabloului Sfînta Cecilia a lui Raphael „Anch'io son pittore!”

⁸ Altfel de discutatul dezechilibru specific sublimului, ce provoacă pe de o parte teama și pe de alta admirația apare mai ales în cazul fenomenelor naturii. În rest predomină sentimentul de afirmare, de înălțare a omului.

⁹ Frica propriu-zisă nu reprezintă o rezultantă a sublimului. Totdeauna în cazul sentimentului de față există o anume detașare de obiect. Cătersul provocat de tragic are în vedere tocmai posibilitatea de a fi noi înșine în situația eroilor de pe scenă — dar și mila, latura opusă.

¹⁰ Longin este cel dintîi (cunoscut de noi) care intuiește magistral mecanismul aprecierii estetice a sublimului: „Arta doar nu-i desăvîrșită decît atunci cînd pare natural, iar natura e izbutită numai cînd ține ascunsă în ea arta” (*op. cit.*, p. 63—64). Ideea a fost reluată printre alții de Kant și prin intermediul lui, la noi, de L. Blaga și T. Vianu.

¹¹ Arhitectura rămîne o excepție în domeniul artelor. În afara proporțiilor imense, a colosalului ce par a înfrunta veșnicia prin vastitatea materială și soliditatea intensă dată de întruparea ideii arhitectonice, nu cunoaștem sublimul (A se pune în balanță piramidele, mănăstirile gotice, templele religiilor arhaice etc. — construcții virile — cu arhitectura clasică sau chiar barocă — efeminizată).

¹² Cele două categorii: tragicul și sublimul se suprapun pe o zonă totuși redusă, și anume în părțile de maximă intensitate tragică.

¹³ I. Ianoși, *op. cit.*, p. 18.

conținutul, iar forma apropiată opera de holarele sublimului abia atunci fiind reușește să sugereze infinita amplificare a ideii, fără a-i detona integritatea. Sfinxul este o întrebare aruncată eternității, dar un semn de întrebare care copleşte tocmai prin proporțiile la care a fost împinsă ideea, fără a-și pierde coerența.

Să nu se creadă că colosalitatea ar absorbi intensitatea — dimpotrivă ! : insuficiența formală este cu atât mai observabilă cu cât spațiul de manifestare al ideii este mai larg.

Sublimul este o categorie estetică ale cărei sfere cuprind în primul rând viața și, cu un reflex, viața creată în mod artistic ; dar nu există vreo corelație de tipul : fenomene sublime din natură și societate să provoace în mod automat apariția unor opere similare în planul artisticului¹⁴. Intervine — de altfel ca în tot restul creației artistice — , poate ceva mai accentuat, rolul personalității creatoare — factorul de primă și ultimă instanță.

Iată de ce forma, modalitatea adoptată nu holărăște în nici un fel apariția unor opere sublime, altfel timp cât lipsește artistul de o valoare excepțională în stare să concureze natura sau istoria societății în laturile lor cele mai reprezentative, acolo unde într-adevăr acestea provoacă sentimentul sublimului.



Dorința precizării noțiunilor are, adesea, ca urmare o și mai mare imprecizie, provocând derută — cu atât mai mult cu cât domeniul în care se operează este mai depărtat de realitatea concretă, pe scara abstractizărilor. Este și cazul esteticii în sferile cărora Ion Ianoși încearcă unele delimitări.

Punctul său de pornire îl constituie observația după care monumentalul ar fi „una din modalitățile sublimului dintre cele mai proprii” (p. 19) și ar apare „nu numai dispersat în diferitele specii... ci și într-o formă concentrată într-un domeniu anume specializat pentru a-l exprima (sculptura și pictura monumentală)” (p. 22). De aici, după interesante observații — e drept — în domeniul muzicii simfonice și al poeziei (cu localizări la Tudor Arghezi), Ion Ianoși își atinge ținta cercetării — domeniul epicii, între care domeniu și monumentalitate observă „o atracție reciprocă” (p. 37). Scopul final fiind atât impunerea de sine stătătoare în cadrul esteticii a categoriei de monumental ca o subordonată în sferile sublimului, cât și individualizarea unui tip de roman deosebit — romanul monumental (aparține relativ recentă !). În fond, demonstrarea mai largă se concretizează într-o analiză la obiect.

Monumentalul se manifestă cu pregnanță în cadrul artelor statice (simultane), evident materiale : arhitectura, sculptura, pictura înfățișându-se printr-un dimensiuni spațiale sau de volum, deosebite față de proporțiile figurii umane. În cadrul acestora se poate vorbi nu numai despre un stil monumental (modalitatea privirii omului de jos în sus), dar, după cum remarcă și I. Ianoși, și de anume specii monumentale, despre al căror caracter prin excelență social nu mai este cazul să discutăm. Dar dacă arhitectura nu cunoaște vreo altă modalitate de realizare a sublimului în afara monumentalității, sculptura și pictura încep deja să nu mai fie atât de legate de o singură formă. Și *Gioconda* lui Leonardo da Vinci sau *Pasărea măiastră* a lui Brâncuși nu sînt mai puțin sublime decât oricare din operele aparținînd speciilor monumentale¹⁵. Mecanismul aprecierii estetice se schimbă. În primul caz eram coplesți de colosalitatea formei direcționată după o anumite idee, iar în cel de-al doilea de imensitatea ideii sau a ideilor cuprinse într-o asemenea formă.

¹⁴ În cazul fenomenelor de ordin social, sublimul se află la hotărul dintre etic și estetic ; rolul primului factor fiind hotărîtor, dacă nu exclusiv. În cazul fenomenelor naturii prezența estetică. Dar este adevărat că „Sublimul constituie... fundamentul estetic al eroului pozitiv”, însă nu numai din „arta realismului socialist” cum afirmă I. Ianoși (*op. cit.*, p. 7—8)

¹⁵ Sublimul acestora vine, mai ales, dintr-o anumite raportare la întreg patrimoniul artistic, ce evidențiază în operele respective adevărate culmi ale creației umane.

În cadrul artelor dinamice, temporale (succesive): literatura, muzica, filmul întâlnim o situație similară; sublimul cunoaște — după cum arătam — forme de manifestare specifice — echivalente monumentalului. Ce-i altceva eroicul ¹⁶ dacă nu o înălțare a omului dincolo de contururile obișnuite, după aceeași metodă a privirii de jos în sus?; sau titanicul?; sau eroicul tragic? Atunci la ce-am mai introduce noțiunea de monumental când nu aduce vreo notă calitativ nouă?

Este adevărat, paralelismul de care vorbim a facilitat trecerea noțiunilor de la o artă la alta, adesea cu scopul nuanțării sau al exprimării deosebite (metaforice), deosebi în accepțiuni valorice (cum de altfel este și înțeles monumentalul în cadrul literaturii!); dar niciodată aceste noțiuni nu au fost justificate de realități diferite ¹⁷.

De altfel ambiguitatea termenului a și fost observată ¹⁸ în discuțiile ce-au urmat apariției cărții; iar din insuficienta precizare a accepțiunii în care-l folosește s-a făcut principalul cap de acuzare împotriva demonstrației — și pe bună dreptate! Se vorbește când de o monumentalitate exterioară — care poate fi uneori numai aparentă —, când de o monumentalitate interioară — ce constituie totdeauna garanția sublimului, când de o modalitate monumentală — în artele statice —, de o specie monumentală și în cele din urmă de o formulă românească monumentală. Cucerit de plăcerea delimitărilor, Ion Ianoși ajunge să vorbească chiar de un „sublim intensiv” și de altul „extensiv” (după cum la Hugo am afla monumentalul extensiv iar la Stendhal pe cel intensiv — p. 59) ce și-ar da întâlnire în monumental împreună cu „măreția și mărimea... conținutul vast și forma grandioasă” (p. 19). Pornind, prin urmare, să individualizeze categoria estetică a monumentalului, I. Ianoși sferște prin a lăsa o și mai mare confuzie, creând impresia echivalenței — dată fiind și accentuarea pe intensitate, pe monumentalul lăuntric, care vizibil ține de sfera valoricului. Lucrurile au fost duse și mai departe de Radu Negru ¹⁹, la care impresia este de substituire a termenilor, de ridicare a monumentalității deasupra sublimului. Monumentalitatea unei opere ar fi hotărâtă, după el, de cuprinderea sublimului. „Deci frumusețea eroică, sublimă și solemnă totodată, toate sînt incluse în monumental” sau: „De aici se impune concluzia că operele din toate domeniile artei, fie de mari proporții — ca *Muncitorul și colhoznică* (sculptura Verei Muhina), fie cu o întindere relativ redusă, ca povestirea *Soarta unui om* de Mihail Șolohov, au atributul monumentalității deci tot în accepțiune valorică! În măsura în care imaginea fixează cu mijloace și forță artistică momentul sublim din existența eroilor, a căror individualitate exprimă esența unei epoci istoricește determinată”.

Categoriile estetice sînt noțiuni de maximă generalizare a fenomenelor artistice cu manifestare în toate artele. Frumosul, urtul, tragicul, comical etc., etc. cunosc în limitele specificului fiecărui domeniu artistic întrupări reducibile la una și aceeași esență. Nu același lucru se întâmplă cu categoria în discuție. Monumentalul se referă în primul rînd la artele statice, dincolo de hotarul cărora nu mai cunoaște concretizări estetice. Eroicul, titanul, eroicul-tragic sînt forme echivalente, numai, monumentalului, și nicidecum subordonate lui, cu toate fiind circumscrie sferelor mai largi ale sublimului, dimpreună cu o multitudine de alte forme. Încît observațiile

¹⁶ E drept, termenul și chiar noțiunea ca atare au suferit o oarecare degenerescență, dată fiind deasa folosire în situații când nu exprimau un conținut corespunzător accepțiunii date de noi (accepțiunii de bază I). Vezi utilizarea în sensul: eroii cărții — chiar dacă aceștia sînt satirizați, deci priviți de sus în jos, sau creați după metoda realistă a privirii în situații tipice — de la aceeași înălțime.

¹⁷ De unde se vede că obișnuința poate sugera adesea dezvoltarea inversă: de la noțiune la realitate.

¹⁸ Vezi D. Micu, *Monumentalul în epică* („Contemporanul”, 23/1963); Vera Călin, *Un studiu valoros de estetică literară* („Lupta de clasă”, nr. 1/1964) etc.

¹⁹ *Monumentalul, categorii a esteticii marxiste*, „Tribuna”, 36/1963.

Verei Călin din intervenția amintită⁸⁰ ni se par pe deplin justificate: „... conceptul de monumentalitate a suferit în trecerea lui de la arhitectură la literatură, o transformare. Nemaifiind identic cu accepțiunea spațială, este mai puțin apt să exprime o modalitate estetică riguroasă, definită, decât un criteriu valoric mai general” (p. 101) și mai departe: „Credem însă că în literatură monumentalitatea e cu atât mai puțin aptă să devină o categorie estetică bine definită cu cât întinderea, proporțiile vaste, hotărâtoare pentru monumentalitatea arhitectonică nu pot deveni criteriile estetice hotărâtoare pentru o operă literară” (p. 102).

Și Ion Ianoși încearcă zadarnic să împace în cadrul literaturii, domeniul special de care se ocupă, — monumentalitatea exterioară (extensivă) cu cea interioară (intensivă); raza de acțiune a „calității estetice” în discuție se dovedește a fi limitată.

Demonstrația sa urmează o înlănțuire identică celeia din partea teoretică privind întreaga sferă a artelor. Astfel, după o scurtă trecere în revistă a cazurilor disparate de manifestare a monumentalului I. Ianoși se oprește cu analiza în domeniul epicii, în limitele căreia descoperă o formă concentrată, „anume specializată pentru a se exprima”. Este vorba de romanul de largă respirație (*romanul-fluviu, romanul-ciclu, romanul-frescă, romanul-ronică și romanul-epopee*): într-un cuvânt, „romanul monumental”, contrapus celorlalte formule românești, drept o modalitate deosebită (p. 66), în care forma monumentală ar fi dublată de o monumentalitate „lăuntrică” — singura hotărâtoare, în cele din urmă⁸¹. (Sînt romane ca: *Baltagul, Torentul de fier* etc. care nu cunosc o întindere prea mare, dar care sînt, totuși, monumentale, după cum destule povestiri foarte scurte ale lui Sadoveanu trebuie calificate cu același atribut (p. 69). Autorul încearcă chiar o ierarhizare a romanului amplu după virtuțile ce le-ar conține diversele forme întru exprimarea monumentalului. Așa am avea „un prim nivel al monumentalității și anume monumentalitatea exterioară, formală, care poate avea sau nu conținut corespunzător” (*romanul-fluviu și romanul-ciclu*, p. 67); „un al doilea strat al monumentalității, mai profund, mai de conținut” (*romanul-frescă sau romanul-ronică*) (p. 68) și în cele din urmă „stratul cel mai adînc al monumentalității” (*romanul-epopee*) (p. 69) — stadii deosebite, după felul în care reușesc să rezolve raportul fundamental dintre: *epocă-erou-masă*. Apariția romanului monumental s-ar datora tendinței epicii din ce în ce mai manifestă spre realizarea unor vaste sinteze social-istorice, mergînd pînă la transformarea „istoriei în roman în spiritul previziunii lui Bleilniski” (p. 96); fapt ce determină și preferința formulei în cauză pentru anume teme în care socialul constituie latura dominantă.

Romanul reprezintă în cadrul literaturii speța cea mai viu disputată. Este terenul în care teoria plutește mai mult decât oriunde în vag. Nu cunoaștem încă o definiție cuprinzătoare. Diversele noțiuni acoperă spații limitate, fiind mereu contrazise de realitate; căci mai mult ca oriunde, originalitatea scriitorului se dovedește în impunerea unei formule proprii: un roman balzacian, flaubertian, dostoevskian, proustian etc., etc. Există însă un *totuși* hotărîtor ce face ca diversele formule individuale să diversifice, numai, realitatea, dar să fie în cele din urmă

⁸⁰ *art. cit.*, „Lupta de clasă”, 1/1964.

⁸¹ Abdicarea de la principiul monumentalității — înțeles ca formă, ca modalitate, se produce complet la pagina 69; autorul studiului trecînd pe poziția interpretării valorice a „calității estetice”, ceea ce dovedește în mod convingător imposibilitatea considerării monumentalului drept categorie estetică cu acțiune în plan literar. „Măreția eroilor, împlîmirilor, idealurilor nu trebuie să rezulte neapărat dintr-o lărgime nemijlocită în spațiu și întindere directă în timp. Monumentalitatea trebuie să fie înainte de toate *lăuntrică, îmbinată sau nu cu monumentalul exterior*” (I. Ianoși), *Romanul monumental și secolul XX* (p. 69). Atunci de ce se mai ocupă de formele ample ale romanului? I. Ianoși nu face altceva decât ia o terminologie din alte arte (arhitectură, sculptură, pictură) și caută cu orice preț să-i dovedească sfera de întindere și în literatură.

reductibile la un același numitor, ce dă individualitatea și unitatea speciei noastre : o lume evoluând spre o idee²².

Desigur, originea romanului o aflăm în epopee, dar într-o negare a acesteia. Epopeea este romanul personalității istorice²³, a eroului, a omului ridicat dincolo de condiția speței, erou ce acționează pe fundalul unor largi desfășurări demografice; dimpotrivă, romanul — chiar istoric²⁴ fiind — este epopeea omului obișnuit, a cetățeanului anonim, chiar excepțional, ce nu ajunge să fie consemnat în analele istoriei. Prin asta romanul face un salt considerabil spre realism, căpătând puteri generalizatoare sporite. (Prezența „personalității” nu numai că împiedică desfășurarea nestăruirii la fabulației dar impune scriitorului și obligația de a-l privi de jos în sus, în poziția statuară; individual comun ce-i ia locul, poate îmbrăca, în schimb, vaste semnificații, implicând soarta întregii umanități). Se trece prin urmare de la eroicul pur, la cotidianul ridicat la rangul de tipic, de „categorie”²⁵, de semnificativ. Forma așa-zis „liberă” a romanului s-a dovedit aptă să exprime nu numai întreaga complexitate interioară a omului „modern” dar și complexul ansamblu de relații sociale în care acesta se realizează ca personaj, înct grandiosul edificiu ridicat de Balzac — tinzând spre concurența istoriei — este o mărturie grăitoare pentru potențele speciei.

S-a recunoscut pe bună dreptate — de la afirmația lui Hegel încoace — că romanul este o epopee burgheză, calitate în care acesta reflectă cu prisosință „puterea și slăbiciunea noii clase”²⁶. Lipsa sublimului din planul socialului are ca urmare estomparea eroicului în planul artisticului. Cu toate acestea, eroicul continuă să se mențină, chiar în roman, în acele laturi în care aspirațiile umanității devin permanente, fiind legate de capitalism (în dragoste și în „căutarea absolutului” științific sau artistic).

Romantismul descoperă istoria și freamătul masei. Încadrându-se preocupărilor știute ale curentului de a crea în limitele sublimului, romanul îmbrățișează acest sector tematic, realizând câteva reușite deosebite (W. Scott și V. Hugo). Atenția romancierilor se îndreaptă cu osebire spre „momentele de răscruce, spre epocile”²⁷ în care prin haosul istoric se întrevide o idee ce cuprinde masele”²⁸. Astfel eroicul, reflectând sublimul social, se reîntoarce în epică.

Concomitent cu această tendință de „eroizare” a romanului prin abordarea acelor momente dominate de clăcotel masei, specia în discuție cunoaște și o altă turnură. Este vorba de încercarea unor vaste sinteze istorico-sociale, mergând până la cuprinderea întregii desfășurări a existenței umane (A. France). Așa iau naștere : romanul-fluviu, romanul-ciclu, romanul-frescă sau romanul-cronică, opere desfășurându-se pe întinse spații temporale și sociale, și numărând mii de pagini. Numai că, în marea lor majoritate, acestea nu reabilitează eroicul. Cel ce se va specializa, oarecum, în direcția „eroizării” va fi romanul epopeic (nu epopee!), o dezvoltare într-o limită strictă a romanului istoric din romantism. De remarcat că romanele în discuție

²² Formulă utilizată în studiul *Probleme de tipologie a romanului românesc actual* (M. Duță și I. Opreșan), „Revista de istorie și teorie literară”, 3—4/1964.

²³ În sensul celor spuse de M. Ralea, *De ce nu avem roman* (Perspective, Ed. literară a Casei Școalelor, 1928, p. 182—184). Vezi și G. Călinescu, *Reflecții mărunte asupra romanului*, „Viața românească”, 6, 1957.

²⁴ Tocmai aici stă slăbiciunea multora din romanele istorice: pentru că iau ca obiect viața personalităților. De aceea nici nu trec dincolo de firave „vieți romanțate”. Reușita romanului istoric stă în utilizarea materialului de viață al omului comun, a „individualității anonime” (M. Ralea, *studii citat*, p. 183)

²⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent*, 1941, p. 688.

²⁶ A se vedea M. Duță, *Puterea și slăbiciunea noii clase : burghezia* („Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, nr. 3—4/1962).

²⁷ Pentru tot ce urmează, vezi accepțiunea dată *epocilor și perioadelor* în M. Duță și I. Opreșan, *art. cit.*

²⁸ K. Marx (o idee devine forță materială când cuprinde masele).

nu neagă romanul ca atare (cum susține I. Ianoși pentru a realiza o negare a negației) — cum se întâmplase în trecerea de la epopee la specia noastră —, ci constituie doar o dezvoltare a acestuia, o lărgire, o adaptare a romanului la condițiile istorice noi.

Eroul rămâne tot cetățeanul anonim, reprezentant al categoriei, iar scriitorul nu se ridică în sectoarele de vîrf ale istoriei, unde personalitatea este un individ exemplar pe care nu putem decât să-l admirăm, ci rămîne în substraturile istoriei, acolo unde înfruntarea individului cu destinul politic capătă accente tragice; unde trecerea spre punctul culminant al desfășurării cunoaște complexe contradicții (conflicte psihologice și spectaculoase de natură exterioară). Atributul „epopeic” este dat de aducerea în prim plan, alături de erou, sau eroi a unor mase imense, vrînd să reprezinte în mod concret generalizarea maximă a experienței narate. Pătrunderea maselor în prim-plan pînă la acoperirea, în anume situații, a eroului, căpătînd virtuți de personaj de roman, este urmarea firească a tensiunii istorice a momentulul de răscruce, cînd ideea de cuprins aproximativ la același nivel întreaga colectivitate, împiedicînd conturarea puternică a unor individualități.

Eroul, în cazul cînd avem de-a face cu individualități suficient conturate, este acel om a cărui înțelegere a scrutat mai repede perspectiva istorică și care s-a identificat cu însuși ideea ce-a cuprins masele, putînd să le îndrume pe acestea pe drumul sinuos al evenimentelor. Individualizări deosebite întîlnim cu prisosință în romanele: fluviu, ciclu, frescă sau cronică, pentru că în cadrul acestora masele se află oarecum în perioade de acalmie, dar ele nu devin eroice, reflectînd existențe sublimе din realitate, ci numai „eroi”, în accepțiunea ce a devenit comună: eroi de roman.

Se produce, prin urmare, în cadrul romanului de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea, o specializare. Romanul fluviu, ciclu, frescă sau cronică îmbrățișează aproape exclusiv *perioadele* istorice, pe cînd romanul epopeic se oprește în limitele *epocilor* istorice.

Dar drumul romanului nu se oprește aici. Comandamentul timpului determină o dezvoltare tot mai pronunțată a acestuia, de la pictural spre metaforic³⁹, spre idealizarea poetică, corespunzătoare vremurilor noastre (și rolul cititorului de roman în dirijarea speciei este deosebit).

Dar ce este „monumental” în tot acest roman de amploare? Monumentală ar trebui să fie în primul rînd forma, sub raport spațial și apoi modalitatea de creație fiind tot de primul aspect pentru a da calității estetice girul de categorie — și în cele din urmă conținutul; toate acestea fiind, mai mult sau mai puțin, într-o strînsă determinare.

O formă larg dimensionată întîlnim — e drept — în romanele: fluviu, ciclu, frescă sau cronică, dar însuși autorul studiului le contestă monumentalitatea, dată fiind lipsa conținutului monumental. O modalitate monumentală nu aflăm în romanele amintite, deoarece indivizii aduși în scenă nu săvîrșesc fapte sublimе spre a-i putea privi ca atare. Și, în sfîrșit, eroii acestor romane nu sînt eroi decât în rare excepții (Mai ales în situațiile cînd perioada temporală include anume momente de răscruce).

În cazul romanului epopeic, eroicul este prezent la tot pasul, masele și personajele înfăptuind fapte de mare adîncime și suprafață socială; dar modalitatea nu este a monumentalului afișat, ci, în mod paradoxal, eroii sînt priviți de la aceeași înălțime, uneori chiar cu superioritate îngăduitoare (în cazul umorului), iar forma poate fi foarte limitată. Exemplele le dă însuși I. Ianoși.

Poate singurul sector al monumentalului în roman (deosebit de noțiunea de *eroic*, care am arătat că este echivalentă cu monumentalul din alte arte, și deci suficientă pentru exprimarea fenomenului) ar fi acele opere în care arhitectonicul izbește. Se impune dintru început „monu-

³⁹ M. Duță și I. Opreșan, *art. cit.*

mentul” ridicat de Balzac : un ansamblu de romane, riguros compartimentate în scene. — și poate unele romane în care planurile se întretaie într-o ordine strictă, evidențiindu-se exterior ; dar exemplele sînt prea puține spre a putea vorbi, dincolo de criteriul valoric, de manifestarea unei categorii estetice monumentale, ținînd de sublim în cadrul literaturii.



Lucrarea lui I. Ianoși a stîrnit vii dispute, așa cum s-a mai remarcat, tocmai prin noutatea și îndrăzneala punctului de vedere propus. De aceea o socotim o merituosă contribuție la elucidarea problemelor estetice.

I. Oprîșan

*Discuții în limitele romanului latino-american*¹

Faptul că cititorul român capătă o primă viziune de ansamblu asupra literaturii de limbă latină de peste ocean printr-un studiu asupra romanului și nu printr-o încercare de sinteză mai largă în spațiul social-geografic amintit, sau printr-un studiu asupra altei specii literare, ni se pare semnificativ.

Romanul a devenit la ora actuală genul epic cel mai disputat, caracterizînd întreaga mișcare literară a unei națiuni, aceasta cu atît mai mult în țările capitaliste, unde tendințele ideologice de toate nuanțele contribuie la diversificarea și chiar la fărâmițarea lui. Lupta din domeniul celorlalte specii și genuri literare deși n-a încetat, a trecut pe planul al doilea — recunoscîndu-i-se prin aceasta romanului înțietatea ca arenă a înfruntărilor. Dar interesul pentru specia în discuție provine și dintr-o anumită dorință de depășire a conceptului de „roman tradițional”, prin promovarea unor modalități artistice cît mai apropiate de „spiritul vremii”. La răscrucea tuturor vînturilor înnoitoare, romanul se conturează din ce în ce mai pregnant drept o entitate calitativ superioară, tinzînd spre sinteza la un înalt nivel artistic a poeziei cu drama și narațiunea epică și a tuturor acestora cu filozofia și știința în genere ; scopul final fiind surprinderea cît mai profundă a esenței timpului istoric, a semnificației sale pentru soarta umanității.

Cartea lui Miguel Angel Asturias : *La novela latino-americana, testimonio de la época* (Romanul latino-american, mărturie a epocii) ne introduce într-o zonă puțin cunoscută nouă, relevînd, printr-o analiză la obiect, în fond, marile probleme ale speciei în discuție — cu particularitățile specificului local.

Mai întîi, există un roman latino-american? Asturias hotărăște la un moment dat : „Există o realitate americană. Recunoaștem acest lucru? Atunci, dacă există o realitate americană trebuie să existe și un roman american” (p. 95)². Lucrul nu mi se pare deloc concordant. Nu există oare o realitate conformă fiecărei țări în parte? Dar există un roman, să zicem : portughez, italian, cehoslovac, bulgar, turc etc., etc ; sau chiar în cadrul lumii latino-americane,

¹ Discuțiile noastre pornesc de la recenta apariție în românește a studiului lui Miguel Angel Asturias : *Romanul latino-american*, în traducerea lui Paul Alexandru Georgescu, Editura pt. lit. univ., București, 1964.

² Și aici trebuie specificat că autorul se referă la romanul latino-american și nu american — ale cărui sferă sînt mult mai largi, dacă ne gîndim la întreg continentul, și mult mai restrinse dacă avem în vedere doar S.U.A. ; și într-un caz și altul discuția fiind dincolo de obiect.

există un roman brazilian, argentinian, chilian, mexican etc? ³. Aparent așa ar trebui să fie, dar în fapt nu există. Nu avem decât romancierii ⁴, și uneori nici atât, ci numai romane, dar nu un roman desemnat prin numele națiunii a cărei realitate o reflectă. Lucrul este explicabil. Tradiția își spune cuvântul! — și apoi o seamă de fapte insesizabile hotărâse predispoziția unui anume popor pentru anume specii sau genuri artistice. Asta nu înseamnă că nu pot obține rezultate strălucite și în fiecare din celelalte; dar specificul național se manifestă în modul cel mai vizibil într-un anume domeniu. Pe plan european, avem cu siguranță un roman rus, unul francez și altul englez — poate și unul german ⁵ — fiecare din ele aducând o formulă specifică, dincolo de contribuția diversificatoare a fiecărui scriitor — care este inerentă. Dar acestea aparțin trecutului. Tendința prezentă este spre crearea unei formule moderne, desprinsă oarecum de cadrele specific-naționale, pe linia deplasării de la pictural spre metaforic ⁶. Un Proust, un Kafka, un Joyce, un Allain Robbe-Grillet sînt preciz determinați de condițiile social-politico-economice-culturale ale țării și timpului în care au scris sau scriu, dar nu aparțin în nici un fel romanului ceh, irlandez sau francez (înțeles în mod tradițional) — făcînd notă disonantă —, ci sînt, dincolo de hotarele naționale, reprezentanți ai formulei moderne în curs de definire.

Romanul latino-american, apărut destul de recent, ⁷ are într-adevăr unele note specifice, dintre care M. A. Asturias evidențiază cîteva: „una din cele mai izbitoare caracteristici ale romanului nostru, semnalată de toți criticii, este revărsarea acestei forțe teribile, nimicitoare și a naturii americane (n.n. I.O.), încă nestăpînite, în mijlocul cărcia personajele rîndu supuse scopurilor și puterii ei” (p. 30—31); „În romanul nostru peisajul are funcțiunea unui personaj cu ochi multipli, cu brațe multiple, cu glasuri multiple, înăuntrul cărora adevăratele personaje nu sînt decît stări ale conștiinței autorului” (p. 88); „O altă caracteristică a romanului latino-american o constituie imposibilitatea de a semnala școli” (p. 32); „Ajungem în momentul în care putem semnala, ca o altă caracteristică a romanului nostru, faptul de a se fi trezit la viață sub semnul neliniștilor sociale și politice care frământau oamenii din țările noastre și care l-au făcut, așa cum am repetat-o de atîtea ori, să vehiculeze idei (p. 52) — să fie prin urmare „o tribună de idei, o catedră

³ Una este să denumești realitatea speciei în ansamblu la un anume popor, și altă să încerci — prin chiar denumire — să faci o netă deosebire de toate celelalte formule naționale. Or, Asturias se îndreaptă spre cea de-a doua accepțiune, contrapunînd romanul latino-american altora, ca o formulă nouă, necunoscută altundeva.

⁴ Observațiile lui Ștefan Zweig, deși vădit absolutizante, spre a scoate în evidență caracterul profund original al personalităților pe care le analizează, privind condiția de romancier mai se par esențiale (chiar dacă un Tolstoi este pus în cea de-a doua categorie): „Și, de-aceia, cred că trebuie să stabilesc cu tot dinadinsul deosebirea lăuntrică și nezdruincinală care există, după mine, între autorul unui roman și romancierul propriu-zis. În înțelesul din urmă și cel mai înalt, romancier este numai geniul enciclopedic, artist universal care cădește un cosm întreg (amplourea operei și abundența figurilor sînt argumente în sprijinul acestei teze); romancier este acela care situează alături de lumea pămîntească o lume proprie cu lipuri proprii, cu legi proprii de gravitație și cu un cer propriu, plin de stele. E acel care impregnează atât de mult cu esența flinței sale fiecă figură, fiecă întâmplare, încît acestea devin tipice nu numai pentru el, dar și pentru noi, acea plasticitate, acea pătrunzătoare putere de sugestie care, deseori, ne face să denumim după ele unele întâmplări și persoane — și astfel să spunem despre oameni care trăiesc în mijlocul nostru: o figură balzacciană, o înfățișare dickensiană, o natură dostoevskiană”. Ștefan Zweig *Trei maștri. Balzac, Dickens, Dostoievski*, Ed. Cugetarea, București, p. 8.

⁵ Formula spaniolă face parte din preistoria romanului — venind pînă la actul de naștere al acestuia: *Don Quijote*. Romanul românesc cu tendințe de pietrificare într-o anume formă reprezentativă — este timpul de întîlnire a majorității încercărilor europene, și nu numai europene! Un loc aparte îl ocupă romanul polonez.

⁶ Vezi în acest sens articolul nostru: M. Duță și I. Oprîșan *Probleme de tipologie a romanului românesc actual*, în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 3—4, 1964.

⁷ Legătura cu pinacogramele precolumbene, în care Asturias vede cele dintîi manifestări ale romanului latino-american, sînt interesante ca informații, dar nu rezistă unei judecări critice,

de învățătură și o tranșee de luptă” (p. 141) — protestantismul social caracterizând întreaga literatură latino-americană de la origini și până în prezent; și, în sfârșit: „Da, *ambianța de poezie*,⁸ natura transformată în limbaj, furat poemului, iată ceea ce atrage în romanele noastre pe cititorii din afara Americii” (p. 102). După cîte se vede, afară de prima trăsătură — irumperea cadrului plin la sufocarea personajelor — celelalte nu sînt deloc numai latino-americane; existența unor școli — deși sînt numeroase alte țări în care nu poate fi identificată vreodată anume școala precis conturată — nu-i o dovadă a lipsei formulei naționale: școala romantică, naturalistă sau realistă franceză nu împiedică reliefaarea unor anume note net deosebitoare. Un popor are un roman, abia atunci cînd, indiferent de voința scriitorului și de apartenența lui la cutare mișcare literară, anume comandamente greu de precizat îl duc în cele din urmă către formula națională.

Condiția ideală a romanului-roman este ca priu lumea creată să evolueze spre o anume idee — cea de-a doua coordonată ce-l definește. Dar aceasta nu înseamnă că un roman axat pe o idee este un roman de idei, cum sînt destule romane care vehiculează idei fără a avea o idee unică. Or, romanul latino-american, chiar de la 1920 încoace — o recunoaște undeva și autorul studlului — nu-i un roman de idei, deși conține ca un leit-motiv ideea protestului anticolonialist, cît mai ales un roman-document, un roman pictural, de reconstrucție artistică a realității insuportabile sud-americane. De aici și învinuirile ce i se aduc de a prezenta materialul faptic în mod brut, neprelucrat suficient, rămînd la stadiul reportajului sau pamfletului⁹. Cînd însă realitatea sufocantă americană se întîlnește cu talentul unui mare artist — și sînt destule cazuri — aceasta îmbracă hainele poeziei, căpătînd semnificații universale profunde; dar iarăși — osmoza poeziei cu prozaismul vieții nu-i o trăsătură strictă numai a romanului latino-american — dimpotrivă, putem spune că-i condiția de bază a marelui art, la fel cu nonconformismul¹⁰.

Cu toate acestea există a roman latino-american, e adevărat foarte apropiat de cel american — de limbă engleză, uneori aproape inseparabil, dar trăsăturile acestei formule ar trebui căutate mult mai adînc — începînd dincolo de cele identificate de M. A. Asturias, mai mult de conținut decît de structură internă — și în strînsă legătură cu romanul întregului continent.

Individualitatea formulei românești este inseparabilă de „matricea stilistică” a poporului respectiv. Și lipsa unui roman citadin solid, ba chiar fuga de abordarea mediului, ar trebui să dea de gîndit: „Fugeam de povestirile din mediul citadin — spune M. Asturias —, pentru a nu cădea în tentația de a europeaniza scrierile noastre. Poate că de aceea nu apare încă așa-numitul roman al orașului cu vigoarea celui al vieții cîmpului” (p. 59). Situația este generală acolo unde orașul n-a reușit să fie integrat specificului național. După strălucitele rezultate obținute în domeniul prozei țărănești, literatura română este lipsită încă de un roman al urbei, în adevăratul înțeles al cuvîntului¹¹. Cauzele au fost arătate detaliat de Liviu Rebreanu în discursul *Lauda*

⁸ Uneori autorul studiului ajunge la afirmații categorice: „În nici o altă literatură actuală nu găsim atît de strîns împletite elementul social și poetic așa cum apar în *Los gobernantes del roclo* (Stăpînii apelor) de Jacques Roumain” (p. 75). E de ajuns să-i amintim doar pe Sadoveanu și Șolohov!

⁹ Nu s-a bucurat de un răsunset mondial publicarea jurnalei Carolinei Maria Jesús: *Cuarto de despejo* (Debaraua, tradus la noi prin *Sao Paulo. Strada A, nr. 9*)? Ce exemplu mai grăitor ca acesta poate fi dat?

¹⁰ „Literatura noastră — spune Asturias —, încă din vremea colonialismului spaniol nu a fost niciodată conformistă — vorbesc de marea literatură” (p. 13). Dar tocmai asta e condiția marelui literaturi de pretulindeni. Nu există literatură mare conformistă!

¹¹ Mult citatul roman al lui George Călinescu: *Enigma Otiliei*, nu este de fapt un roman al orașului, cît mai ales un roman de familie.

lăranului român¹², ținut cu ocazia intrării la Academie, și sînt aplicabile și spațiului latino-american, unde diferențele dintre sat și oraș sînt încă mai accentuate; orașul ultramodern contrastînd nu numai cu satul dar și cu propriile periferii.

„Tentația de a europeniza”, cu alte cuvinte pericolul căderii în gratuitate, scade cu atît mai mult cu cît romancierul se apropie de acele sfere ale realității în care specificul național se află în forme concentrate, fără ca prin aceasta să se ajungă deja la conturarea unei anume formule, ale cărei atribute pornesc în cele din urmă tot de aici, dar care se lasă greu descoperite.

Un fapt decurgînd din situația specială a romanului latino-american născut în focul luptelor politico-sociale și continuînd să trăiască în această atmosferă încordată, aduce lumină asupra întregii istorii a speciei. Ritmul încordat al timpului istoric, obiect al reflectării, determină o compoziție deosebită în cadrul romanului. „Este demn de subliniat faptul că în unele din aceste romane autorii nu zugrăvesc individualități excepționale, nu se pierd în meandre și adîncămări psihologice, ci merg spre studiul și descoperirea marilor aglomerații pe fundalul cărora apar personaje cu adevărat reprezentative pentru categoriile sociale respective: negrul, financiarul, proletarul, intelectualul etc.” (p. 123). Aceasta înseamnă că alături de natură trebuie să socotim și masele drept un al doilea personaj care estompează conturarea unor puternice individualități umane, desprinse din sfîrul colectivității. Se ajunge prin urmare la crearea unor personaje-simboluri, de maximă generalizare, reprezentînd întregii categorii sociale. Desfășurarea tropicantă a evenimentelor nu-i permite scriitorului să întreprindă analize profunde, caracterologice — de altfel ar fi și în contradicție cu realitatea reflectată: în epocile de răscruce masele sînt aproximativ la același nivel de trăire — și-l obligă să recurgă la anume procedee sintetice. Deel epoca istorică impune soluționarea relației erou-masă din cadrul romanului prin mijlocirea unor personaje simbolice — funcționale, față de perioadele de relativă acalmie, cînd sînt evidențiate în prim-plan trăsăturile morale, caracterologice ale unor individualități puternice¹³. Trăsăturile morale se realizează de data aceasta funcțional, prin intermediul personajelor simboluri, pentru că apartenența la o clasă socială înseamnă deja o caracterizare prealabilă, tacit înțeleasă, ca în comedia del'arte: „Latifundiarul nesățios, metisul crud și indianul lipsit de apărare” (p. 116).

Romanul este mărturia unei epoci perfect identificabilă și în măsura în care vorbește de o realitate socială concretă poate fi analizat și din punct de vedere sociologic, constituind un interesant material de studiu, „element auxiliar al cercetării sociologice”. Nu s-au întreprins asemenea cercetări asupra literaturilor antichității, cu rezultate satisfăcătoare? — de ce nu s-ar lua ca obiect de studiu și romanul? Punctul este just dar trebuie făcute cîteva precizări. Dacă conținutul primează asupra formei, analiza sociologică trebuie să urmeze în schimb analizei artistice, căci câștigul în planul conținutului interesează numai în măsura în care avem de-a face cu opere de artă. Și apoi analiza de conținut nu se suprapune peste cea sociologică, cea de-a doua fiind în limitele primei. Deși în final M. A. Asturias are o înțelegere întrutotul justă: „Valoarea estetică și caracterul artistic al operei literare nu trebuie sacrificat pe altarul interesului pe care-l prezintă ele pentru sociologi și antropologi” (p. 81), pe parcurs, înclină să acorde, totuși, prea multă importanță analizei sociologice¹⁴, care, oricît de mult folos ar aduce

¹² „Între sate și orașe a fost și mai persistă pretutindeni un antagonism, la noi însă parcă mai viu și mai accentuat. Pentru că orașele noastre nu sînt expresia specificului național”, Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Ed. Socec & Co., București, p. 271.

¹³ Vezi relatarea mai largă asupra acestei relații în: M. Duță și I. Opreșan, *art. cit.*

¹⁴ „Și prima întrebare pe care ar trebui să le-o punem ar fi următoarea: s-a încercat oare un studiu sociologic al indianului, al metisului, al negrului în lumina textelor de ficțiune literară?” (p. 66); „Ceea ce lipsește încă, sociologic vorbind, este o tehnică pentru studierea și interpretarea sociologică a unui material socotit mai înainte ca precar și instabil” (!) (p. 74) — sublt. ns. I.O.

specialiștilbr; tămîne minoră față de influența extraordinară ce-o exercită romanul ca artă. Și să amintim numai destinul *Fruetelor mlnei* al lui Steinbeck. Romancierul creează o lume în elementele sale esențiale, tinzînd să fie nu numai o mărturie a epocii, ci să fixeze epoca în lanțul timpului prin ce are ea caracteristic, deosebit de toată evoluția anterioară, încercînd să o judece din punctul de vedere al eternului uman. Prin aceasta romanul tinde să atingă hotarele filozofiei.

Dar evoluția prezentă a romanului către cuprinderea din ce în ce mai masivă în sferile sale a disputelor ideologice ridică o altă problemă: aceea a locului și a atitudinii scriitorului în cadrul narațiunii. De la Flaubert încoace, părerea după care marea artă ar fi determinată — dincolo de talent — de atitudinea „obiectivă”, adică de privirea realității de la o anumită distanță¹⁵ a cîștigat tot mai mult adeziunea scriitorilor. Soluția era justificată în cazul lui Flaubert și continuă încă să fie în cadrul societății capitaliste, unde între scriitori și realitatea burgheză există o adevărată prăpastie. Nu același lucru se întîmplă în țările socialiste unde idealul scriitorului coincide cu cel al maselor. Dar chiar în cadrul orînduirii burgheze, așa-zisa „obiectivitate” înseamnă de multe ori mascarea unei atitudini ostile evoluției sociale, încît afirmațiile lui Asturias sînt pe deplin justificate: „Lucrul cel mai important este ca romancierul, prin intuiție, sensibilitate și experiență, să pătrundă în realitatea socială pînă într-atît, *încît obiectivitatea lui să devină angajare*”¹⁶ (p. 73) și romanul latino-american, în marea lui majoritate, exemplifică grăitor teza citată.

În contextul universal al romanului, experiența latino-americană a speciei nuanțează semnificativ marile probleme teoretice ridicate de existența însăși, în condițiile actuale a romanului. De aceea apariția cărții lui Miguel Angel Asturias vine să completeze un gol reslmțit, aducînd prețioase informații asupra unei realități artistice interesante.

Ionel Oprisan

Monografiile Baudelaire și Dostoievski

În colecția „Ecrivains de toujours”, Paris, 1963.

„Collections microcosme” întreprinde publicarea unor serii de volume constituind o enciclopedie *sui generis* care îmbrățișează diferite domenii. Pe lângă două colecții privind mai mult actualitatea, denumite „*Raza științei*” și „*Mica planetă*”, urmărind cercetările științei moderne, sau oferind descrieri ale diferitelor țări din lume, găsim o retrospectivă vastă, în mici monografii grupate în jurul cîte unei teme generale. În „*Măstres spirituels*”, printre profesii

¹⁵ „Trebuie să-i privești pe oameni așa cum privești niște mastodonți sau niște crocodili. Are parcă vreun rost să te întristezi din pricina coarnelor unora, și a fălcilor celorlalți? Arătați-i, faceți din ei sperietori, puneți-i în borcan cu spirit și alita tot. Dar să nu pronunțați verdicte morale în privința lor. Și apoi voi ce sînteți, voi, broaște mici?” Gustave Flaubert, apud Mehanov, *Artă și viața socială*, Ed. Carlea Rusă. 1957, p. 185.

¹⁶ R. M. Albères dezvoltă o întreagă teorie după care răsturnările sociale datorate în parte celor două războaie mondiale și complexului de fenomene ce le-au întovărășit, ar fi făcut imposibilă continuarea atitudinii scriitorului de „simplu observator amuzat și detașat” (p. 19) și ar fi impus un nou stil: „Ainsi, le style abrupt, plus nerveux, plus touffu, et même plus apocalyptique, qui prévaut aujourd’hui, ne signifie pas tout simplement le refus des élégances et le désir d’une action plus rapide: il marque d’avantage la passion personnelle de l’auteur; il marque surtout que la fiction littéraire est considérée comme un débat exemplaire de conscience et non plus comme un spectacle.” R. M. Albères, *Bilan littéraire au XIX^e-siècle*, Aubier, Edition Montaigne. 1956, p. 19.

și sfinți, întâlnim și cele un titlu ca *Socrate* sau *Fénelon*. În „Solfegii” sînt prezentări ale marilor compozitori, în „Timpul care curge” sînt evocări ale unor grupuri sociale sau profesionale (ca *Institutorii*, *Intellectualii evului mediu*, *Negustorii*, *Preoții vechiului Egipt*, *Judecătorii*, *Marele doamne romane*, *Alchimiștii*, *Curtizanele*, *Trubadurii*, *Exploratorii evului mediu* etc.), a unor civilizații (*Galii*, *Etruscii*, *Asirienii*, *Incașii*, *Bizantinii*) și biografii (*Cezar*, *Napoleon*, *Lenin*, *Jeanne d'Arc*, *Cristofor Columb* etc.).

Între astfel de serii, învederînd un eclecticism conceptual evident, se situează și colecția „Scriitorii de totdeauna” din care sînt anunțate 65 volume dedicate unor individualități aparținînd diferitelor epoci și popoare. De la *Homer* și *Aristofan*, pînă la *Romain Rolland*, *Sartre* și *Camus*, sînt scriitorii de diverse crezuri care se succed destul de bizar. Monografiile poartă numere de ordine a căror alăturare pare destul de ciudată. Pentru a nu insista prea mult, ne mărginim numai la cîteva exemple : *Machiavel* își găsește locul între *Jules Renard* și *Joyse*, *Cocteau* între *Molière* și *Horățiu*, *Edgar Poe* între *Rabelais* și *Ronsard* iar *La Fontaine* între *Rimbaud* și *Maiakovski*.

Monografiile, în genere bine documentate, dar aparținînd unui mare număr de autori, sînt de diferite niveluri și concepții. Mulți din ei caută un oarecare senzațional, care nu este impropriu suscitării mai vii a interesului cititorilor și e îngăduț, atîta timp cît nu depășește limitele adevărului. Am ales două monografii : *Baudelaire par lui-même* (nr. 9) de Pascal Pia și *Dostoievski par lui-même* (nr. 57) de Dominique Arban, a căror elaborare ni s-a părut mai dificilă.



Baudelaire și Dostoievski aparțin unor foarte depărtate coordonate geografice, temperamentale și artistice. Operele lor reprezintă alte lumi ca modalitate de creație, ca atitudine, ca mentalitate, ca manieră de realizare și ca univers poetic. Și, totuși, e ceva care dincolo de aparenta prăpastie dintre ei îi leagă într-un destin, în linii largi, asemănător. Născuți amîndoi în 1821 se bucură, în timpul vieții, de o apreciere echivocă, pentru ca după moarte, abia către sfîrșitul veacului trecut și începutul secolului nostru, operele lor să capete o apreciere excepțională pe arii foarte extinse. Baudelaire pentru poezie a însemnat cam ceea ce Dostoievski a însemnat pentru proză : o propulsie către psihologie și introspecție, îmbrățișată de un mare număr de scriitori, în epoca la care ne-am referit. Nenumărați poeți din întreaga lume vor avea cultul lui Baudelaire, după cum nu mai puțini prozatori îl vor slăvi pe Dostoievski. Ambii vor lua proporții aproape mitologice și, așa cum se întîmplă în astfel de cazuri, vor genera legende și uneori iconoclaști.

Reprezentînd prematur o anumită fază a capitalismului, a cărui îndeplinire mai tardivă avea să le adnească gloria universală pentru după moarte, Baudelaire și Dostoievski au procese sufletești complexe, pe care le urmăresc în toate amănunțele lor. Poate unele asemănări de ordin foarte general să nu fi fost simple coincidențe întîmplătoare, ci o consecință a stîrurilor sociale ale timpului. Aderența, pentru moment ardentă, la revoluție, copleșită îndată de ideea că nu sînt perspective imediate de realizare i-a caracterizat pe amîndoi. Baudelaire și Dostoievski se retrag în universuri psihologice proprii, cu punctul de plecare în lupta binelui cu răul. Ei nu sînt lipsiți de șovăieli, de ideea păcatului și a penitenței, a purificării prin suferință, de sentimentul dedublării personalității, de căutarea unui bine ipotetic, de fapt nerealizabil. Către sfîrșit, ideea atotputerniciei spiritului burghez, pe care îl cred de neevitat, îi duce la izolare, la scepticism. Dar dincolo de astfel de similitudini sînt deosebiri colosale.

Dificultatea unor monografii despre cei doi mari scriitori survine de la contrastele care îi caracterizează pe amîndoi. Acestea au generat o literatură foarte vastă, contradictorie și

dezorientantă. De aceea subtitlul *par lui même*, pe care îl găsim la ambele volume pare promițător. Dar acesta poate avea două accepțiuni „de el însuși” sau „prin el însuși”.

Există mai multe modalități de reconstituire biografică : prin acte, prin interpretări ale operei, prin folosirea corespondenței, a memoriilor, a manuscriselor, prin mărturiile ale familiilor și contemporanilor, prin reacțiunile presei timpului etc. Toate sînt la fel de imperfecte și, de aceea, toate sînt recomandabile concomitent pentru că din comasarea și confruntarea datelor poate ieși oarecare lumină. Ce e drept, viața scriitorului adesea rămîne o hieroglifă în jurul căreia sînt brodate atîtea biografii cîtși biografi o urmăresc, cu atît mai mult cu cît sînt puțini care, ca Jean-Jacques Rousseau, și-au dezgolit posterității inima, sufletul și viața, s cutindu-i ce cercetători de eforturi și totuși . . .



Pascal Pia în *Baudelaire par lui-même* pare a-și propune mai curînd reconstituirea evolutivă a frămîntărilor interioare ale poetului decît a vieții. Folosește corespondența, jurnalele intime, notele fugare de pe carnete, operele publicate și mai puțin cunoscute dar și poezii din *Florile răului* și poemele în proză. Golurile le umple din alte surse de informație.

Drumurile bătute nu sînt evitate și rezultă un Baudelaire în consonanță cu acel preconizat de biografi anteriori ca François Porché (*La vie douloureuse de Charles Baudelaires*, Plon-Nourrit, 1926), Ernest Seillère (*Baudelaire*, Armand Colin, 1931), Philippe Soupault (*Baudelaire*, Rieder, 1931), Camille Mauclair (*Le génie de Baudelaire, poète, penseur, esthéticien*, Ed. Nouvelle Revue Critique, 1933), John Charpentier (*Baudelaire*, J. Tallender, 1937) etc. E clar că s-a sedimentat o imagine tradițională a lui Baudelaire de care Pascal Pia în contribuția sa ține seama.

Dispoziția materialului e nouă față de a predecesorilor, întîmpînd, ce e drept, și unele dezavantaje. Sîntem puși în fața unui profil psihologic fărîmițat pe tranșe, care urmăresc unele idei, preferințe, trăsături conceptuale. Se ține seama și de oarecare cronologie, ceea ce a dat naștere unor reveniri. Între limitele impuse de această compartimentare (în prea multe capitole) sînt desigur adiacențe și interferențe. Cartea, întrucîtva deconcertant construită, oferă totuși imaginea morală și psihologică a scriitorului.

Existența lui Baudelaire e la acel stadiu de cristallizare a datelor la care surpriza factologică e eludată și numai exacerbarea unor aspecte trecute prin cristalele unor anumite zone ale operei îi poate da un suflu diferit. De aceea s-a ajuns la unele exagerări, primînd adesea accentuarea asupra vieții erotice (Camille Mauclair, *La vie amoureuse de Charles Baudelaire*, Flammarion, 1927) sau a nevrozei lui, spre a ne exprima eufemistic (Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, A la Baconnière, Genève-Neuchâtel, 1942), dacă nu s-a mers concomitent către supra-licitarea celor două aspecte. Pascal Pia, țînînd seama că poate fi nou doar unghiul de vedere în interpretarea vieții și operei lui Baudelaire, apasă asupra ideilor poetului mai apte de a-i explica opera, cum ar fi concepția despre viață, oameni, societate, artă.

Autorul monografiei urmărînd o reconstituire multilaterală a vieții sufletești a lui Baudelaire a avut dreptate de a concentra scheletul biografic, constituit din date riguroase și abstracte, într-o destul de amplă *Cronologie* (de 25 pagini) la finele volumului, mai ales că, într-o privință, cartea lui este concomitent o antologie a unor texte, complete sau fragmentare, gravînd în jurul ideilor emise în capitole dar, totodată, întrerupînd expunerea. Dacă fragmentele de corespondență și din jurnalele intime ale scriitorului dau savoare monografiei, inserarea unor poezii întregi adesea prea cunoscute, cîteodată numai prin tangentă legate de subiect (*Bénédiction*, *A une Malabaraise*, *Sed non salviata*, *La chevelure*, *La Léthé*, *A celle qui est trop gaie*, *Le goût du néant*, *Le gouffre* etc.) e un mic abuz al autorului ei. Ponderele textelor baudelairiene edificatoare e predominantă față de explicații și conferă cărții o anumite obiectivitate. Nu e mai puțin adevărat

că „Baudelaire de el însuși” este totuși de Pascal Pia, ale cărui preferințe în selectarea pasajelor inserate, bineînțeles, nu au putut fi omise. Fragmentele interesante, dintre cele mai puțin frecventate ale poetului, dozează altfel umbrele și luminile ale căror iradieri dau un nou relief vieții și operei. Dacă în interpretarea poeziei lui Baudelaire trebuie să ținem seama de acea răceală rațională, atât de dorită de el, nu putem ignora zbaterile, Indoielle, raționamentele, suferințele și tristețile care stau la baza ei. Masca poetului impasibil, egolist, purtând pe frunte semnul „artei pentru artă” cade (dovădind încă o dată că nu există creator de artă degajat de vremea lui și de uman), în fața unei scrisori pe care, numai cu câteva luni înainte de moarte, i-o trimite lui Ancelle, administratorul-tutore al bunurilor sale pămîntești. Desprindem :

„Trebuie să vă spun, dumneavoastră care nu ați ghicit mai mult decît alții, că în această carte atroce mi-am pus toată inima, toată tandrețea, toată religia mea (travestită), toată ura mea? E adevărat că voi scri contrariul, că voi jura pe toți dumnezeii că este o carte de artă pură, de maimuțarie, de jonglerie, și voi minți cu nerușinare” (februarie, 1866).

Valoarea de confidență testamentară a cuvintelor de mai sus a fost confirmată, după moartea lui Baudelaire, de scrieri postume direct, sau în sens larg, autobiografice.

Existența unui anumit temperament, concepția despre lume și concepția despre artă, sînt printre coordonatele esențiale care explică operele literare. La Baudelaire acestea se confundă pînă la un punct, ideile despre artă absorbîndu-le pe celelalte. Dacă însă ca dezabuzat social poetul ajunge la un grad de deprinare care nu mai concorda cu existența unei concepții despre lume, pe care a identificat-o cu aceea despre artă, Baudelaire a avut atitudini care explică refugiiul lui total în lumea creației. Toate acestea sînt în materialul antologic pe care Pascal Pia îl include în cartea sa. El însă nu le corelează în succesiunea cauzală a faptelor. Lăsînd la o parte comentariile autorului, și ordinea în care apar fragmentele din Baudelaire, extragem din pasajele reproduse unele mărturii care, după părerea noastră, pot întregi cunoașterea de către români a existenței și a concepției despre artă și viață a poetului francez.

Imagina de raționalist senzual a lui Baudelaire, așa cum ar putea să apară din *Florile răului*, ascunde un mare sentimental refutat. Din *Mon cœur mis à nu*, din *Fusées*, jurnale intime publicate postum, ca și din corespondență, rezultă o copleșitoare senzație de solitudine izvorîtă încă din copilărie. „Sentimentul destinului etern solitar” l-a urmărit totdeauna : în familie, printre colegii de școală, în mijlocul cunoscuților și a prietenilor. Spaima de trecerea timpului ca și presimțirile funeste se datorau, în parte, unei rapide uzuri fizice cauzate de trăirea prea intensă. În *Fusées* Baudelaire a notat : „Se spune că am treizeci de ani ; dar dacă am trăit trei minute într-una singură . . . nu am nouăzeci?” Baudelaire are senzația golului, e torturat de viziuni sumbre și sfîșiat de lupta dintre bine și rău, pe care o vede la modul creștin :

„În orice om, la orice oră, sînt simultan două aspirații, una către Dumnezeu, alta către Satan. Invocarea lui Dumnezeu, sau spiritualitatea, e o dorință de înălțare, acea a lui Satan, sau animalitatea, e fericirea de a coborî” (*Mon cœur mis à nu*). Neliniștea sufletească, la Baudelaire, se manifestă și în firea lui de „vagabond” evidentă în anume mod de înconstanță. Poetul schimbă frecvent nu numai domiciliile, dar și proiectele literare. Aspirase, la un moment dat, să scrie și un roman : *Homme aux Ruysdaels*, pe care îl anunța. Dar caracterul lui instabil se acorda cu respirația scurtă a poemelor.

Desigur, în scrisoarea din 1866, amintită de noi, Baudelaire se referă la firea sa tumultuoasă de romantic și la febrila trăire a vieții a cărei sublimare pînă răceală o vede în opera sa poetică¹. Dar religia „travestită” și insistența că *Florile răului* nu sînt „o carte de artă pură”

¹ Mamei sale, îi scria cu orgoliu la 9 Iulie 1857, după publicarea volumului : „Dar această carte al cărei titlu *Florile răului* spune tot, este îmbrăcată după cum veți vedea, într-o frumusețe sinistrală și rece ; și a fost făurită cu furie și pasiune”.

par a fi o aluzie directă că ele se explică și prin deprimarea lui socială, fiind o luare de atitudine împotriva curentelor politice și literare din timpul său, întrucât nu le credea capabile de a remedia o stare de fapt.

După ce, în februarie 1848, și-a dat adeziunea pentru „Societatea Republicană Centrală” a lui Blanqui și a fost zărit (de Jules Buisson) printre insurgenții care devastau o prăvălie de arme, purtând „o pușcă frumoasă cu două țevi și o superbă cartușieră de piele galbenă”, Baudelaire se retrage într-un apolitism ostentativ. Faptul nu poate fi explicat numai prin contradicțiile firii poetului. Într-adevăr, din *Mon cœur mis à nu* rezultă că i-a repugnat oportunistul marii părți dintre acei care făceau politică în timpul său: „Eu nu am convingeri așa cum le înțeleg oamenii secolului meu, pentru că nu am ambiție” ... „Se pot fonda imperii glorioase pe bază de crimă, și religii nobile pe bază de înșelătorie.

Totuși, am oarecare convingeri, într-un sens mai ridicat și care nu poate fi înțeles de oamenii din timpul meu”.

Obsedantă, la Baudelaire, rămâne ura împotriva spiritului burghez, prin care se pot explica atât unele atitudini cât și concepția sa artistică. Pentru poet, triumful mentalității burgheze reprezintă sfârșitul lumii prin dezagregarea idealurilor morale aducând moartea „oricărei patrii spirituale”. Din lungul pasaj extras din *Fusées*, de către exeget, desprindem imaginea de apocalips moral întrevăzută de Baudelaire, și sentimentul de izolare pe care i-l cauzează:

„Atunci fiul va fugi de familie nu la optsprezece ani, ci la doisprezece, emancipat de precocitatea sa lacomă, el va fugi de ea; nu pentru a căuta aventuri eroice, nu pentru a elibera o frumoasă împrizonierată într-un turn, nu pentru a immortaliza o cocioabă prin gânduri sublime, ci pentru a fonda un comerț, pentru a se îmbogăți, și pentru a-i face concurență infamului său tată, fondator și acționar al unui jurnal care va răspîndi lumini și va face ca *Secolul* de atunci să fie considerat complice al superstiției” ...

„Justiția, dacă în această epocă va mai putea exista justiție, va interzice existența cetățenilor care nu vor ști să se îmbogățescă. — Soția ta, o Burghez! casta ta jumătate a cărei legitimitate îți creează poezia, de atunci încolo introducând în legalitate o infamie ireproșabilă, paznică vigilentă și îndrăgostită de casa ta de bani, nu va mai fi decât idealul perfect al femeii întreținute. Fiica ta cu o nubiitate infantilă va visa în leagănul ei că se vinde cu un milion. Și tu însuși, o Burghez! — încă mai puțin poet decât azi — tu nu vei avea nimic de spus; tu nu vei regreta nimic. Deoarece există în om lucruri care se fortifică și prosperă, pe măsură ce altele se fac mai debile și se micșorează, și grație progresului aceluși timp, din interiorul tău nu vor rămâne decât viscerele! — Aceste timpuri poate că sînt foarte apropiate; cine știe dacă nu au și venit, și dacă îngustarea naturii noastre nu este singurul obstacol care ne împiedică să apreciem mediul în care respirăm!” ...

„Pierdut în această lume urlă, lovit cu coatele de mulțimi, sînt ca un om dezgustat al cărui ochi nu vede în trecut, în anii duși, decât dezamăgire și amărăciune, iar înainte (...) nimic nou, nici învățăminte, nici durere” ...

„Totuși voi lăsa aceste pagini, pentru că vreau să-mi datez tristețea”.

Baudelaire, cu intensă trăire a vieții intime, nu a fost străin nici de frământările epocii. Poezia lui e într-o măsură o disimulare a stărilor afective, provocate și de viața socială a timpului, prin maximă condensare a incandescenței credințelor și pasiunilor, ducînd la stadiul dia mantelor impasibile. Printre trăsăturile dominante ale lui Baudelaire era orgoliul care nu i-a permis să comunice direct, în timpul vieții, stările sufletești și indoielile. Faptul nu s-a răsfrînt numai asupra operei ci și a concepției lui despre viață. Ținea să apară altfel decât era.

Rezultă din fragmentele publicate, în volumul de care ne ocupăm, că zguduirile sufletești Baudelaire le voala prin aere de indiferență, altele prin comportări care exagerau neesențialul derutînd. Trăirea emfatică era pentru Baudelaire un mod de a trăi „artistic”, rămînînd inedit.

De aici aprecierea „artei sublime a comedianului” pentru care, de altfel, a simțit o atracție veche : „Fiind copil, voiam să fiu cînd papă, dar un papă militar, cînd comedian” (*Mon cœur mis à nu*). „Teatrul, cea mai delicioasă formă a frumosului”, după opinia lui Baudelaire din poemul în proză *Les vocations*, duce la tentația de a ajunge să pari și să vorbești mai frumos, să fii mai elegant. Poetul Samuel Cramer din *La Fanfarlo*, ale cărui trăsături comune cu ale lui Baudelaire (autoironizate de poet) au mai fost semnalate, e „comedian prin temperament”, exagerînd întîmplările și ajungînd la imaginea unui dezecchilibru exterior, numai aparent înuman : „Dar feriiți-vă de a crede că era incapabil de a cunoaște adevăratele sentimente și că pasiunile nu i-au atins decît epiderma. Și-ar fi vîndut cămașa pentru un om pe care de-abia îl cunoșteu” . . .

Limitele între ceea ce era trăit întempestiv și între ceea ce era „jucat” de Cramer sînt greu de determinat : „S-ar fi bătut în duel pentru un autor sau un artist mort de două secole. După cum a fost cucernic cu furie, deveni ateu pasionat. El era laolaltă toți artiștii pe care i-a studiat și toate cărțile pe care le-a citit, și totuși, în ciuda acestei facultăți de comedian, rămînea profund original. El era totdeauna gingașul, fantasticul, leneșul, teribilul, savantul, ignorantul, desmățatul, cochetul Samuel Cramer . . .”.

Nu strein de „arta sublimă a comedianului” este și dandyismul lui Baudelaire, o modalitate de a filtra prin discrețe sărăcia, deprimarea, sentimentul izolării și nelcrederea în evoluția socială și morală a epocii. E vorba de căutarea unei „perfectiuni” ipotetice, exterioare, care consta în aume extravagantă, rafinement, un mod de a ști să trăiești spectaculos, implicînd o viață cheluitoare, snobismul vestimentar și un epicureism sfidînd etica burgheză, moravurile și gusturile comune. De același ordin e finețea de gastronom evidentă mai ales în sfaturile pe care Baudelaire le dădea prietenilor indicîndu-le ce să mănînce. Lui Vigny îi sugerează să prefere o piftie de carne combinată cu vin cald de Madera sau Xeres, „un soi de dulceață de carne cu vin” dîndu-i adresa unde o poate găsi (*Scrisoarea din februarie*, 1862). Considerînd că berea purtînd eticheta *Harris* e toxică îi recomandă *Allsapp* și *Bass*, dar pentru a-l feri de falsuri îl îndrumează pe Vigny către anumite localuri (*Scrisoarea din ianuarie*, 1862). Lui Sainte-Beuve îi aduce turtă dulce „încrustată cu anghelică” de la o anumită prăvălie, admiră însă pe acea engleză, „foarte compactă, foarte neagră, cu mult anason și ghimber : se tale în feli atît de înguste ca a rostbifului, care se pot unge cu unt sau dulceață” (*Scrisoarea de la 1 iulie*, 1860).

Dandyismul, după părerea poetului, implică generozitatea, pe care Baudelaire o avea (după cum remarcă Nadar), dar era asociat și cu viața de boem, datorită și încercărilor hănești, care îl duc la binecunoscutele conflicte cu mama și tatăl vitreg. Conceptul de dandy rămîne confuz pentru el, așa cum rezultă din articolul *Pictor al vieții moderne*. Baudelaire îl întrezărește în acel „care în afară de eleganță nu are altă profesie”. Dar, continuă articolul, „dandyismul e o instanță vagă, tot atît de bizară ca duelul ; foarte veche, întrucl Cezar, Catilina, Alciblade ne oferă tipuri strălucitoare ; foarte generală, întrucl Chateaubriand l-a găsit în păduri și la malul lacurilor Lumii Noi. Dandyismul e o instituție în afară de legi”, căreia după părerea lui Baudelaire îi aparțin Sheridan, Brummel și Byron. După ce poetul face elogiu capriciului, a cultului frumosului și „a eleganței în simplitate absolută”, pe care le consideră inerente oricărui dandy, ca și cultul de sine, al femeii și al iluziilor, găsește că ar exista o plăcere de a mira.

După opinia sa, dandyismul presupune și un aume fel de stoicism care constă în respingerea vulgarității, fiind o „doctrină a eleganței și originalității”, un „caracter de opoziție și revoltă” reprezentînd orgoliul uman care „combate și distruge trivialitatea”. Astfel de trăsături sînt condiționate istoric de poet : „Dandyismul apare mai ales în epocile de tranziție în care democrația încă nu e atotputernică, în care aristocrația nu e decît în parte șubredă și depreclată. În turburarea acestor epoci cîțiva oameni declasați, dezgustați, neocupați, dar cu toții bogați din naștere, pot concepe proiectul de a fonda o nouă speță de aristocrație” . . . „Dandyismul e

un soare care apune; ca astrul care declină, el e superb, fără căldură și plin de melancolie". Baudelaire crede că victoria democrației îl va spulbera.

Mai lapidar, poetul își va defini concepția despre viață în *Mon cœur mis à nu*: „Un dandy trebuie să aspire de a fi sublim fără întrerupere; el trebuie să trăiască și să doarmă în fața oglinzii”.

Puținătatea referințelor edificatoare asupra eroticii, în proza și jurnalele lui Baudelaire la prima vedere pare deconcertantă pentru un poet al dragostei idolatre. Baudelaire în legătură cu iubirea nu face confidențe. Dragostea temporară purtată pentru Madame Sabatier, ca și cea perpetuă pentru Jeanne Duval rămân la fel de neexplicate și, de fapt, inexplicabile. Idealizarea eroticii nu-l împiedică pe poet de a arăta părțile ei inestetice. Considerată de Baudelaire în antinomie cu etica, cu sentimentele datoriei, oferind și suferințe, dragostea e definită în *Salonul din 1846*: „Plăcere și durere amestecate, amărăciune a cărei buză e totdeauna însetată”. Eroticii sale, ca și vieții (ambele deprimante pentru el), Baudelaire îi dă aura artisticului prin aprecierea cochetăriei, a toaletei, a fardurilor, a bijuteriilor. Socotind că la baza sentimentelor stă pasiunea oarbă, obiectul admirației nu trebuie să aibă decât farmecul exterior al rafinamentului și al frumuseții fizice.

Faptul rezultă din articolul *Conseils aux jeunes litterateurs*, în care, cu ironie, consideră că sînt primejdioase pentru literat: „femeia cinstită, cea savantă (*le bas-bleu*) și actrița” pentru că prima aparține la doi bărbați, a doua e ratată, a treia este nocivă întrucît „loți adevărații literați au oroarea literaturii în unele momente”, iar actrițele sînt viciate de poezie. Preferința trebuie să meargă către femeia ușoară.

Baudelaire demonstrează această „teorie” exprimată în glumă, prin devotamentul său tragic (deși nu fără unele abateri) pentru Jeanne Duval, ale cărei mișcări, după cum observă Banville, aveau, în același timp, ceva divin și bestial. Femeia adorată avea de altfel toate defectele (era desfrînată, mincinoasă, cheluitoare, prefăcută, alcoolică, ignorantă). Posibil nu fără temei, Pascal Pia bănuiește că maxima publicată de Baudelaire în *Corsaire-Satan*, în martie 1846, se referea la Jeanne Duval. Desprindem următoarele fraze nelipsite de cinism melancolic: „Prostia e adesea ornamentul frumuseții; ea dă ochilor cea limpezime posomorîtă a eleșteelor negricioase și acel calm uleios al mărilor tropicale. Prostia este totdeauna o conservare a frumuseții; ea îndepărtează ridurile; este un cosmetic divin care apără idoliul nostru de mușcăturile pe care gîndirea le păstrează pentru noi”.

Erotismul lui Baudelaire e în concordanță cu tendința de înfrumusețare a existenței prin supraornare, disimulare și trăire artistică, așa cum o înțelegea prin dandysm.

Cultul frumosului se exprimă mai direct în concepția despre artă. Întrucît în legătură cu vederile estetice ale lui Baudelaire s-a insistat în mod exagerat asupra aderenței totale la arta dezgoltită de sens social, sau asupra predilecției pentru bizar, sînt binevenite fragmentele din articole, jurnale și scrisori incluse în monografie. Rezultă că Baudelaire care nu avea o estetică imuabilă, cum s-ar putea deduce din *Floriile răului*, avea opinii subiective asupra artei, dovedind o impresionantă elasticitate a spiritului.

Față de propria sa operă, poetul avea o anume predispoziție pentru ascetism estetic. Încă în 1843, Baudelaire, cu extrema lui exigență artistică, se gîndește că nu va lăsa decît o singură culegere de poeme „care să intre în posteritate ca o ghiulea de tun”: Baudelaire scria cu dificultate, rareori, și avea mare încredința asupra gradului de perfecțiune a versurilor lui. Cu fiecare nouă publicare le modifică. Într-o scrisoare, trimisă mamei la 5 aprilie 1855, notează: „și culmea ridicolului, trebuie ca în toiul acestor zguduiri care mă uzează să fac versuri, ocupațiunea cea mai obositoare din cîte există pentru mine”.

Deși avea rezerve pentru temele de interes social, în propria lui operă, Baudelaire admira versurile lui Pierre Dupont: „Cînd am auzit acest admirabil strigăt de durere (*Le Chant des*

ouvrières, 1846) am rămas înmărmurit și înduloșat. Erau alți ani de cînd așteptam puțină poezie puternică și adevărată! E imposibil, indiferent de partidul căruia îi aparții, indiferent de prejudecățile de care ai fost nutrit, să nu fii mișcat de această mulțime bolnăvicioasă respirînd praful atelierelor, înghițînd bumbac, impregnîndu-se de ceruză, de mercur și de toate otrăvurile necesare creațiunii capodoperelor" . . . „Care este marele secret a lui Dupont și de unde vine această simpatie care îl înconjură? Acest mare secret, vi-l voi spune, e foarte simplu; el nu stă nici în experiență, nici în ingeniozitate, nici în abilitate tehnică, nici în cantitatea mai mare sau mai mică de procedee pe care artistul le-a extras din fondul comun al cunoștințelor umane. El stă în dragostea de virtute și umanitate, și în acel nu știu ce emanat neîntrerupt din poezia sa, pe care eu l-aș numi bucuros gustul înfinit pentru Republică" (Notiță din 1846).

Unii au înțeles greșit raportul dintre *bizar* și *frumos* asupra căruia Baudelaire a insistat. Termenului *bizar*, poetul îi dă o accepțiune specială de *particularitate*, sau ceea ce în estetica noastră numim *tipic*. Poetul respinge de fapt excentricitatea admitînd neașteptatul plauzibil, care nu contrazice realitatea ci, dimpotrivă, o accentuează. Dacă în *Fusées* opinează că „Irregularitatea, adică neașteptatul, mirarea sînt o parte esențială și caracteristică a frumosului”, explică mai detaliat ce sens dă ideii de surpriză în 1855, cu ocazia expoziției de la *Nouveau Palais de Beaux-Arts*. De fapt, se ridică împotriva academismului idealizant:

„Toată lumea înțelege fără greutate că, dacă oamenii destinați de a exprima frumosul s-ar conforma regulilor profesorilor din juriu, însuși frumosul ar dispărea de pe pămînt, pentru că toate caracteristicile, toate ideile, toate senzațiile s-ar confunda într-o vastă unitate, monotonă și impersonală ca plictiseala și neantul. Varietatea, condiția *sine qua non* a vieții, ar fleștearsă din viață. Pe altă de adevărat că în producțiunile multiple ale artei există ceva totdeauna nou care va scăpa etern de regulele și analizele școlii. Uimirea, care e una din marile plăceri cauzate de artă și literatură, ține chiar de această varietate de tipuri și senzații" . . .

În același articol, prin *bizar*, Baudelaire tinde să înțeleagă inefabilul caracterizînd individualitatea: „*Frumosul e totdeauna bizar*. Nu vreau să spun că trebuie să fie în mod voluntar, la rece *bizar*, deoarece, în acest caz, el ar fi un monstru ieșit de pe linile vieții. Vreau să spun că totdeauna el conține puțină bizarerie, bizareria halvă, inconștientă, și că această bizarerie îi dă Frumosului particularitatea. Aceasta este condiția, caracteristica sa. Inversați termenii și încercați de a concepe un *frumos banal*! Dar cum această bizarerie necesară, de neînțeles, variată și infinită, dependentă de mediul, de clima, de moravurile, de rasa, de religia, de temperamentul artistului ar putea fi vreodată dirijată, amendată, îndreptată de regulele utopice concepute într-un mic templu științific, oarecare de pe planetă, fără a primejdui mortal însăși arta?"

Admirația *bizarului* „natural” îl face pe Baudelaire să protesteze împotriva aceluia care are la bază imaginația sterilă, inaptă creației artistice. În eseu despre *Salonul din 1859* afirmă în această privință: „Întrucl Frumosul e totdeauna uimitor, ar fi absurd de a se presupune că tot ce e uimitor e *totdeauna* frumos. Dar publicul nostru, care e foarte neputincios de a simți fericirea reveriei și a admirației (semn al sufletelor mici), vrea să fie mirat prin mijloace strelne de artă, iar artiștii săi docili se conformează gustului lui; ei vreau să-l frapeze, să provoace surprinderea, stupefacția, prin stratagemе nedemne, pentru că el îl cunosc incapabil de a se entuziasma în fața lacticii naturale ale adevăratei arte”.

Pe lângă astfel de constatări mai generale, avînd un caracter mai permanent, sînt și unele particulare. Astfel, Baudelaire e de părere că frumosul e ardent și trist, că poate da senzația misterului, a regretului, uneori a nefericirii, restringîndu-l la optica sa deprimată asupra vieții și lumii.

Filoanele concepției idealiste, evidente mai pregnant în *Florile răului* transpar rareori în comentariile lui Baudelaire despre artă. Astfel abia le întrezărim într-un proiect de articol,

din 1855, în care poetul notează : „Poezia este ceea ce e mai real, și ceea ce nu este cu totul adevărat decât într-o altă lume”.

Impresionant rămâne cuprinsul nemărginit, pe care Baudelaire îl conferă poeziei, într-un mic studiu despre Hugo : „Acel care nu e capabil de a picta totul, palatele și cocioabele, sentimentele de tandrețe și cele de cruzime, afecțiunile limitate ale familiei și caritatea universală, grațiosul vegetal și miracolele arhitecturii, tot ce există mai plătind și tot ce există mai oribil, sursele intime și frumusețea exterioară a oricărei religii¹, înfățișarea morală și fizică a oricărei națiuni, în sfârșit totul, de la vizibil la invizibil, de la cer pînă la infern, acela, spun eu, nu e într-adevăr poet în imensa extensiune a cuvîntului (...). Afirmați despre unul : este un poet al *interiorului* sau de familie; despre altul : e un poet al dragostei și despre altul : e un poet al gloriei. Dar cu ce drept limitați astfel puterea fiecărui talent? Vreți să spuneți că acel care a cîntat gloria era, *chiar prin asta*, inapt de a celebra iubirea? Infirmați astfel sensul universal al cuvîntului *poezie*”.

Opinia că arta care moralizează, în mod deliberat, e o erezie se bazează la Baudelaire pe ideea că frumosul e moral în sine. În egală măsură poetul e de părere că știința și poezia au târlmuri diferite, cu toate că în *Noi însemnări despre Edgar Poe* (1857) nu surprinde, în esență, deosebirea. Înțelegînd prin *adevăr* fidelitatea fără echivoc proprie numai științei, o opune poeziei. Unele constatări sînt de luat în seamă în măsura în care presupun că modalitatea creației poetice diferă de a cunoașterii științifice : „Poezia nu poate fi asimilată cu știința sau morala fără să fie pedepsită prin moarte sau degradare”... „Rece, calmă, impasibilă, dispoziția demonstrativă respinge diamantele și florile Muzei; ea este deci totul opusă dispoziției poetice”.

În conformitate cu această idee, Baudelaire e împotriva intervențiilor explicative directe în romane, care, printre altele, pot dăuna obiectivității și veridicului. În 1851, într-un articol despre *Dramele și romanele cuvîntcioase* (*honnêtes*) atacă, putem spune avînd contaminații realiste, „Școala bunului simț” a lui Ponsard și Emile Augier. Desprindem : „Este utilă arta? Da. De ce? Pentru că este artă. Există o artă vătămătoare? Da. Este aceea care deranjează condițiunile vieții. Viciul e seducător, el trebuie să fie înfățișat seducător; dar el atrage după sine boli și dureri morale singulare; trebuie să fie descrise. Studiați toate plăgile ca un medic care își face serviciul la un spital și școala bunului simț, școală în mod exclusiv morală, nu va mai găsi unde să muște. Crima este todeauna pedepsită, virtutea gratificată? Nu. Dar totuși, dacă romanul sau drama dumneavoastră e bine făcută, nimănui nu-i va veni chef de a viola legile naturii. Prima condiție necesară creării unei arte sănătoase este credința în unitatea integrală. Mă îndoiesc că s-ar putea găsi o singură lucrare de imaginație, care să îndeplinească toate condițiile frumosului și să fie o lucrare vătămătoare.”

Din *Mon cœur mis à nu* rezultă că ținta atacurilor lui Baudelaire era morala burgheză pe care o considera falsă : „Toți imbecilii burghezi care pronunță fără încetare cuvintele : *imoral, imoralitate, moralitate* și alte prostii, mă fac să mă gîndesc la Louise Villedieu, femeie ușoară, de cinci franci, care însoțindu-mă o dată la Louvre, unde nu a mai fost niciodată, s-a apucat să roșească, să-și acopere fața și trăgîndu-mă mereu de mîncă, mă întreba în fața statuilor și a tablourilor nemuritoare, cum de se puteau expune public astfel de indecențe?”

Într-o addendă, a volumului *Baudelaire*, este evocată atitudinea poetului față de cîțiva scriitori ca Victor Hugo, Sainte-Beuve, Chateaubriand, Balzac, Molière și Béranger. El preferă, de exemplu, poezia „de analiză” a lui Sainte-Beuve față de acea narativă și descriptivă a lui Hugo. Nu acceptă pe Molière, socotit de el simplu moralist (fapt care indică limitele concepției despre artă ale poetului), pe Balzac îl consideră eroul principal al *Comediei umane* și are o mare admirație pentru Chateaubriand. Față de contemporani ca Victor Hugo și Sainte-Beuve

¹ În sensul de „obiect de cult”, *n.n.*

manifestă și unele păreri de circumstanță. Atitudinea față de literatura timpului rămîne exprimată mai clar în scrisoarea către Ancelle, din februarie 1866 (amintită de noi), în care după ce aprobă „cuvîntul profund al lui Leconte de Lisle: *Toți elegiacii sînt canalii*”, constată: „Exceptînd pe Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toată drojdia modernă îmi face oroare”.

Monografia lui Pascal Pia, fără a căuta efectele scilicitoare dar adesea efemere ale unei interpretări noi, oferă un material bogat, selectat cu grijă din scrierile mai puțin cunoscute ale poetului, conținînd, virtual, o înțelegere mai completă și mai aproape de adevăr, a lui Baudelaire. Prin aceasta aportul în cercetarea vieții și a operei poetului rezultă de la sine.



Dominique Arban, autorul volumului *Dostoievski par lui-même* a mai fost preocupat de scriitorul pe care l-a ales. El a tradus, în limba franceză, primele două volume ale corespondenței lui Dostoievski (Calmann Lévy, 1949, 1957), după ediția lui Arkadi Dolinîn (vol. I—III, 1928—1934; vol. IV, 1960). De asemenea, a publicat un volum cu titlul destul de straniu: *Dostoievski vinovatul* (ed. Juillard). Spre deosebire de Pascal Pia, care în al său *Baudelaire* se limitează la reliefaarea psihologiei și a concepției poetului, Dominique Arban în cuprinsul unei cărți cu spațiul limitat încearcă „să epuizeze tema” ocupîndu-se (deși fără sistematizare concludentă) de biografie, de cadrul economico-social și istoric, de evoluția spirituală a scriitorului, de geneza romanelor, de identificarea croilor din operele lui Dostoievski, de publicistica lui, de valoarea creațiilor etc.

Sîntem puși în fața formulei biografiei împletite cu analiza operelor care, în cazul lui Dostoievski (ale cărui romane rareori și în mică măsură sînt „autobiografice”) nu este fericit aleasă. Volumul denotă o cunoaștere destul de extinsă, dar nu și profundă, a realităților rusești ale timpului. Plecînd de la subtitlul „par lui-même”, D. Arban folosește pe larg corespondența, în special scrisorile romancierului către fratele său Mihail. Dar adesea sînt aduse pasaje care nu explică îndeajuns viziunea despre viață și artă a scriitorului ei, mai curînd, amănunte strict biografice, a căror interpretare autorul o folosește în scopul de a-și demonstra punctele sale de vedere. Imaginea lui Dostoievski nu decurge, ca aceea a lui Baudelaire, din materialul oferit ci din comentarii, de multe ori forțate.

Dostoievski nu a lăsat însemnări intime ca Baudelaire, iar *Jurnalul scriitorului* e de fapt o culegere de povestiri. Pus în fața acestei situații, Dominique Arban dă valoare confidențială unor pasaje și, cîteodată, opere din ale căror trăsături deduce psihologia scriitorului. E un exercițiu laborios, dar puțin convingător, în cazul dat. *Dostoievski* apărut în colecția *Ecrivains de toujours* ridică problema limitelor în care creația unui scriitor poate fi utilă pentru o reconstituire biografică, reprezentînd un caz flagrant de intervertire prin extragerea vieții dintr-o operă care nu este edificatoare în cazul dat. Deducerea mecanică a vieții lui Dante din lectura *Infernului*, fie și filtrată prin cîteva date biografice sigure, nu poate fi convingătoare.

Expunerea vioale, dar nu lipsită de emfază, e numai aparent unitară, cele patru capitole¹ ale cărții cuprinzînd de toate. Trezînd la amănunte sîntem tentați de a desface țesătura lucrării în firele care o compun.

După cum era de așteptat, un loc important în monografia lui D. Arban îl ocupă stările sociale și mișcările ideologice din Rusia secolului al XIX-lea. Întrucît cartea este destinată unui public puțin cunoscător al frămîntărilor din patria lui Dostoievski, lărgirea perspectivei istorice nu putea fi decît în favoarea unei mai bune înțelegeri a scriitorului și mai ales a primei părți din activitatea lui. În practică, datele oferite cititorilor sînt incoerent plasate, pîrînd mai

¹ *Primii ani, Copilul secolului, Viitoarea vigoare, Mongolul polifonic.*

curînd interpolări în text. Zguduirile psihologice cărora Dostoievski putea fi supus de tînr (în parte datorită realităților sociale de atunci), nu sînt deductibile decît printr-un efort de sistematizare a cititorului încurcat, într-o măsură, de aspectul mai curînd întîmplător al revenirilor sporadice, neîntîlnind seama de cronologie, la ambianța socială.

Se vorbește de răscoala decembriștilor din 14 decembrie și de reprimarea ei. Apoi, autorul volumului se oprește la lectura de către Pușkin a unor poezii „pe care cenzura le-a interzis”. După asta e evocat Herțen care obligat la 19 iulie 1826 (pe cînd avea 15 ani) să asiste la un tedeum, între zidurile Kremlinului, celebrînd consolidarea regimului țarist, simte o mare indignare care nu avea să-l părăsească toată viața. Apoi este semnalată importanța avinturilor progresiste ale studențimii din mijlocul căreia a făcut parte Belinski, pentru a se insista asupra occidentalismului criticului și a slavofilismului lui Homiakov și a fraților Kirievski. Informația pare insuficientă, întemeiată pe izvoare de mîna a doua, sau pe materiale fugitiv consultate. Se relatează că pe cînd Belinski studia la Universitate „i-a apărut romanul” și criticul curînd a fost eliminat pentru „incapacitate” etc. (p. 9). „Romanul” în realitate, nu e decît drama în cinci acte *Dimitri Kalinin*¹ respinsă de cenzură în 1831, deci după ce a fost exclus din Universitate dar pretextul era „pentru absențe la curs” ceea ce este altceva.

Printr-o tendință exagerată de simplificare, referindu-se la pătrunderea hegelianismului în Rusia, D. Arban în mod foarte inconcludent afirmă că în jurul lui Bakunin s-ar fi strîns personalități atît de diferite ca Granovski, Belinski, Aksakov și Ogareov, neglijînd deosebirile esențiale dintre concepțiile lor. În altă parte a lucrării confundă, într-o măsură, pe narodnici cu slavofili și cu revoluționarii democrați. Remarcînd unele aspecte ale narodnicilor ca ideea rousseauistă a purității omului natural, sentimentul de culpabilitate față de popor, care de fapt nu-i caracterizează în același grad pe toți, D. Arban crede a le recunoaște, după părerea noastră needificator la Dostoievski, după ce scriitorul se întoarce din deportare. Afirmatia cronată pentru narodnici că ei „credeau cu pasiune într-un adevăr științific” (p. 104), s-ar fi potrivit, de fapt, revoluționarilor democrați. Relatarea în legătură cu Petrașevski (în a cărui bibliotecă se aflau cărți interzise scrise de Louis Blanc, Babeuf, Victor Considérant, Proudhon, Charles Fourier etc.) este destul de amplă. Se insistă pe drept că legătura dintre membrii cercului, cu vederi diferite, o făcea ura împotriva opresiunii și admirația pentru Fourier. În ce privește aderența tînrului Dostoievski la ideea trecerii la acțiune a lui Bacunin, fie și prin influența lui Specniiov, este exagerată.

Dacă prin incursiuni monografistul a încercat să sugereze puternica fierbere de idei a intelectualilor ruși, dinainte și din timpul lui Dostoievski, și-a atins scopul numai parțial, întrucît cititorul neavizat poate căpăta intuiția unor frământări neobișnuite, dar nu-și poate da seama de profunzimea și specificul lor, datorită expunerii amatorescilor. Dacă însă a intenționat să fixeze o relație (fie și prin contrast) între evoluția concepției de viață a lui Dostoievski și epocă nu a reușit pentru că psihologia lui este expusă în paralelă cu cea a luptei sociale, fără a evolua din ea. Totuși monografia dă o oarecare idee asupra proastei stări sociale din Rusia țaristă. În acest sens este impresionantă, mai ales, o pagină din *Moskovskiiia vedomosti* (nr. 53, din 4 iulie 1800) reproducută fotografic, în care anunțurile de vînzare a oamenilor sînt puse alături de acelea de vînzare a cailor².

¹ Mai jos, D. Arban notează că povestirea *Biata Liza* a lui Karamzin ar fi, și ea, „roman”.

² Iată această pagină: „Pentru că prisoesc, se vînd oameni de curte: cizmar de 22 ani și nevasta lui, spălătoreasă, prețul e de 500 ruble; un altul tăietor de 20 ani cu nevasta. Nevasta e bună spălătoreasă, de asemenea coase bine albituri. Prețul e de 400 ruble. Și toți acești oameni sînt de bună purtare și au o minte sănătoasă. Pot fi văzuți pe [strada] Ostojenka, nr. 309. Se vînd 3 fete de 14—15 ani, cunosc orice lucru de mîna, tricotează pungii cu monograme, iar una

Părțile esențiale ale biografiei nu lipsesc. Dar absența datelor pe parcursul expunerii te face să te adresezi la cronologia, de altfel prea concentrată, de la finele volumului.

Biografia unui scriitor este necesară în vederea reconstituirii portretului lui psihologic, din care opera poate să rezulte, deși adesea fără a fi în mod direct legată de el. D. Arban dă o imagine psihologică mai curând exterioară a lui Dostoievski (lecturile, evenimentele zguduitoare, slăbirea materială, relațiile cu oamenii, bolile etc.) pe care o modulează după o idee preconcepțuită, răsfîrîntă atît asupra vieții cît și asupra operei scriitorului. E un punct de vedere greșit, asupra căruia ne vom opri la finele recenziei noastre. Deocamdată ne mărginim a da cîteva referințe. Căutarea amănuntului spectaculos, surprinzător sau numai pitoresc, e la tot pasul. De asemenea, e o evidentă apăsare asupra unor aspecte senzaționale, în numele cărora D. Arban nu se sîfșete de a face mici digresiuni.

Primele lecturi ale micului Dostoievski erau din *Biblie* și din *Istoria statului rus* a lui Karamzin. Pe aceasta din urmă, într-un mod excentric, Arban o consideră un fel de „istorie sfîntă”, mistică și reacționară. Faptul e inconcludent dacă ne gîndim că a entuziasmat pe decembriștii și pe Pușkin. Urmare alte lecturi din Walter Scott, Ann Radcliffe, Dickens, Lermontov, Byron, Pușkin, mai tîrziu din Schiller, Hoffman, Balzac, Hugo, Goethe. Dacă astfel de mențiuni corespund adevărului, remarcăm că nu se discută efectele pe care le puteau avea. D. Arban se oprește în schimb, prea mult, la Karamzin și Schiller.

În legătură cu copilăria scriitorului se insistă asupra ferocității tatălui, om aparent patriarhal dar isteric, egoist și alcoolizat. Dar nu sînt extrase consecințele psihologice din impresia pe care putea să i-o facă micului Dostoievski anturajul din spitalul sîracilor unde a locuit. Posibil pe bună dreptate e dedusă din întîlnirea cu Marea (*Jurnalul scriitorului*) aragostea, încă din copilărie, a lui Dostoievski pentru țărani. Surpriza o constituie încercarea de a extrage, dintr-o scrisoare a lui Dostoievski, că acesta s-ar fi bucurat de asasinarea tatălui său.

Dezvoltarea însușirilor literare ale scriitorului e urmărită destul de atent. O serie de alte lecturi, din Georges Sand, Fourier și Homer, admirația pentru Schiller (din care Mihail Dostoievski, fratele romancierului, a tradus *Don Carlos* și *Hofii*), conform cu expunerea lui Arban, ar coincide cu un prim proiect literar: *Viața unui mare păcătos*. Fără a indica de cînd datează planul, autorul monografiei încearcă să extragă unele idei asupra cărora Dostoievski va reveni în opere de mai tîrziu. În februarie 1841 scriitorul ar fi citit fragmente din dramele sale *Maria Stuart* și *Boris Godunov* care s-au pierdut. Tot cum pe atunci, traduce *Eugénie Grandet* de Balzac și proiectează să transpună în rusește *Mathilde* de Eugène Sue.

Sînt căutate în scrierile lui Dostoievski unele indicații asupra setei de a pătrunde misterele vieții și asupra aparenței de fantastic pe care o capătă, pentru el, oamenii necunoscuți. Simptomatic pentru scriitor este și maxima: „Fantasticul este același lucru cu realul, fără real nu există fantastic”. Din păcate, reproducînd astfel de citate, D. Arban nu totdeauna le arată sursa. Mai edificatoare sînt unele rînduri din corespondență. Scrisoarea din 16 august 1839, către fratele său, într-adevăr dezvăluie ceva din tenacitatea cu care Dostoievski își va trasa drumul către descifrarea sufletului uman. Referîndu-se la dorința sa nestăvilită „de a învăța ce însemnează omul și viața”, romancierul relatează, la vîrsta de 18 ani: „fac unele progrese în această știință; pot să învăț caracterele la scriitorii cu care îmi petrec în mod liber și fericit cel mai frumos timp”. „Sînt sigur de mine: omul este un mister care trebuie să fie pătruns. Și dacă îți petreci întreaga viață pătrunzîndu-l, nu poți spune că ți-ai pierdut timpul.

din ele cîntă la gusle. Pot fi văzute, și se poate afla prețul lor, în mahalaua Arbașkaja, locuința 1, nr. 1117. Se vînd șase cai suri, tineri, deprinși bine cu hamurile, ultimul lor preț e de 1200 ruble. Pot fi văzuți pe Malaia Nikitskaia, chiar la intrare în Staraja Voznesenia, în casa cneazului Boris Mihailovič Cerkașki”.

Cercetez acest mister pentru că vreau să fiu un om". Sînt destul de bine prinse firea contradictorie și sensibilitatea exagerată ale lui Dostoievski, ca și tendința de emancipare. De asemenea, putem fi de acord că natura solitară îl făcea să fie comunicativ în scris. În schimb se insistă prea mult asupra „dublului” (a unui *alter ego*) la Dostoievski, a ipohondriei dar și a bolilor reale, a proastelor stări nervoase, a tristeților și a depresiunilor care transpar în corespondență.

Oarecare vervă denotă autorul monografiei arătînd raportul scriitorului cu Belinski, și destulă pătrundere în aprecierea condamnării la moarte și apoi a comutării pedepsei la închisoare și exil. Se vorbește de înscenarea execuției, de trăirea psihologică intensă de care va vorbi Mișkin în *Idiotul*. Informația e justă și autorul monografiei nu uită să noteze că și Herțen a fost de față. Însă anii detențiunii sînt evocați sumar, iar asupra experienței în cunoașterea oamenilor pe care o capătă acolo se trece fugitiv și inconcludent.

Biografia, după cum era de așteptat, nu aduce date noi, deși nu e lipsită de interes opinia dedusă din publicistica lui Dostoievski, că în 1861 – 1863 scriitorul mai oscila către occidentalism și către ideile lui Belinski. D. Arban opinează că misticismul romancierului se accentuează abia după 1863.

Monografia lui D. Arban are ceva din modul lui Ștefan Zweig în conceperea vieților ilustre. Nu lipsa de informație științifică îi dă studiului un caracter pseudoshiințific, ci stereotipia în comentarea materialului. Rezultă o oarecare hibriditate în încercarea fixării punctelor de plecare ale coordonatelor psihologice ale lui Dostoievski ba într-o ereditate ipotetică, ba în mediul familiei, ba în educație, ba în circumstanțele sociale ale epocii. Scriitorul ajunge de neidentificat prin reducerea lui la cîteva linii caracterologice în genere negative, că ar fi fost un om bolnav, rău, invidios, josnic etc.

Biografia lui D. Arban, pe alocuri, își intrerupe cursul pentru a ceda locul unor analize literare sumare și stereotipice, needificatoare și superficiale : se insistă prea mult și prea categoric asupra influenței lui Gogol, George Sand, Eugène Sue, Hoffman, fără a se defini în ce s-ar putea face corelația dintre universul lui Dostoievski și acești scriitori, și fără a se încerca determinarea reliefului specific și a hotarelor operei romanicerului rus.

În consonanță cu o tradiție se vorbește, pe alocuri (dar numai în treacăt), de forța imaginației lui Dostoievski și de sondarea, de către scriitor, a limitelor dintre real și fantastic. Ba în cazul analizei povestirii *Domnul Prohorcin*, și cîteodată a altor opere, se amintește chiar de amestecul dintre oniric și trăit, de sondarea zonelor emoționale ascunse, de interferența dintre viață și moarte și dintre lecturi și viață la Dostoievski, de introspecție, de oarecare afinitate pentru suferință. Mergînd pe această cale și accentuînd asupra umanismului dostoievskian (pe care nu-l amintește), ca și asupra ineditului sondării psihologiilor complexe, D. Arban ar fi putut ajunge la unele constatări verificate de perspectiva și de importanța operei lui Dostoievski. Se întîmplă, însă, altceva. Autorul monografiei, printre astfel de relatări, introduse în mod convențional, încearcă să identifice matematic unele supoziții asupra caracterului scriitorului în opere. De fapt, subsumează opera biografiei în așa grad încît riscă să anuleze plină și ipoteza oricărei fantezii creatoare a lui Dostoievski. În numele reconstituirii unei vieți psihologice a romanicerului, de altfel limitată la cîteva trăsături reprobabile, necorespunzînd adevărului, D. Arban se ocupă prea puțin de opera lui Dostoievski dinainte de detențiune, interesantă din punct de vedere social, elimină din discuție *Amintiri din casa moartă* (operă abia aminată), vorbește unilateral despre *Frații Karamazov*, omite fără motiv alte scrieri importante, insistînd prea mult asupra *Demonilor*, roman pe care, totuși, îl consideră de slabă valoare.

În practică, „analiza” se limitează la căutarea unui mecanism foarte simplist al creației prin acordarea unui credit biografic întregii opere. Astfel se ajunge la considerarea tuturor părților tenebroase sau negative ale naturii umane, existente în operele lui Dostoievski, ca fiind proprii scriitorului.

Exacerbarea legăturii dintre opere și axarea lor pe câteva linii duce la constatările uluitoare de simplificatoare cum sînt: „Opera scriitorului devine un tot organic: fiecare carte este prefața cărții care va urma” (p. 116), sau cum e „constatarea” că toate operele de după închisoare și exil „vor avea ca centru crima sub tripla ei formă: greșala, remușcarea și răscumpărarea” (p. 97), sau că în toate operele ar exista un *alter ego* (dublu). Unei afirmații arbitrare că Dostolevski ar fi avut remușcări pentru că a nutrit în tinerețe idei revoluționare îi urmează îndată și sentința „o mare parte din opere va fi hrănită de aceste remușcări”.

Reducerea abuzivă a orizontului operei lui Dostolevski îl duce pe autorul monografilei la supoziția că toate personajele lui se reduc, de fapt, la câteva. Katerina din *Gazda* este identificată cu Varenka, Sonia, Alexandra etc. Paulina Suslova ar fi „arhetipul tuturor viitoare revoltate și a orgolioaselor sale: Nu numai Paulina din *Jucătorul*, de asemenea Nastasia din *Idiotul*, Liza din *Demonii*, Ahmatova din *Adolescentul*, Katerina din *Frații Karamazov*” (p. 119). Mai gravă este identificarea criminalilor (fie și prin intenție) cu Dostolevski, iar cînd mai multe personaje au aptitudinea crimei (ca în *Frații Karamazov*) toți reprezintă nuanțe ale virtualității criminale ale marelui scriitor.

De unde provin astfel de constatări excentrice? De la dorința de a părea original a lui Dominique Arban. Cîteodată aceasta se manifestă în exagerări care vădesc o vizlune unilaterală. Astfel e, de exemplu, aserțiunea că „Din Akaki Akakievici, eroul din *Mantaua* lui Gogol, s-a născut romanul rus (p. 43). Altelei aceeași veleitate se manifestă prin combaterea (fie și fără argumente hotărîtoare) a opiniilor cu autoritate despre Dostolevski: „Drama sa nu era conflictul Binelui cu Răul, cum a spus Tolstoi: Binele și Răul erau în el inseparabili” (p. 98). Arban respinge „o întrebare tradiție critică”, crezînd că la ocnă Dostolevski nu a devenit religios, rîmînd totdeauna chinuit „între nevoia de a crede și dificultatea de a crede”.

Setea de a aduce „aporturi” într-o monografie asupra unui scriitor foarte studiat este evidentă. Astfel, constatînd că cercetătorii din U.R.S.S. amintesc că Dostolevski a consultat opera filozofului Max Stirner, D. Arban îl citește (în traducerea franceză a lui J. J. Pauvert), ajungînd la convingerea că Raskolnikov este „descendent, în linie dreaptă, din Stirner” (p. 130—134).

Cea mai mare „descoperire” a monografistului este alta. Plecînd de la o confidență a lui Dostolevski dintr-o scrisoare către nepoata sa (Sonia Ivanovna), în care spune că eroul său din *Idiotul* (Mișkin) ar avea ceva din Don Quijote, Arban se întrebă, de unde l-o fi cunoscut pe marele scriitor spaniol? Tot el răspunde într-un ton sibilic că trebuie să fi auzit despre el, la conferința lui Turgheniev, *Hamlet și Don Quijote* („Eu am găsit — și cu atît mai rău pentru cercetător cînd găsește”, remarcă bucuros și modest autorul monografiei, p. 140). În trecut se poate spune că Dostolevski trebuie să-l fi citit, alături de alți scriitori de valoare universală, înainte de conferința lui Turgheniev, ținută tocmai în 1860 (cînd Dostolevski avea 40 de ani).

Viciul capital al lucrării lui D. Arban pleacă de la o idee preconcepută, anticipată cîteodată și de alții, că Dostolevski și literatura lui sînt un caz de morbiditate. Crima devine astfel, în ochii monografistului, coloana vertebrală a operei și vieții scriitorului.

Nu există dovezi că familia paternă a romancierului, locuînd în Rusia și lipsită de titluri, amintită abia în 1790 (an în care un Dostolevski ar fi compus un acrostih dedicat lui Dumnezeu) s-ar identifica altuia nobilă, purtînd același nume, din Lituania secolelor al XVI-lea — al XVII-lea. În cel din Lituania D. Arban vede însă strămoși ai lui Dostolevski, pentru că respectiva familie a furnizat, afară de delapidatori, „mareșali, judecători, asasini, demnitari ai bisericii, bandiți, soli princiar”.

Pare că încercarea de a găsi o astfel de genealogie provine de la prezența unui mare număr de crime în opera lui Dostolevski. În acest caz s-ar putea căuta predecesori al lui Euripide

sau Shakespeare cu condiția ca respectivii „strămoși” să fi dat și un procent mare de „asasini”. Mergând pe calea căutării unor astfel de eredități cineva ar putea deduce că Dante a scris *Infernul* pentru că a avut strămoși demoni, iar Homer era descendentul zeilor. Crimele în literatură au cu totul altă semnificație decât aceea de a arăta coeficientul de criminalitate al autorilor. Ele simbolizează, în genere, înfruntarea dintre bine și rău, sau sînt un pretext de a releva procese sufletești ajunse la o maximă tensiune. Nu insistăm asupra faptului că în marea literatură, implicit în aceea a lui Dostoievski, crima provoacă groază, înfiorare, dacă nu dezgust sau re-mușcări, în orice caz nu este tentantă.

Nu mai puțin senzațională e, după Arban, linia maternă : „străbunicul scriitorului, Ivan Neceaiev, ar fi fost fiul unui copil de doisprezece ani”, el însuși devenind tată la cincisprezece ani. Unul dintre membrii acestei familii ar fi fost înscris, în 1763, ca „dement”.

Pentru a scoate din Dostoievski un criminal înnașcut, D. Arban „deduce” din *Frații Karamazov* că romancierul ar fi aspirat cîndva să-l ucidă pe tatăl său. Bănuiește că Paulina Suslova s-ar fi despărțit de Dostoievski pentru că „a simțit în el potențialul lui de crimă” (p. 120), autorul monografiei ajungînd astfel de a vorbi de „bucuria crimei” în *Demonii*, *Idiotul* și *Frații Karamazov*. E ușor să ne dăm seama că D. Arban judecă foarte unilateral urmărind, de fapt fără argumente, să justifice o ipoteză care denaturează cu totul realitatea, viața și creația unuia din marii romancieri ai lumii. În opera lui Dostoievski există într-adevăr și părți tenebroase, dar și multă pătrundere și căldură pentru suferințele umane și tendința de a descifra licăririle cele mai palide ale zbuciumului omenesc și o căutare a sensurilor vieții și o indicare a realităților care îl înconjurau. Cît privește tendința de a cerceta atent psihologia criminală, ea este poate legată, într-o măsură, tocmai de unele întâmplări din familie. Nu numai tatăl scriitorului, dar și o soră a lui a fost omorîtă (ultimul fapt nu e amintit de monografist).

Nu epilepsia l-a apropiat pe Dostoievski de suferințele umane ci copilăria la spitalul săracilor, starea socială a epocii și, mai ales, firea sa suprasensibilă și generoasă. Există o decență în evocarea bolilor scriitorilor, cu atît mai mult cu cît ele nu pot explica, decît în rare cazuri și în foarte mică măsură coloritul moral al operelor, cuprînsul lor ideologic, tonalitatea afectivă sau reprezentarea artistică. Pascal Pia în *Baudelaire* se referă cu prudență la boala poetului și abia dacă sugerează că înainte de moarte puternicul lui creier s-a acoperit de ceață iar nervii subțiați nu mai puteau fi stăpîniți. D. Arban nu pierde nici un prilej de a marca crizele de epilepsie ale lui Dostoievski consemnate de biografi, de rudele lui, de cunoscuți sau numai de amatorii de senzație. Insistența sporadică asupra criminalității lui Dostoievski, cu acea paralelă asupra bolii se întîlnesc în final. Aici se afirmă că epilepsia predispune la crimă în timp ce, aceasta din urmă, a generat opera lui Dostoievski, așa cum rezultă din întregul volum. Concluzia e uluitoare dacă ne gîndim că și alți scriitori au suferit de aceeași boală. Amintim de Flaubert și de Ion Creangă al nostru. În opera scriitorului moldovean, nurorile își omoară soacra (*Soacra cu trei nurori*), capra îl asasinază pe lup (*Capra cu trei iezi*), baba ucide găina (*Punguța cu doi bani*), Făt-frumos omoară pe Baba Hîrca (*Povestea porcului*), bnlaurii mîntîncă o babă și o fată (*Fata babei și fata moșneagului*), calul îl omoară pe sptn (*Harap-alb*), Făt-frumos ucide trei zmei (*Făt-frumos fiul iepei*) etc. Dar cine ar putea afirma că Ion Creangă, sau creatorii folclorului universal, avînd astfel de viziuni, sînt criminali înnașcuți?



Monografiile *Baudelaire par lui-même* și *Dostoievski par lui-même*, apărute în aceeași colecție, încearcă să rezolve în mod diferit chestiunea spinoasă a aportului care se mai poate aduce în cazul unor scriitori foarte cercetați. Pascal Pia nu caută ineditul și nici prezentarea tuturor aspectelor operei lui Baudelaire, Dominique Arban, dimpotrivă. Primul accentuînd asupra scrierilor mai puțin cunoscute, sau mai puțin luate în seamă și lăsîndu-l pe poet să vor-

bească, aduce o nouă lumină asupra unui Baudelaire mai uman și mai complex. Al doilea, încercând să reconsidere întreaga existență și operă a lui Dostoievski, le plasează în lentilele minuscule și deformante ale reducerii la câteva linii excentrice, face o monografie needificatoare, care se situează dincolo de exegeza științifică a scriitorului.

Valeriu Giobanu

Din lirica mării

Iată o antologie pe care, cunoscător mai mult sau mai puțin obișnuit al liricii românești, la o „repede ochire”, aparent întemeiată, nu te-ai prea fi așteptat totuși a o întâlni. Pentru că, în afara citorva poeți care au cântat accidental sau constant marea în opera lor, în afara citorva creații remarcabile închinată mării (și nu mediului acvatic — terestru sau nu — în general, și care-i altceva) dar cumva insuficiente parcă pentru a alcătui o asemenea cuprinzătoare antologie, memoria nu cheamă din necunoscut prea multe versuri subsumabile unei teme cu aceasta. Sub raport cronologic, bunăoară, dincolo de Eminescu, care va fi zărit, de altfel, tirziu și numai în treacăt marea, în timpul studenției și, eventual, în timpul călătoriei pentru studii, întreprinsă când Maiorescu îl îndemna să-și ia un doctorat, dar care e citorul ei în poezia noastră, recolta e aproape nulă. Alecsandri, spre exemplu, amintește destul de des marea în versurile sale, frecvența strict imagistică a ei ar putea fi impresionantă, însă când e vorba de a-l pune într-o antologie mai mult decât *Pe fărâmul mării*, la care s-a oprit și Vasile Nicolescu, e greu a găsi în opera lui. La drept judecând, nici aceasta (integrată ael inteligent în capitolul *Omul și marea*, pe care-l deschide) nu-i mai mult decât o poezie de referință, tema principală fiind aceea a singurătății ce ne împresoară pe măsură ce ne mor cei apropiați noui: „Ah! mult amar e ceasul când dorul ce jeleşte, / Cătlnd în vremi trecute un suvenir slăvit, / Se-mpledică în zborul și cade, se lovește / De piatra mormântală a celor ce-am iubit!” Sufletul, „mică luntrișoară”, se află astfel, în asemenea momente, într-un nemaiapomenit zbuclum, întocmai ca marea când o bate vntul puternic: „Dar vntul crunt deodată, suflnd cu vjlele / Schimbă a mării față în munți îngrozitor, / Și-acum sărmana luntre pe-nlinderea pustie / Zdrobită se zărește la fulgeri trecători!” Alfel, sugerarea onomatopelcă a furtunii în prima strofă e de reținut: „În ceasul trist de noapte, când apriga furtună / Pe marea tulburată, săltnd din val în val, / Se-nalță, se lătește și vjle și tună, / Zdrobindu-se de mal...” etc. Mai ciudat e cazul lui Bolintineanu care, cu toate ale sale *Florile Bosforului*, cu toate călătoriile lui pe și în preajma mării, în poezie pure a n-o fi văzut de-a dreptul: „Orișce lumină, ce-n Bosfor se frînge, / Își alungă forma ca un plop de foc; / Iar când vntul serli marea o restrînge, / Acești plopi de flăcări se zdrobesc, se joc. / Peste fața mării, dalbe caicele, / C-odalisei cu vâhuri trec și se deșlr, / Ca acele vise dulci și tinerele / Ce lucesc în fundul unui suvenir”. Cam asta-i marea la Bolintineanu, alte cteva imagini mai dense neschimbnd fundamental lucrurile. Iancu Văcărescu vedea altfel: „Iar fierbe marea-n spume / De groaznice talazuri, / Și s-a lăsat deodată, / O negură-nfocată l”, iar Samson Bodnărescu (și nu Bodnărăscu, cum scrie alcătuitoarul antologiei) pare a se lua îndeaproape după el, cel puțin în versurile citate aici în prefață. Mai în urmă, în istoria literaturii noastre, căutăm aproape degeaba marea. Imagini ale ei, referiri abstracte și generice mai ales, se înțelege, găsim și dincolo de Ienăchiță Văcărescu, la Dosoftei și la Antim, care se compară în unul din cele cteva versuri slujnd ca epilog la *Evanghelia* din 1697 cu „cel ce-s pre mare bătuți de furtună / Și roagă pre Dumnezeu de liniște bună”, dar peste mult mai mult nu vom da. S-ar mai putea aminti în

treacă „situația, natura și furia Mării Caspice” pe care voia să le descrie Dimitrie Cantemir după expediția rusească în Caucaz și Marea Caspică din 1722 împotriva Persiei, când l-a însoțit pe Petru cel Mare, ca și amănunțele inexpressive privind călătoria lui Ioan cel Nou de la Suceava de la Trebizonda, port asiatic la Marea Neagră, de unde era originar, la Cetatea Albă, unde i se puse capăt zilelor, ori acea patetică referire la biblica împlinire a lui Moise la Marea Roșie, din *Cronica* lui Neculce, pentru a exemplifica la ce nenorociri căzuse „saraca țară a Moldovei!” etc. Mai curioasă în literatura mai veche, fiindcă, aduhmecăm urnele mării în ea, e acea frază din *Alexandria* în legătură cu „marea Arhim-Tătar, ce se cheamă Ardeal și Moldova, și Țara Românească”, având la bază, e drept, expediția lui Alexandru Macedon în Dacia în anul 335 î.e.n., dar de unde până unde „marea Arhim-Tătar”?

Încolo, e surprinzător, într-un fel, faptul că nici Cîrlova, Alexandrescu, Heliade, Boliac și alții mai noi, spre pildă, precum Coșbuc, ori simbolistul Emil Isac (mai ales ca tehnică și culoare) sau îndrăgostitul în alt fel de mare Camil Petrescu, nu prea vibrează, la modul exprimării literare, se înțelege, în fața mării, unii dintre ei neavând chiar deloc sentimentul ei. Cerna, care credea a „auzi cum bate sufletul naturii” (*Domnița din vis*), nu prea trecea totuși de imagini ca acestea: „Ades pe mare, luna-ngîndurată / Sub văl de nori alunecă tăcută, / Dar marea tot o simte și, zbătută / Spre dînsa vuietînd, se-nalță toată...” Cu toate acestea *Legenda unei stînci*, pentru fiorul ei funebru, pentru sălbăticia (evocată cam prea insistent, se pare, pentru a convinge) a fărmlui mării, pentru acel cer aprins în adîncul ei în clipe de liniște etc., s-ar fi convenit a fi reprodușă în antologie: „Sub stîncă fulgerată de la limanul mării, / Nu-i undă să nu știe cuvintele pierzării; / Și numai aripi negre bat apele ce sună, / Numai chemarea morții răsare din furtună...”

Dar dacă e de regretat cu mult mai serios lipsa din antologie a unui poet, acela e, cum s-a mai spus, Ion Barbu. Aproape nu-ți vine a crede că evocatorul *Isarllkului*, cel ce avea viziunea „mărilor lactee”, și vedea „în grupurile apei, un joc secund, mai pur”, ori un cîntec de o puritate și transparență „ascuns, cum numai marea, / Mezuzele când plimbă sub clopotele verzi”, autorul celor două superbe versuri de circulație aproape folclorică („Ar trebui un cîntec încăpător, precum / Focșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare) lipsește din această atât de priceput, de altfel, alcătuită antologie. În *Isarllk*, în poeziile barbiene de tinerețe, s-ar fi putut găsi măcar o piesă demnă a înnobila frumoasa carte în discuție. Cum, pentru a exemplifica, Al. Philippide are un cult și obsesie aproape neîntrerupte a muntelui, a stîncii (fulgerată sau nu), Ion Barbu este cu mult peste un voluptos al acvaticului, al lichidelor și mediilor umede, un căutător al reflexelor celor mai diferite ale acestora, de la impudic, lubric și crispant lipicios, pînă la jocurile cele mai pure și diafane pe care le pot închipui atari medii, îndeosebi cele extins neptunice, totul însă stilizat pînă la pragul aceluia mult comentat „mîntuit azur” și care nu-l, în fond, declă metafora elevației emotive și spirituale supreme spre care tindem cu toții. Așadar, era bine să fi înțlnit versurile lui Ion Barbu și în interiorul antologiei și nu numai ca ornament al ultimului ei capitol — *Cîntecul de dragoste al mării*, unde sînt citate cunoscutele versuri amintite mai sus. Astfel ele sună, puse alături de titlul capitolului, ca o involuntară și tristă ironie, despărțite cum mai sînt acolo, prîn două cumiști șiruri din Montale, de versurile eminesciene cu care se înrudesc atât: „Focul meu a-l stînge nu pot cu toate / Apele mării”. Încît, fie și după inexpressivele, ca să nu zicem altfel, versuri de aci (inedite!, se pare, la data aceea, și compuse numai pentru a figura, probabil, cu orice preț în antologie) ale lui Camil Baltazar, marele poet merita un alt tratament, dacă nu era cum în alt loc! atunci măcar în interesanta și pasionata prefață eseistică ce deschide cartea. Într-o notă din „Steaua”, nr. 10, 1964, p. 130, se remarcă accentul pus pe aspectul actual al fărmlui pontic, așa motivîndu-se acolo lipsa unor piese unice ale lui Pillat, Ion Barbu, Arghezi, citindu-se *Isarllk* și, respectiv, *Biulbiul*. În treacă fie vorba, nu

cred că era de luat prea serios în seamă lirica „în care marea a fost adusă cu termen de comparație sau ca plan de atmosferă”, cum se sugerează în nota citată, antologia riscând a se pulveriza atunci în propria-i cenușă, mai ales în cazul considerării și a termenilor — extrem de numeroși — de comparație. După cum cred că e puțin cam abuziv a interpreta *Ulisele* lui Blaga ca semnificând „aceeași sete de integrare în ciclul natural, dar de data aceasta marea e mediul dezagregării lente și al morții, depășirea propriei individualități nu mai înseamnă contactul cu formule universale de viață, ci descompunerea plină la mineralul înfrin și înconștient” (Magdalena Popescu, *Din lirica mării*, „Gazeta literară”, 29, X, 1964, p. 7 — referința e făcută prin comparație cu Eminescu). Recitată, poezia îndrumă în alte zone și sfere de voluptăți și meditații subsumabile altor trepte.

Semnificativ pentru gustul alcătuirii, pentru soliditatea punctului său de vedere, ne apare faptul că până și poeții mai puțin cunoscuți, dacă nu obscuri de-a binelea, se clesc aici — când figurează — cu interes, autorul cărții neizbind a transcrie versurile unui poet orielt ar fi acela de minor dacă acestea închid în ele o vibrație artistică autentică. Lăsând la o parte, pentru alții, superstiția *autorilor*, a antologiei în care anume nume trebuie înghesuite cu orice preț și risc, poetul Vasile Nicolescu a ales în general calea selecției valorilor, oarecum indiferente față de semnatarii lor. Așa se face că în cele patru cicluri în care este distribuită materia (*Mare aeternum*, *Omul și marea* — numai aparent confundabile, cum s-a putut crede, în fond, felurile accente diferențindu-le, cum observa și George Munteanu în „Contemporanul”, de altfel —, *Cîntecul de dragoste al mării*, *Țărnam pontic*) putem urmări, în fiecare, evoluția unui sentiment, constituirea unei viziuni a poeziilor noștri asupra mării. Se poate surprinde astfel procesul de înglobare a mării în poezia noastră plină la zi, modernizarea și substanțializarea acestela pe patru coordonate fundamentale, cu pricepere stabilite. De la simpla comparație a lui Dosoftei a omului bun care-i „ca pomul lângă apă / Carele de roadă nu scapă” sau de la evocarea acelulași a „apei Vavilonului / Jelind de țara domnului, / Acolo șezum și plînsăm, / La voroavă de ne strînsăm”, la *Corabia pe valuri* a lui N. Dimachi, ori la versurile prevestindu-l pe Eminescu, tot de el, în care luna „Face o asemănare / La a razelor clipire / Cu a mării-nvălulire / Și străbate printre frunză / Peste unul ce s-ascunză / Vrè așa nenorocire / Într-acest tropos piele / Obosit de-a lumii valuri / Am ales aceste maluri / Ce se văd posomorite / Și de lumini despărțite”, este, prin viziunea satirică a unui Vasile Fabian Bob („Timp mult nu o să mai treacă și-a ara plugul pe mare, / La uscat corăbierii nu s-or teme de-necare; / Ce-a să zică-atunci pescarul, cînd în ape curgătoare : Îi va prinde mreaja vulturi și dihanii sburătoare ?), o distanță aprecieabilă plină la meditația gravă și stenică în preajma mării a unui Baconski, să zicem, sau Nina Cassian, ori mai tînărul Ion Alexandru, netrecînd, bineînțeles, peste Eminescu, Macedonski, Blaga, Călinescu, Vinea etc. *Suferința* lui Iancu Văcărescu evoca o mare unflată, Victor Tornyopol anunța într-o poezie din „Contemporanul”, 1, V, 1964 că „marea e singele meu”, mutații ce într-un studiu asupra mării în poezia noastră ar fi de luat în seamă. Cum tot acolo (și poate că prefața antologiei putea să-l mai amintească măcar pe unii) ar fi de menționat *Meduza* și *Prada bogată* a lui Victor Eftimiu, *Dorul de mare* al lui Vinea, poet alt de fin în nuanță și subtil în marinele sale, *Plaja de demult* a lui Virgil Teodorescu, Camilar cu *Pulsează marea vremii*, Letay Lajos cu *La statuia lui Eminescu de lângă mare* (vezi și *Eminescu* de Ion Bănuță), *Chimie și mare* și *Schimb de noapte* ale lui Oskar Pastior, *Oamenii largului* de Aurel Rău, admirabilul cîntec al litoralului publicat de Ștefan Iureș, mai întii în „Scînteia tineretului” din vara lui 1959 și apoi în volum, semnalat elogios la întia tipărire, în „Contemporanul” de G. Mărgărit (autor și el al unor marine care, alături de alte poezii ale sale ar putea încheia un volum postum), *Albatrosul uels* al lui Labiș, *Șarpele fantastic* („Gazeta literară”, 7, V, 1964), dacă nu și alte poezii mai vechi ale lui Miha Dragomir; dintre cei mai vechi, Perpersicius cu al său *Jurnal de port* ori cu *Soarta* (din care ar fi fost clar de ales pentru antologie), Al. Obedenaru cu *Yachtul*

negru, M. Săulescu, poet ce se visa *În Pacific departe . . .*, I. C. Săvescu (*La Polul Nord, Vântul bate, Ați spus etc.*), Em. Bucuța (*Vedenii*), Leon Feraru (*La proră, În noaptea a șasea*), Claudia Milian (*Metamorfoză*), George Dan, eventual, ca să nu mai vorbim de cei foarte tineri (Ilie Constantin, Grigore Hagiu, Marin Sorescu, Ana Blandiana etc.), în al cărui context poetic marea intră ca un dat firesc. Evident, din moment ce Vasile Nicolescu e eșă de riguros când e vorba de propriile-i versuri (figurează în antologie doar cu o *Inscripție pe o scoică*, deși a produs un întreg ciclu mamaiol) se înțelege că măsura se cuvenea păstrată și pentru alții. Introducerea, cu altăca atrăgătoare alunecări în literatura problemei, putea poneni însă mult mai multe nume și realizări. Se vedea astfel încă mai bine din ce material (adesea inform) a țîșnit această realizată antologie, strînind la lectură diverse efluvii și nostalgii literare și naturiste și afirmînd riguros prezența unei teme importante în poezia noastră.

George Muntean

„Revista de istorie și teorie literară” publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenzii 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 aceluiași 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 va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 75, Balonul 23 August.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- * * . **Bibliografia literaturii române 1948—1960**, 1965, 1124 p., 41 lei.
GAVRIL SCRIDON și IOAN DOMȘA, *Gheorghe Coșbuc-Bibliografie*, 1965, 288 p.,
11 lei.
- * * . **Istoria literaturii române, vol. I. Folclorul, Literatura română în perioada
feudală (1400—1780)**, 1964, 808 p., 40 lei.
- * * . **Studii de istorie literară și folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.
- A. FOCHI, *Miorița, Tipologie, circulație, geneză, texte. Cu un studiu introductiv
de Pavel Apostol*, 1964, 1107 p., 57 lei.
- L. GÁLDI, *Stilul poeziei al lui Mihai Eminescu*, 1964, 473 p., 16 lei.
- 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.
- OVIDIU PAPADIMA, *Anton Pann „Cîntecele de lume” și folclorul 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.
- * * . **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și fetele jucînd, serise de
Nicolae Pauleti în Roșia în anul 1838**, ediție critică, cu un studiu introductiv
de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.