

D
10.9

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ



AA
MM

TOM. 19

1

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1970

COMITETUL DE REDACȚIE

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

Redactor responsabil adjuncți:

M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC

Acad. AL. PHILIPPIDE

AL. BALACI, membru corespondent al Academiei
Republicii Socialiste România

ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent
al Academiei Republicii Socialiste România

I. C. CHIȚIMIA

I. PERVAN (Cluj)

OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ parait
4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 4.-; FF20.-;
£ 0,10.-.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX,
Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représen-
tants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par
les bureaux de poste ou chez votre facteur.

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

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 CAR-
TIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă
România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

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

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 19

1970

Nr. 1

SUMAR

Studii

	<u>Pag.</u>
MARIN BUCUR, Restrospectivă Rebreanu	7
CONST. A. STOIDE, Legăturile culturale dintre Moldova și Transilvania — date noi	11
AL. HANȚĂ, Contribuții la cunoașterea relațiilor literare româno-franceze în cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea	23
TEODOR VÂRGOLICI, D. Bolintineanu și Philarète Chasles	41
DESPINA TOMESCU, O structură a dramaturgiei istorice românești (de la începuturi până la Vlaicu-vodă și Apus de soare)	49
RADU BRATEȘ, Pavel Dan — linii pentru un portret	63
DEMETRO DRĂGOI, Din dramaturgia inedită a lui Gib. I. Mihăescu	75
VASILE MARIAN, Etic și estetic în gândirea lui Tudor Vianu	83
KLAUS HAMMER, Peter Weiss și teatrul documentar	91

Profiluri

MIOARA APOLZAN, Atmosferă și compoziție în proza lui Bănuțescu	99
--	----

Note

ROXANA SORESCU, Debutul jurnalistic al lui Bogdan Petriceicu Hașdeu	109
MEDEEA FREIBERG, Preocupări hispanice la Ion Pillat	113
TULIU RACOTĂ, Ion Minulescu și Horia Teculescu — note pe marginea unor scrieri inedite	117

Texte și documente

GEORGE MUNTEAN, Corespondența dintre Liviu Rebreanu și Marcu Beza	121
---	-----

Recenzii

- Ediția Delavrancea (Al. Săndulescu)** DAN BOTTA, *Scrieri*, vol. I—IV, E.P.L., 1969 (*Emil Manu*), *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969 (*Adriana Milescu*). D. POPOVICI: *Romantismul românesc*, Ed. Tinerețului, colecția Lyceum, 1969 (*Ileana Verzea*); Două încercări de sinteză asupra poeziei lui Eminescu (*Marcel Dușă*); STANISLAW BURKOT, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku*, Wrocław, Varșovia, Cracovia, 1968 (*Stan Velea*); RITA SCHÖBER, „Im Banne der Sprache”. Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes, Halle/Saale, Mitteldeutscher Verlag, 1968 (*Viorica Nișcov*); ROBERT JAMMES, *Etudes sur l'Œuvre poetique de don Luis de Góngora*, Toulouse, 1967 (*Eugenia Popeangă*); BORIS PASTERNAK, *Lirice*, în *tălmăcirea și editarea lui Marin Sorescu*, E.P.L., 1969 (*Ana Maria Topală*); V. I. PROPP, *Morfologia basmului (Nicolae Roșianu)* 133

Cronică

- A doua consfătuire de literatură comparată (*Ileana Verzea*); A V-a Sesiune a Societății Internaționale Lenau (*Grigore Tănăsescu*) 165
 Sumarul tom. 17/1968 (1—4) al revistei noastre (B.C.) 171
 Sumarul tom. 18/1969 (1—4) al revistei noastre (B.C.) 174

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19

1970

N° 1

SOMMAIRE

Études

	<u>Page</u>
MARIN BUCUR, <i>Rebreanu — étude rétrospective</i>	7
CONST. A. STOIDE, <i>Relations culturelles entre la Moldavie et la Transylvanie — données nouvelles</i>	11
AL. HANȚĂ, <i>Contributions à la connaissance des relations littérales roumano-françaises durant la seconde moitié du XIX^e siècle</i>	23
TEODOR VĂRGOLICI, <i>D. Bolintineanu et Philarète Chasles</i>	41
DESPINA TOMESCU, <i>Une structure de la dramaturgie historique roumaine (des origines à Vlaicu-vodă et Apus de soare)</i>	49
RADU BRATEȘ, <i>Pavel Dan — ébauche pour un portrait</i>	63
DEMETRO DRĂGOI, <i>De la dramaturgie inédite de Gib. I. Mihăescu</i>	75
MARIAN VASILE, <i>Ethique et esthétique dans la pensée de Tudor Vianu</i>	83
KLAUS HAMMER, <i>Peter Weiss et le théâtre documentaire</i>	91

Profils

MIOARA APOLZAN, <i>Atmosphère et composition dans la prose de Bănelescu</i>	99
---	----

Notes

ROXANA SORESCU, <i>Le début journalistique de Bogdan Petriceicu Hasdeu</i>	109
MEDEEA FREIBERG, <i>Préoccupations hispaniques chez Ion Pillat</i>	113
TULIU RACOTĂ, <i>Ion Minulescu et Horia Teculescu — notes en marge d'une lettre inédite</i>	117

Textes et documents

GEORGE MUNTEAN, <i>La correspondance de Liviu Rebreanu et Marcu Beza</i>	121
--	-----

Comptes rendus

- L'édition Delavrancea (*Al. Săndulescu*); DAN BOTTA : *Scrieri* (Ecrits), tomes I—IV, E.P.L., 1969 (*Emil Manu*); *Antologia literaturii române de avangardă* (Anthologie de la littérature roumaine d'avangarde), E.P.L., 1969 (*Adriana Miteșcu*); D. POPOVICI : *Romantismul românesc* (Le romantisme roumain), Ed. tineretului, collection Lyceum, 1919 (*Ileana Verzea*); *Deux essais de synthèse de la poésie d'Eminescu* (*Marcel Dužá*); STANISLAW BURKOT : *Spory o powieść w polskiej krytyce litterackiej w XIX wieku*, Wrocław, Varsovie, Cracovie, 1968 (*Stan Velea*); RITA ȘCHOBBER : „*Im Banne der Sprache*”. *Structuralismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*, Halle, Saale, Mitteldeutscher Verlag, 1968 (*Viorica Nișcov*); ROBERT JAMMES : *Etudes sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora*, Toulouse, 1967 (*Eugenia Popeangă*); BORIS PASTERNAK : *Lirice* (Poésies lyriques), traduction et édition par Marin Sorescu, E.P.L., 1969 (*Ana Maria Topală*); V. J. PROPP : *Morphologie du conte populaire* (*Nicolae Roșianu*) 133

Cronique

- Deuxième conférence de littérature comparée (*Ileana Verzea*); V^e Session de la Société internationale « Lenau » (*Grigore Tândășescu*). 165
 Sommaire du tome 17, 1969 (1—4), de notre revue (*B.C.*) 171
 Sommaire du tome 18, 1969, (1—4), de notre revue (*B.C.*) 174

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19

1970

№ 1

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

	<u>Стр.</u>
МАРИН БУКУР, Ребряну — ретроспективный обзор	7
КОНСТ. А. СТОИДЕ, Культурные связи Молдовы с Трансильванией — новые данные	11
АЛ. ХАНЦЭ, К изучению румыно-французских литературных связей во второй половине XIX века.	23
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Д. Болянтиняну и Филарет Шал	41
ДЕСПИНА ТОМЕСКУ, Об одной структуре румынской исторической драматургии (от истоков до <i>Влайку Водэ</i> и <i>Захода солнца</i>)	49
РАДУ БРАТЕШ, Павел Дан — штрихи портрета	63
ДЕМЕТРО ДРЭГОЙ, Из нежданной драматургии Джиба Михэеску	75
ВАСИЛЕ МАРИАН, Этическое и эстетическое в мышлении Тудора Виану	83
КЛАУС ХАММЕР, Петер Вайсс и документальный театр	91

Литературный портрет

МИОАРА АПОЛЗАН, Атмосфера и композиция в прозе Бэнулеску	99
--	----

Заметки

РОКСАНА СОРЕСКУ, Журналистский дебют Богдана Петричейку Хаш- деу	109
МЕДЕЯ ФРАЙБЕРГ, Испанские занятия Иона Пиллата	113
ТУЛИУ РАКОТЭ, Ион Минулеску и Хория Текулеску — заметки по поводу нежданных писем	117

Тексты и документы

ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Переписка Ливиу Ребряну с Марку Беа	121
---	-----

Рецензии

- Издание Делавранчи (*Ал. Сэндулеску*); ДАН БОТТА, *Сочинения*, тт. I—IV, E.P.L., 1969 (ЕМИЛ МАНУ); *Антология румынской авангардистской литературы*, E.P.L., 1969 (*Адриана Митеску*); Д. ПОПОВИЧ, *Румынский романтизм*, Ed. Tineretului, Коллекция *Luceam*, Buc., 1969 (*Ильна Веря*); *Два обобщающих исследования о поэзии Эминеску (Марсел Дуца)*; STANISLAW BURKOT, *Sprawy o powieści w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku* (Дискуссия о романе в польской литературной критике в XIX веке), Wrocław, Warszawa, Kraków, 1968 (*Стан Веля*); RITA SCHÖBER, «*Im Banne der Sprache. Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*», Halle, 1968 (*Виорика Нишко*); ROBERT JAMMES, *Etudes sur l'Oeuvre poétique de don Luis de Gongora*, Toulouse, 1967 (*Еуджения Полянэ*); БОРИС ПАСТЕРНАК, *Лирическое*, в переводе и издании Марина Сореску, Ed. pentru literatură, Buc., 1969 (*Ана Мария Топалэ*); В. И. ПРОПП, *Морфология сказки*, Москва, 1969 (*Николае Рошиану*) 133

Хроника

- Второе совещание по сравнительному литературоведению (*Ильна Веря*); V-я Сессия Международного общества им. Ленау (*Григоре Тэнэсеску*) 165
 Содержание 17-го тома (1—4), 1968, журнала (*В.С.*) 171
 Содержание 18-го тома (1—4), 1969, журнала (*В.С.*) 174

RETROSPECTIVĂ REBREANU

MARIN BUCUR

Proza românească nu avea pînă la Rebreanu o coloană vertebrală rezistentă care s-o orienteze. Încă nu aveam o proză, fără folclor, care să obiectivizeze sufletul nostru într-un plan universal. Nu aveam *romanul românesc* ca specimen, ci cîteva romane și autori de romane, încercări. Mulți veleitari, promisiuni, pagini de istorie literară. Liviu Rebreanu a creiat acest tip de roman românesc, firește nu ca formulă. El este contemporanul lui Gide, Proust, Kafka, al expresionismului german și al gorkianismului. Contemporaneitatea lui Rebreanu nu se reduce, însă, la filiații și la contagiuni literare. Rebreanu nu importă stinca din țări străine, pentru că din acele cariere și-au tăiat piatra marii cioplitori. El scrie romanul nostru cu ceea ce insul de aici îi dă din complexitatea unei existențe istorice necomplicate de teorii. Romanul nostru trebuia să fie tumultul și amplitudinea noastră sufletească la scară universală. Lumea orășenească era de vîrstă recentă. Mulțimea fusese din totdeauna a țărănilor. Sufletul nostru adus de istorie era un suflet de țărani. Existența noastră fusese mereu legată de pămînt. A dovedi sau a nu dovedi pămîntul nostru era egal cu a fi sau a nu fi. Țăranul, de la Bălcescu și Eminescu rămăsese sfîntul acestui popor. Nația se trezise ținută pe umerii acestui îndurător de veacuri. Toată filozofia, credința, cultura noastră nu din senin s-a aprins de aici. Prezența țăranului și a satului nu coincidea mărginit cu etapele unei culturalizări și propagande politice. Țăranul ca ființă era poporul necunoscut, rămas himeric. Nu insul a fost descoperit, ci individualitatea, societatea, nu primitivă și nici static-feudală, ci sufletul unei lumi care între munți și ape ridică pămîntul la putere de mit și de esență. Rebreanu nu este un rapsod. El nu este pitoresc și anecdotic. Romanul său are ceva din mistica creatoare a poemelor vechi, fără autor, fără legende, fără nașteri. Textul a apărut deja cu un luciu de pergament transmis din lumi străvechi. Rebreanu a situat geograficește eternitatea noastră. Romanul său nu se povestește. Fabula este comună, căci în fiecare sat există o Rodovică și o Florică. Legenda este minimală și seacă. Omul nu trăiește exterior, nu-și inventează o existență. Ea e clară, simplă ca în piesele antice, unde nu acțiunea contează, ci starea

de zbatere în luptă cu destinul. Romanul este aulic, concurent al istoriei, se măsoară cu ea, cu munții, cu arhivele și cu creația anonimă. Rebreanu nu este nici autor de romane sociale, nici istorice, nici psihologice. Nu se unilateralizează. Criticii le-au pus etichete din nevoi didactice pentru manuale sau pentru seminarii și examene de lectură. Rebreanu nu este chinuit decît de a cuprinde *totul, totul* ca o esență, nu ca inventar de bunuri sufletești. Există un sentiment de tot panoramic, de tot monografic, ca în *Țăranii* lui Raymond, există un sentiment de tot printr-o distilare a amalgamului de fapte și de date pînă la obținerea elementarului, a reducției materiei epice la semnificație. Rebreanu nu este liric, dar este poet. Poet nu în accepția trubadurescă-lirică a pămîntului, ci de viteaz care nu știe compune versuri. Lumea lui Rebreanu nu este cîntată, e cerebrată ca într-o procesiune stranie, de solitudine numai cu natura, de problematică austeră, de trăire înceștată. E ceva măreț în ceea ce aparent este comun, frumos în crimă, misterios în gîndul dinainte știut. Este taina cunoașterii, taina care ține și leagă viața. Ion este destăinuirea comuniunii cu o taină. Opera lui Rebreanu are o lumină a timpului care o clarifică, și o profunzime care se dovedește numai prin penetrația timpului. Eroul său este prezența unui timp vechi ca și natura. Dacă destinul se confundă, după Sartre, cu libera alegere de a fi a individului, în cazul personajului lui Rebreanu, destinul lui Ion este în fapt unul și același cu singura sa soluție vitală într-un perimetru social. Romanele lui Rebreanu sunt scrieri ale unor *naturi umane*, adică ale acelor plămuiți de interceptare, de fuziune și de complicitate dintre fire și ființa umană. Destinul omului este un destin al pămîntului. Deci nu un sentiment al naturii ! Acesta nu există ! Există pămîntul, ca o jumătate a ființei noastre. Omul, însă, nu este pe jumătate întreg. Pasiunea nu s-a transformat în viciu. Noblețea și măreția lui *Ion* nu sunt subrezite din cauza unui cult. El nu decade și nu se urîțește. Ion are un destin ce se caută și este victima acestui destin ce se continuă. Demnitatea sa nu este umbrîtă de pasiunea de a-și urma destinul, încălcînd pasiunea vieții, în aventura sa de a depăși o condiție sub-limită. *Ion* este eroul aventurii umane în lumea satului românesc. A unei aventuri stranii la prima vedere, dar a unei nebunii de a nu se recunoaște în ceea ce este, a unei revolte nemăsurate împotriva întregii comunități rurale. *Ion* este eroul cel mai modern al prozei noastre din acest secol, ambiguu prin clarul și obscurul care se interpătrund mereu, prin amestecul de finit și de continuu, de total și de parte, de rațional și de pasiune, de joc și de calcul, de viață și de moarte. *Ion* este cavalerul unei iluzii, personajul cel mai trist, care trece prin glia de pămînt o undă metafizică. Aspirînd și învins rînd pe rînd, el n-are astîmpăr în această aventură a cuceririi de holde, cedează orice pentru a-și apropia idealul, iluzia de real. Ion va fi mereu un înfrînt. Începînd de la capăt aceiași aventură vană, unindu-și păcatul cu cugetul, el cade ca un erou. *Ion* este învins ; eroii sunt de obicei învinși și sacrificați.

Romanul lui Rebreanu este romanul libertății de condiție umană. Este cel dintîi și cel mai solid act de demnitate și de autoritate în procesul nostru de dobîndire a unei condiții umane. Nu foamea și setea de pămînt îl tirăște pe eroul lui Rebreanu dincolo de logică și de suflet, ci foamea și setea de libertate, în accepția posibilă în lumea sa. De libertatea care este pentru el sinonimă cu pămîntul. Țăranul din opera lui Rebreanu simte necesitatea vitală a unei reechilibrări prin acțiune, prin luptă. Pămîntul

este pentru el singura cale de desăvîrșire a unei condiții, mitul și cultul prin care se speră trecerea Styxului. Este Absolutul său. Dumnezeu se ascunde sub glie. Holda este paradisul său. Cîmpul deține misterul existenței. De el depinde Ion. Libertatea sa umană crește utopic odată cu holdele din largul luncilor. Pămîntul este o necesitate de soare și de aer. Ion nu este un maladiv și un obsedat. Stîncă mată, șlefuită de vinturi și de ploii, care ascunde tainele unui laborator de combinații și de calcule. Există la Liviu Rebreanu, în opera sa, rezistență, o formă de cunoaștere mitică, prin rotații pe orbite cosmice, prin repetiții de cicluri universale. Ion, Petre Petre n-au biografii, nu sunt lucrați cu fișe, descoperiți în arhive. Viața lor nu este de roluri și de fabulații pitorești, ci de eternitate. Localizarea lor, așa cum spunea Eugen Ionescu despre țărani lui Pavel Dan, este efectul relativei noastre circumscrieri și identificări istorice în eternitate. Ion, Bologa — și el cu un suflet de țaran, cum sînt la rîndul lor Herdelea tatăl și fiul, se mișcă după un ritm al pămîntului, într-o elementaritate profundă și prin aceasta complexă. Pasionalitatea lor este auxiliară, pasageră, formală într-un fel, pentru că viața lor nu derivă din temperament, ci din afară; de undeva de unde ei simt pămîntul cald, fratern, încălzindu-le sufletele.

Opera lui Rebreanu nu a adus literaturii noastre galerii de eroi, haruri de povestitor pilduitor. Nu ne-a descoperit muzee de etnografie. Era ceva nou, rupt din stîncă, executat parcă de un alt Mestrovici. Ion este un „duh” al pămîntului, o creație a sa, cum ciobanul din *Miorița* este o creație geamănă cu pădurile și cu munții. El și baciul din baladă au existența proprie depășită. Gesturile lor mărunte sînt sinuozități și ocolșuri de stînci, popasuri în pajiști într-un proces de ascensiune spre împlinirea ideii. Ion, ca și ciobanul *Mioriței*, trăiește cu un sentiment cosmic asupra naturii. Ion nu se naște, ci numai moare. Condiția sa umană liberă este posibilă în absolut. Societatea este inumană. Crima este inerentă, viața este inconformă aspirației, aspirația în afara victiei este sinucidere. Marea dezbatere din opera lui Rebreanu se sprijină pe dilema dintre conștiința de drept la o condiție umană și actul temporar. Actul conștiinței este motorul. Conștiința singurătății în colectivitate, din cauza lipsei de pămînt, conștiința colectivității ultragiagate de istorie, conștiința onoarei și a demnității. Efortul pentru demnitate a vieții. Ion vrea să fie el însuși și neacceptînd „legea firii”, este învins. Mulțimea din *Răscoala* aspiră la condiția demnității umane. Apostol Bologa este un om al datoriei și mai presus de ea, pentru că ea este determinată, al conștiinței sale că dincolo de jurămint există un imperativ uman superior.

Liviu Rebreanu n-a mistificat o realitate, în schimb a ridicat o realitate la rangul de mit. Ion n-a învins prin artă, ci prin viață, care a ieșit din matca stilisticii. Rebreanu cioplește munții, le deschide panoramele naturale. Ne arată ca monument Apusenii. Arta supremă a lui Rebreanu este minima artă ca artificiu. Cu *Ion*, romanul românesc avansează în proza noastră, nu epopeea țărănimii, poemul liric în vers alb, ci creația prin sine, creația în accepția modernă a scrisului. Revizuirile manuscriselor nu sînt procedee calofilice, ci din contră, zbateri epuizante pentru a curăți textul de trucurile și de combinațiile formale, profesionale. Rebreanu creează pe Ion. Omul mulțimii fusese pînă la el numai poet. Cu *Ion*, Rebreanu, începea zidirea operei noastre moderne în proză. Problema-

tica umană nu era o rezervație de grade de alfabetizare și de topografie socială. Intelectualizarea lărgeste informația, aria, n-o adâncește aprioric. Formele de cultură în anume etape istorice pot împiedica individul să se afirme, să-l ignore, dar nu să gândească și să creadă.

Ion este dovada. El este romanul nostru cel mai modern, cel mai viu, cel dintii și încă cel neîntrecut. Rebreanu concepe o idee care naște în filozofie un sistem autohton. Nu un roman al satului, ci al colectivității care, în limita satului, dialoghează cu natura, cu cerul, cu ea însăși, se întreabă ca Hamlet, visează ca Don Quichote, cuprinde pământul la piept, îl inspiră, îl privește ca pe o icoană și moare ca un tribut adus acestui cult, dispărînd în tainele sale.

LEGĂTURILE CULTURALE DINTRE MOLDOVA ȘI TRANSILVANIA — DATE NOI

CONST. A. STOIDE

O informație, rămasă nefolosită pînă acum, arată că în cel de-al doilea deceniu al sec. al XIX-lea, Eforia școalelor din Moldova, în frunte cu luminatul și bine intenționatul mitropolit Veniamin, a încercat să reorganizeze școala de la Socola, dîndu-i un caracter mai apropiat de cerințele vremii. Pentru aceasta s-a făcut apel la cărturarul transilvănean Ion Budai-Deleanu¹, aflat pe atunci la Lwów, în calitate de consilier la tribunalul provincial de acolo². Pentru tatonări, Veniamin Costache a scris lui Lazăr Asachievicu protoiereul, aflat și el la Lemberg cu o misiune. Corespondența păstrată poartă data de 21 august 1815³. Se vede însă că începuse ceva mai înainte, căci mitropolitul vorbește despre două scrisori primite de dînsul de la Asachievicu, una din 31 iulie și alta din 11 august⁴. În afară de însărcinarea dată protoiereului de a face cercetări în legătură cu unele fonduri de documente moldovenesti, aflate la unii particulari din Lwów, i se cere să intre în discuție cu Budai, pentru eventuala lui venire ca profesor la Școala de la Socola: „vei intra în voroavă cu dl. Budai, ca să-ți arate ce materie poate să paradosească în școala Socolei și în ce limbă și cu ce [plată] s-ar mulțumi și ne vei înștiința”. Deoarece școala avea caracter confesional, mitropolitul îl însărcina să se informeze și despre confesiunea acestuia: „însemnînd și de ce credință este și după aceea vom socoti și vei avea răspuns”. Urmează unele discuții asupra bolii de ochi a unui psalt de la mitropolie, pentru care se cereau doctorii, dar se făcea și întrebarea dacă n-ar fi mai potrivit să se trimită bolnavul la doctor sau chiar să fie adus la Iași doctorul specialist de ochi⁵.

¹ N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*, București, 1928, p. 148 și 161, nota 4; T. Codrescu, *Uricarul*, Iassi, VII, 1886, p. 68—70.

² Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui Ion Budai-Deleanu*, București, 1967, p. 133.

³ T. Codrescu, *Uricarul*, Iassi, VII, 1886, p. 68—70.

⁴ *Ibidem*.

⁵ T. Codrescu, *loc. cit.*

Între timp, Veniamin primise un răspuns de la protoiereu, din care, probabil, ar fi reieșit că Budai îi cerea o plenipotență pentru a discuta cu dînsul condițiile venirii sale la Iași. Cu data de 30 septembrie 1815, mitropolitul scrie direct lui Budai. După ce-i mulțumește pentru concursul dat în diferite chestiuni pendinte de însărcinările primite de Lazăr Asachievici, îl asigură că „toată isprăvirea știutei trebi, după Dumnezeu, încredințînd protopresviterului nostru de sus-pomenit i-am dat puterea să facă cu domnia ta corespondența care se va socoti a fi ca și de noi, știind a lui curetenie a cugetului și slujbă cu care l-am însărcinat și care domniitale este deplin știută”⁶. Lucrurile însă par a se fi oprit aici, fie că Budai n-a consimțit să vină la Iași, deoarece avea la Lwów o situație bună, fie că n-a putut fi admis de mitropolit, fiindcă era de confesie unită⁷. În schimb, legăturile sale cu mitropolitul și cu Eforia școalelor din Moldova s-au strîns. Aceasta a făcut ca, doi ani mai tîrziu, în 1817, cînd s-a încercat din nou o completare a corpului didactic de la Socola cu dascăli ardeleni, Eforia școalelor din Iași să folosească și pe Budai ca intermediar în tratativele pe care le începuse.

De amintit că prin 1817 se găseau la Iași, pe lîngă un mare număr de meșteșugari și negustori brașoveni așezați cu bolte, și cîțiva cărturari de marcă. Între aceștia se distingea Cristian Flechtenmacher, sas, fost arhivar al orașului Brașov, un jurist cu bună formație apuseană, adus încă din 1813 la Iași, pentru a ocupa postul de jurisconsult și a ajuta la redactarea unor codice de legi în proiect în Moldova. Mai tîrziu, el va fi chemat și profesor de științe juridice la Academia Mihaileană⁸. Prin martie-aprilie 1817 venise la Iași și cărturarul brașovean Radu Tempea, al V-lea, „gramaticul”, fost director al școlilor reunite din Transilvania și autor al mai multor opere⁹, între care cunoscuta gramatică tipărită la Sibiu, în 1797¹⁰. Radu Tempea părăsise Brașovul în urma suspendării sale din postul de protopop, provocată formal din cauza unor neînțelegeri cu consistoriul din Sibiu, în legătură cu o alegere de preot la biserica Sf. Nicolaie din Schei¹¹, dar de fapt, ca urmare a unor mai vechi neînțelegeri între dînsul și comitetul eparhial al bisericii. Ca director al școlilor, Tempea încercase să determine conducerea bisericii Sf. Nicolaie să susțină retribuirea dascălilor de la „școala normală”, nou înființată, din „fondușul bisericii”¹².

Alături de dînsul se găsea în Iași și fiul său Radu (Duțu) Tempea, diaconul și fostul dascăl de la școala de pe lîngă biserica „de pe Tocile”¹³. Acesta, mai tîrziu, se va face cunoscut prin activitatea de la seminarul de pe lîngă episcopia de Rîmnic¹⁴. În Iași se găsea, în același timp, și negustorul Ioniță Cătană, cumnatul lui Radu Tempea¹⁵. E neîndoios că,

⁶ T. Codrescu, *Iași, 30 septembrie 1815, Veniamin-mitropolitul către Ioan D. Budai*, *Ibidem*, p. 70–71.

⁷ L. Protopopescu, *op. cit.* p. 23.

⁸ C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, III, partea a doua, București, 1946, p. 542.

⁹ *Istoria literaturii române*, II, 1968, p. 109–111.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ C.C. Mușlea, *Biserica Sft. Nicolaie din Șcheii Brașovului*, vol. II, Brașov, 1946, p. 219–231.

¹² A. Birseanu, *Istoria școalelor centrale românești*, Brașov, 1902, p. 21^a–38^a.

¹³ C.C. Mușlea, *op. cit.*, p., 226–227.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 227.

la Iași, Radu Tempea a fost folosit tot în probleme școlare, poate la seminarul de la Socola¹⁶, poate la Școala domnească de la Sf. Nicolaie.

Nu s-au păstrat decât o parte din actele în legătură cu sesizările făcute de Eforia învățămîntului din Moldova în problema reorganizării școlii de la Socola și încercării de completare a corpului didactic cu dascăli din Ardeal. N-ar fi exclus însă ca *ideea* extinderii învățămîntului să fi fost sugerată lui Veniamin de către Radu Tempea care, ca fost director al școlilor neunite din Transilvania, cunoștea bine problema reorganizării învățămîntului în monarhia habsburgică și se străduise atîta și pentru ridicarea nivelului școlii din Șchei. S-au păstrat în legătură cu proiectul în cauză numai un număr de scrisori de răspuns, adresate de cîțiva dintre cărturarii solicitați unor persoane din capitala Moldovei. Pe baza acestei corespondențe se poate preciza: epoca intervenției, persoanele care au servit de intermediari pentru legătura cu cei solicitați, numele acestora, condițiile în care ar fi fost dispuși cărturarilor ardeleni să vie la Iași, și, pe lângă acestea, o serie de date despre studiile și condițiile de viață ale celor solicitați.

Demersurile s-au făcut pe două căi: pe de-o parte prin Radu Tempea și pe de altă parte prin Ion Budai-Deleanu. După cît se pare, membrii Eforiei școalelor din Moldova s-au orientat către personalități din Transilvania, cunoscute atît prin pregătire, cît și prin opera lor literar-științifică.

Cu aprobarea Eforiei, Radu Tempea s-a adresat lui Ion Barac. Din corespondența păstrată, reiese că Tempea l-a recomandat Eforiei și Mitropolitului Veniamin¹⁷, arătîndu-le meritele și pregătirea acestuia, care, cel puțin ca autor de opere literare, foarte gustate în epocă, nu era un necunoscut pentru lumea din Iași. Scrisoarea lui Radu Tempea către Barac avea de obiect să se informeze asupra condițiilor în care ar fi consimțit acesta să vină ca profesor la școala de la Socola. Intervenția lui Radu Tempea se făcuse încă de la 21 septembrie 1817. După toate probabilitățile, aceasta este data la care Eforia școalelor a început demersurile pentru recrutarea noului corp profesoral. E neîndoios că strămutarea lui Barac la Iași nu se putea însă face cu multă ușurință. Legăturile sale cu Brașovul, care dăinuiau de mai bine de 15 ani¹⁸, erau temeinice; aici își avea familia, se pare destul de numeroasă; avea casă și rosturi bine întemeiate. El nu era acum un tînăr care să-și caute un drum în viață, ci un om matur, cu legături consolidate și perspective de viitor. A schimba acest fel de viață presupunea asigurarea că va găsi acolo unde avea să se mute ceva similar în prezent și perspective mai mari pentru viitor, și, evident, rambursarea cheltuielilor cauzate de strămutare. Răspunsul lui Barac, cu unele ocolișuri, are în vedere toate acestea.

După ce se scuză de a fi tărăgănat cu răspunsul (aproape două luni), și din cauză că ar fi așteptat pe Radu Tempea să vină „la vamă”, pentru a discuta condițiile în care ar putea accepta o numire de profesor în Moldova, face cunoscut că s-ar hotărî („rezolvălucesc”, spune el) la aceasta,

¹⁶ C.I. Andreescu, *Evoluția învățămîntului în Moldova și istoricul Liceului Național din Iași*, Iași, 1935, p. 21—24 și notele 158—180, p. 225—226.

¹⁷ Se știe că Barac era înrudit cu Radu Tempea (*Istoria literaturii române*, vol. II, București, 1968, p. 93).

¹⁸ *Istoria literaturii române*, loc. cit.

dacă ar ști că i s-ar crea condiții, arătînd și faptul că este „legat cu multe feluri de contracturi” la dînsul acasă, de care trebuie să se „exoflisească”; pentru aceasta îi trebuie „scrisoarea” mitropolitului, cu toate lămuririle, ca să știe cu ce rînduială se va muta de la Brașov la Iași¹⁹. Între timp, îi parvenise o nouă scrisoare a lui Radu Tempea, cu data de 19 oct. 1817 a ieșirii din Iași.

El răspunde la 10 noiembrie al aceluiași an, cu o scrisoare mai lungă. Și aici pune în lumină situația sa la Brașov, unde este „translator lîngă cînst(itul) Magistrat”. Înederează greutatea în care se află de a-și lăsa „dregătoria din sînul patriei”. Lipsa de legături din Iași, îl face să se teamă „de cele viitoare” și-l învață a-și „aduce aminte de mergerea cu sacul mare la pomul lăudat”. Ca să nu umble în chipul cămilei „care mergînd să-și cumpere coarne, ș-au pierdut și urechile”. Se vede că Barac, în continuu contact cu literatura de colportaj, ca Esopia, paremiile și proverbele din diverse alte scrieri de aceeași extracție, își alcătuiuse un limbaj adecvat, și nu se putea lipsi de el, ca și Creangă, nici în cele mai serioase împrejurări ale vieții. Îl îngrijora și clima din Iași, despre care nu știa dacă se potrivește cu „natura noastră”. Și din nou o zicere în legătură cu greutățile prin care a trecut pînă să ajungă la situația pe care o avea la Brașov și pe care nu se cuvenea să o piardă pentru lucruri negligeabile: „Eu caut să le socotesc toate, căci pînă am ajuns la trandafiri, mulți spini m-au înțepat și mi-au zgîriat minile și cînd, o dată, mă voi mișca de aici, n-am ce mai căuta înapoi”. Înțelege să lucreze cu toată tragerea de inimă în munca cu care va fi încredințat la Iași, pentru care socotea că nu-i lipsește nici priceperea și este și „desăvîrșit practicăluit” în lucrurile acele. Încredințează că „prinzîndu-se de la noi acolo rădăcină bună, din care vor crește ramuri și copaci spre folosul cel de obște naționalicesc de acolo, cu cîștigarea învățăturilor celor dorite...” Trebuie însă să se îngrijească și de ale lui; de copii și chiar de părintele său bătrîn, al cărui singur sprijin este. Deci i-ar trebui mai mult răgaz pentru a le orîndui pe toate ca să se mute definitiv de la Brașov. Pentru aceasta așteaptă mai întîi o hotărîre definitivă din partea Eforiei școlare, pentru a-și orîndui totul pentru plecare. Amintește că în afară de slujba de translator, mai are „două cărți la țensură, date prin tipografia”²⁰ din Brașov și se teme să nu le piarză. Nu știe cum să facă să le aducă cu dînsul — desigur pentru a le tipări la Iași. La tipografie este „legat cu diortosirea ceaslovului celui de la Iași”, și pînă se va tipări mai este timp. Ar trebui să strice contractul cu tipografia. Trebuie să i se scoată „pasus” pentru toată familia, fără „cauțion” din partea lui. Ar trebui să restituie aconturile care le-a primit pentru „diortosirea” cîslovului. În tot timpul în care va alerga și se va zbate cu desfacerea gospodăriei din Brașov nu va cîștiga nimic, trebuind să facă față celor „spre hrana vieții, în scumpetea mare” de la Brașov. Înțelege să i se dea o slujbă care să compenseze toate aceste cheltuieli și, evident, să primească și o sumă de bani, cu care să acopere

¹⁹ Anexa I.

²⁰ Anexa II.

cheltuielile făcute²¹. Nu cunoaștem răspunsul Eforiei din Iași, care trebuia să vină tot prin Radu Tempea. E probabil că față de aceste „cheltuieli” cerute de deplasarea unei personalități atât de bine întemeiate în Brașov, ca Ion Barac, Eforia din Iași a renunțat la el, îndreptându-se, probabil, spre un cărturar mai tânăr, care aducând garanții similare de pregătire, să nu fie îngreuiat de sarcini atât de mari. Discuția cu Barac s-a oprit aici. De altfel însuși Radu Tempea, silit de împrejurări pe care nu le cunoaștem, pe la mijlocul lui 1818, se întoarce la Brașov²².

Totuși trecerea lui Radu Tempea prin Iași n-a rămas fără ecou. Influența lui asupra învățămîntului s-a resimțit. Amintirile unor foști elevi de la Socola evocă pe un „profesor care preda gramatica românească după metoda protopopului Radu Tempea”²³.

În 1818, Ion Budai e din nou solicitat de Eforie să se intereseze de găsirea unor dascăli cu pregătirea necesară pentru școala de la Socola. De data aceasta Budai intră în corespondență directă cu mitropolitul Veniamin și cu celălalt efor, vornicul Mihail Sturza, viitorul domnitor al epocii regulamentare și, se pare, chiar cu domnitorul țării²⁴. Ion Budai, în strînsă legătură cu intelectualitatea transilvană și bun prieten cu Petru Maior, căruia îi închina și noua lui operă, poemul eroi-comic *Țiganiada*²⁵, i s-a adresat acestuia și de asemenea fratelui său Aron Budai, secretar gubernial la Sibiu²⁶, pentru a le recomanda persoanele cele mai autorizate. Poate prin recomandarea lui Petru Maior, demersurile au fost orientate către cîțiva dintre cărturarii de vază, care, credea el, ar putea corespunde scopurilor urmărite de cei din Moldova. Persoanele cărora s-a adresat Ion Budai au fost, cel puțin după corespondența păstrată, în număr de trei: Diaconovici Loga, profesor la școala preparandală din Arad, bine cunoscut și apreciat atât ca profesor, cît și ca autor de opere literaro-didactice²⁷; Vasile Aaron, cărturar cu bune studii de „toate științele care se învață în țara Ungurească și în Ardeal, ca și din teologie cea pravoslavnică”, cunoscut și el printr-o frumoasă activitate literară²⁸. De notat că Vasile Aaron pretindea că familia lui își trage obârșia din Moldova și chiar din Iași: „Eu, mai jos iscălitul, sînt născut de strămoși din Iași”²⁹. Se găsea în acea epocă la „Sibiu ca jurat procurator cu diplomă împărătească și jurat notar la compania cea grecească”³⁰.

Din scrisorile adresate de Ion Budai către mitropolitul Veniamin și vornicul Mihail Sturza aflăm că al treilea era „un tânăr cu porecla Ilieș sau Pop Ilieș”, recomandat ca unul „care a isprăvit toate învățăturile academicești” și „este procopsit și la știința legilor, adică cum se zice latinește jurista”; se arată pentru învederarea meritelor lui Pop Ilieș că „fost dascăl la copiii guvernatorului de la Ardeal”³¹. Se pare că Diaco-

²¹ *Ibidem*.

²² C.C. Mușlea, *Biserica Sft. Nicolae*. . . , vol. II, p. 228.

²³ C.I. Andreescu, *Evoluția învățămîntului în Moldova* . . . , p. 24.

²⁴ Anexa V.

²⁵ L. Protopopescu, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ Anexa III.

²⁷ *Istoria literaturii române*, vol. II, p. 106–109.

²⁸ *Ibidem*, p. 88–93.

²⁹ Anexa VII.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Anexa III.

novici Loga, cu situație bine fixată în Arad, cu familie numeroasă și care prezenta aceleași inconveniente pentru transferul său în Moldova ca și Ion Barac, sau a refuzat oferta, sau a pus condiții de așa natură, încît pînă la urmă Eforia a trebuit să renunțe la el. În scrisoarea sa cu data de 4 august 1818, Budai anunță pe mitropolit că Diaconovici nu i-a răspuns la scrisoare și că după cite a înțeles, acesta ar fi „purces la Iași”³². Probabil informația era eronată. Nu cunoaștem din altă corespondență acest lucru. În schimb, corespondența cu Vasile Aaron și tînărul Pop Ilieș s-a continuat³³. Rezultatul nu-l cunoaștem din corespondența păstrată. El însă a fost, după cit se vede, negativ. Cei doi cărturari își vor fi continuat viața în condițiile impuse de împrejurările în care se aflau. Vasile Aaron și-a continuat opera literară, murind de altfel peste numai cîțiva ani, încă tînăr³⁴; Pop Ilieș, despre care nu avem alte cunoștințe și care, desigur, nu s-a ilustrat prin nimic deosebit, s-a pierdut în lumea birocratică austro-maghiară. Încercarea de completare a învățămîntului din Moldova în 1820 cu dascăli ardeleni, s-a adresat altor persoane decît celor solicitate în 1817-1818³⁵.

ANEXE

I

Cinstite domnule părinte,

Scrisoarea sfinției-tale din 21 sept. a.c. către mine trimisă am primit-o și am înțeles poftirea chemarea ca să mă rezolvălesc a veni acolo. Așa eu văzînd că sfinția ta scrii în urmă și aceasta, cum că peste 12 zile vei să pleci să vii pînă la vamă și să venim și noi de aice să ne întîlnim acolo și să grăim mai pe larg și să mi să împărtășească specificația despre tot deputatul care mi s-ar fi hotărît. Așa țîindu-mă de aceasta n-am găsit de lipsă a fi, ca să-ți trimit răspuns mai înainte, pînă ce nu vei veni sfinția-ta în vamă și acolo să ne întîlnim. Iar văzînd că nu poți sfinția ta să vii, cu aceasta mă rezolvălesc cum că nu mă leapăd deacă voi fi încredințat prin vecinice și bune condiții, după care sfinția-ta cunoscîndu-mi talantul și sîrguința mea știu că rodul care va rodi din sîrguința noastră, fără de laudă nu va scăpa. Însă știut este sfinții-tale cum că eu sînt aice legat cu multe fealiuri de contracturi, care îmi trebuie vreme pînă să mă desleg și să mă exoflisăsc dă toate și mișcarea mea de aice îmi este un mare pericol. Iar de altă parte mie îmi este de lipsă ca să fiu încredințat mai întii și prin scrisoarea prea a sfîntului dlui prea lăudat mitropolitului de acolo *unde ai bine voit a mă recomandălui* — și ca să știu cu ce rînduială să mă pot muta acolo și cînd, căci acum este vreme de iarnă și casa îmi este grea; soția tot cam bolnavă și pruncii mărunței. Pentru aceasta dară doresc ca să mă încredințez despre toate, după cum mi-ai scris mai pri larg, ca să știu cum să urmez.

Rămîiu al sfinții tale plecata slugă,

Ioan Barac, translator

Brașov în 8 noemv. 1817.

³² Anexa V.

³³ Anexa VI și VII.

³⁴ Moare în 1822. *Istoria literaturii române*, II, p. 88.

³⁵ C. I. Andreescu, *Evoluția învățămîntului în Moldova*, p. 24.

P.S. De nu mi-ar fi vremea și celelalte împedecări împotriva și cînd mi s-ar da de cheltuială să vin mai întii singur până acolo, încă n-ar fi rău; însă mie un cîas îmi este scump a lipsi de la trebile mele cele de pe aice și apoi a mă preumbla în zadar îmi este de mare pagubă și nici la aceasta nu-mi dă mîna să trec dincolo în așa cale depărtată, dar prin scrisori se pot hotări toate.

Brașov.

(adresa) Prea cînstitului domnului și părintelui protopop Radu Tempea, cu plecăciune să se dea la Iași.

Arh. Statului Iași, orig. hirtie; pecete neagră închide actul, p.334/5.

II

Cînstite domnule părinte,

În 7 noembr. primind a doua scrisoare sfinții-tale, cea dintăi 19 oct. a.c., scrisă și aflînd în grabă că pleacă feciorul Țintăreanului, în prîpa ceea ți-am scris puțintel răspuns. Alaltăeri, cu graba care socotem că-i vei trimite mai curînd, însă de vreme că sfinția ta n-ai venit la vamă cum ai scris, ca să ne întilnim acolo, n-am lipsit ceale următoare a mai înștiința despre chipul poftitei venirii mele acolo. Precum înțeleptăște bine știut este sfinții-tale că eu mă aflu aice ca avocat și translator lingă cînst. magistrat, înrădăcinat în dregătorie și din zi în zi îmi crește cînstea și trecerea până și la mai înalte locuri. Așa dară fiind că totdeauna ca pre un părinte te-am socotit, nu socotesc că doară din alt interes vei pofti ca să-mi las dregătoria din sînul patriei mele cei siguripsite și să mă nenorocesc într-o țară streină, unde nici odinioară cu piciorul meu n-am călcat pămîntul. Străinătatea aceasta mă face a mă teme de cele viitoare și mă învață a-mi aduce aminte de mergerea cu sacul mare la pomul lăudat, ca să nu umblu ca cămila care mergînd să-și cumpere coarne ș-au perdut și urechile. De altă parte nu știu clima pămîntului potrivî-să-va cu natura noastră, a nu ne pierde sănătatea. Eu caută să le socotesc toate, căci până am ajuns la trandafiri, mulți spini m-au întăpat și mi-au zgăriat mînilor și cînd o dată mă voi mișca de aice n-am ce mai căuta înapoi. Drept aceia totuși înțelegînd că eu voi fi trebuincios pentru folosul națiunii noastre, așa la așa lucru mă trage inima totdeauna a da agiutoriu și a pune silință ca să se lumineze națiunea noastră în limbi, mai ales întru maica limbii noastre, limba latinească. Și așa dacă voi fi încredințat cum că eu mutarea mea de aici acolo nu mă voi păgubi, sînt bucuros a veni și nădăjduesc că la învățătura ce să pofteste după cea fără de preț rivnă și intenția prea/cînst/visterului, luminatului și prea osfințitului mitropolitului și a celorlaltîi patroni spre folosului națiunii de acolo, tocmai noi cei ce sîntem desăvirșit practicăluți în lucrurile acele, rușine nu vom păți, ba încă prinzîndu-să de la noi acolo rădăcină bună din care vor crește ramuri și copaci spre folosul cel de obște naționalicesc de acolo, cu cîștigarea învățăturilor celor dorite. Numele nostru n vom sîrgui ca și după moarte să să pomenească; la care despre partea noastră numai sănătatea să nu ne lipsească. Cu ajutoriul atotputernicului Dumnezeu, tot

planumul într-atita sîntem în stare a-l săvîrși, încît în veci să se pome-nească lauda și rîvna lăudatului și prea osfințitului mitropolit și a celorlalți patroni slăviți din zilele acestor, ce bine au voit a porni sistema a-ceasta. Însă pe lingă aceasta sîntem datori a griji în sine și pentru noi și pentru pruncii noștri cu care eu împreunîndu-mă voi veni acolo; ră-mîne taică-meu scirbit, lăsîndu-l în jale de vreme ce neavînd pre altul, decît pre mine, acum la bătrînețe, nu știu cui alt cu ce l-ași mîngăia fără să-l aduc cu mine. Așa dară întăleptește vei crede mie sfinția ta cele ce ți-am scris alaltăieri cum că sînt incongiurat și cuprins de multe trebi și întinse dregătorii și contractori cu unii și cu alții, unde îmi trebuie vre-me și răgaz până să mă exoflisesc de toate. Așa dară aștept întăi hotă-rirea de acolo cea desăvîrșită și un termen potrivit după puțința a miș-cării mele de aicea. Am două cărți la țenzură date prin tipografia de aice și mă tem să nu le perz. Nu știu cum să fac să le aduc cu mine. La tipo-grafie sînt legat la diortosirea ciaslovului celui de la Iaș. Pină să va is-prăvi este departe. Caută apoi să știu contractul. Pașuș trebuie să mi se scoată prin cînst. K. K. agenție de la K.K. Guberniu pentru toată fa-milia mea, fără de a pune eu cauțion aice. Acareturile casei caută să mi le vinz cu pagubă. Unde, ce am primit înainte, caută să plătesc, și în vre-me în care voi umbla a mă exoflisi de toate, neputînd eu a căuta de alte ciștiguri și casa îmi cere cele trebuincioasă spre hrana vieții, aice în scumpetea mare, mă rog a nu mă lăsa în pagubă; împreună cu chel-tuiala drumului să mi să facă rînduială că dacă mă voi așeza acolo apoi cursul învățaturii de acolo caută să meargă în vig.

De lipsa găsînd a face eu aducere aminte de acestea, ca unul cuprins cu casă grea, aștept o milostivă orînduială și așa cătră înalt prea osfinția Sa mărire și tuturor slăviților patroni cu metanie și cu plecăciune în-chinîndu-mă, rezolvălucesc și cerșîndu-mi blagoslovenie, rămîn al înăl-țimii tale plecată slugă,

Ioan Barac, translator și avocat

Brașov 10 noiembrie 1817.

Arh. Statului Iași, orig. hîrtie. P. 334/6.

III

Prea sfințite stăpîne !

Urmînd poruncii preaosfinții-tale pentru căutarea unor bărbați pro-popsiți, care să poată fi profesori la școalele de la Socola, după poftorite scrisori la Ardeal și la Ungaria, abia am dobîndit în ceste zile îndestu-lătoare răspunsuri; întăi dară să află la Buda unul cu porecla Aron, care au săvîrșit toate învățăturile și teologia depreună; este de neamul și legea noastră; să laudă foarte despre blindete și năravuri bune. Numai cîtu îmi scrie corespondentul meu că ar pofti să știe mai-nainte care în-vățături are să dea la școalele de la Socola și cu ce plată pe an. Așijdere-mi scrie frate-meu, secretarul vistieriei a marelui prințipatu a Transil-vanii, că să află acolo un tînăr cu porecla Ilieș sau Pop Ilieș, care acum au

isprăvit toate învățăturile academicești, care iarăși este de niamul și legea noastră și întru alte este procopsit și la știința legilor, adică cum se zice latinești jurista. Pre acesta cu atitu mai virtos îl laudă frate-meu, căci au fost dascal la fiii guvernătorului de la Ardeal și are pre bune atestaturi nu numa despre săvirșitele învățături, dar și de întregimea năravurilor. Între acest chip făcînd îndestul datorii mele, sint și rămîn cu adîncă cinste ale preosfinții tale smeritul fiu.

Ion Budai, consilier

/mai, 1818/

Arh. Statului Iași, orig. hîrtie, bine păstrat, p. 334/10.

IV

Prea sfințite stăpîne !

După cinstita scrisoare a prea osfinției-tale din 4 iunie, îndată am înștiințat pre cei între-naainte numiți barbați ce să declăruise că vor primi profesoria de la Socola, adică dd. Diaconovici și Aron; dintre care cel dintăi nu mi-a răspuns, iar Aron de la Buda m-au înștiințat că fără contract întărit după legile și obiceiul țării și fără bani de drum cît mai puțin 200 fl. nu să poate mișca din locu. Deci luînd aceasta nu zăbovesc a înștiința pre preosfințirea ta cu atita mai virtos, căci am înțeles cum că Diaconovici ar fi purces la Iași. Și pentru aceasta dară nu mi-a răspuns. Eu, cîte razimă în puterea mea, toate am făcut ca să aparviesc cît mai curîndu rînduiala aceasta de obște folositoare a ghimnaziumului de la Socola; dar fiind depărtatu de țările unde să află persoane destoinice, pe care să le potu însuși ispiti cu deamănuntul nu am putut arăta pe alții, fără pre cei mai sus numiți, pe care mi i-au răcomănduit oameni vrednici de crezămînt. Foarte mă supără și pe mine prelungirea și trăgănarea sprăvii aceștii, dar cum am chipu de a împlini priită prea sf. tale poruncă almintre măcar că am poflit din toată inimă. Deci rămîiu gata spre poroncă și întru adîncu plecata cinstire.

Al prea sfinții-tale sufletesc fiu,

Ion Budai, m.p. K.K. svetnic

Liov, 4 august 1818.

Arhivele Statului Iași, orig. hîrtie, bine păstrat. P.334/12.

V

Prea ilustre, de înalt neam, domnule vel-vornice !

Avut-am onoare de înștiința pre înaltul domnitor, din luna trecută, pentru doi bărbați ce mi s-au recomanduit ca niște destoinici de a fi profesori la Ghimnazium de la Socola. Într-aceia mi-au sosit o scrisoare de la D. Diaconovici pentru preaosfinția sa Mitropolitul. Anume îmi scrisese, întru care mă înștiințează că bucuros va primi să slujească neamului și

între acele părți, numa pofteste mai înainte să știe prece tocmeală și cu ce leafă are să primească asupra sa profesoria; cu atîta mai virtos fiindcă dumniului este și acum profesorul și fără de înainte încredințare despre toate împrejurările aceste nu poate să părăsească slujba sa. Deci înainte domni-ta vei bine voi a-mi da mai curînd un răspuns ca să potu înscrie mai sus-numitului Diaconovici Loga. Între alte recomanduite grații și favorului, rămîn cu cea mai adîncă cinstire al preailustrii de înalt neam domnului slugă plecată,

Ion Budai, m.p. consilier

/mai 1818/

Arhivele Statului Iași, orig, hîrtie, bine păstrat, p.334/8.

VI

Prea ilustre și de înalt neam, domne vel-vornice !

Cu bucurii aleg a-mi împlini datoria cu care m-ai învrednicit a mă încărca. În cea de pre urmă scrisoare către protopopul Lazăr Asachievici o am poftit ca să înștiințeze pre înalt domnia-ta, că în pricina aflării dascălilor pentru ghimnaziile de la Socola, neavînd nici un răspuns de la cei cărora scrisesem mai înainte, am poftorisit scrisoarea și socotescu că citu mai curînd voi avea răspunsul. Nu știu de au făcutu numitul protopopu îndestul cearerii mele. Acum dar am onoru de a înștiința însuși pre înalt domnia-ta că au sositu răspunsurile. Întăi îmi scrie Dumi, preacinstit arhidiaconul eparhiei Făgărașului, ce e revizor a cărților la Buda, în Țara Ungurească, că să află acolo un bărbat care pe lîngă alte învățături este și teolog; ace(st) /arhidi/acon Petru Maior foarte recomanduește pre acel numitu bărbat cu porecla Aron, zicîndu că este blind, cu năravuri bune, de neamul și legea noastră. Scrie în urmă același numit arhidiacon cum că pomenitul bărbat Aron este gata a fi spre slujba neamului și întru acele părți; numai poftesti a pliroforisi spre la ce feliu de învățătură are să fie orînduitu ca să poată aduce cu sine cărți destoinice spre acea învățătură; apoi ce leafă este măsurată pentru un an. Avîndu întru aceste ponturi hotărîtă înștiințare de pre partea sa s-/ar/ leghitimui întru toate atestaturile învățăturilor sali. Cît privește limbile, nu scrie alta, fără că știe latinește foarte bine și românește; am luatu și altă scrisoare de la frate-mieu de la Sibiu în Ardealu, ce este secretariu la Kesara Krăiasca vistierie a marelui prințipat a Transilvaniei, care așijderea îmi recomanduește foarte pre un tîndr iarăși de neamul și legea noastră, ce au isprăvit toate învățăturile după obiceiul academiilor europene/ști/ și se poate leghitimui cu cele mai bune atestaturi; fiind că pentru învățatura lui și purtarea întregită l-au primit guvernatorul Ardealului la sine ca să înveți pre fii lui. Acesta să chiamă Pop Ilieșu. Acesta încă deaca va ști la ce categorie are să fie orînduit și cu ce leafă este a sluji în toată vremea, știe latinește pre bine, românește și nemțește. Pe lîngă alte științi, au isprăvit și știința legilor /: la Jurisprudence :/... m-ași socoti norocit dacă aș putea prin acești bărbați a fi/de folos/ școalelor naționale de la Socola.

Într-acest chipu făcîndu-mi în destul dorinții, sint cu cea mai adîncă
cinstire a înaltei dtale, pururea plecată și ascultătoare slugă,

Ioan Budai, m.p. consilier.

/august 1818/

Arhivele Statului Iași, orig. hîrtie, stricat în cîteva locuri, p.334/7.

VII

Prea luminate sfințite doamne mitropolit, mie prea milostiv !

Eu mai jos iscălitul sint născut de strămoși din Iași. Am isprăvit în universitatea de aice toate științele care să învață în Țara Ungurească și în Ardeal, ba și din Teologhia cea pravoslavnică încă am dat examen. Acum mă aflu la Sibii ca jurat procurator cu diplomă împărătească și notareș la compania cea grecească a grecilor de aicea. Auzind că universitașul de la Iași, care din osuflarea duhului sfînt s-ar rădica, ar fi lipsă de niscari profesori sau doară și de director ; drept aceea cu plecăciune adîncă mă rog milostivește-te a mă înștiința prin scrisoare ; n-ai putea și eu nădăjdui vreo stație acolo, mai ales a directorii, și ce este plată pe an ?

Eu am bună nădejde că, precum și atestatele mele de la școli vor arăta, spre ace treabă, altul ca mine harnic nu să află. Mai pre urmă trimet și o smerită rugare a unei femei amărite — la care așteptînd părintesc răspuns sint al prea sfinții tale sufletesc fiu.

Vasile Aaron, jurat în marile prințipat al Ardealului, procurator.

Sibii în Ardeal, 17 octomvrie 1818.

Arhivele Statului Iași, orig. hîrtie, bine pastrat, p. 334/13.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA RELAȚIILOR LITERARE ROMÂNNO-FRANCEZE ÎN CEA DE-A DOUA PARTE A SECOLULUI AL XIX-LEA

(Vasile Alecsandri. „Albumul macedoromân“)

AL. HANȚĂ

Creat la 21 mai 1854, la Castelul Font-Ségugne din sudul Franței, de către scriitorii F. Mistral, Theodore Aubanel, Roumanille, Alphonse Tavan, Anselme Mathieu, Paul Giera și pictorul Jean Brunet, Le Félibrige¹ își înscrie încă de la începuturi inițiativele în înfloritoare tradiții ale vechii culturi provensale, stinjenită în dezvoltarea sa după reprimarea Catharilor, dorind resuscitarea celebrelor „Vers, pastorelas, dansas, albas, balladas și canzos” ale „trobadors-ilor” din sec. XII—XIV, și canalizarea eforturilor disparate într-o mișcare organizată, cu țeluri și manifestări precis delimitate.

Denumirea de felibri pe care și-o luau membrii acestei asociații, deși înscrisă în datele tradiției vieții spirituale a Provence-i, avea rezonanțe mistice, fiind conformă cu profilul activității de „apostolat” în resuscitarea unei civilizații abandonate, pe care și-o asumau aderenții.

Era, de fapt, transcrierea deformată a titlului unei vechi scrieri provensale din sec. al XII-lea, *Sepher, livre de la Loi* în *Sept félibres de la Loi*², organizarea societății întemeindu-se pe o precizare dintr-un text religios: „Sfinta Fecioară întâlnește pe cei șapte felibri ai săi”, noțiunea „félibre” fiind echivalentul provensal al francezului „sage” (înțelept)³.

Pentru început, noua asociație își propunea fixarea unei gramatici și a unei ortografii pentru limba provensală, crearea posibilității de a se preda în școli această limbă, valorificarea folclorului și a istoriei occitane și încurajarea scrierilor originale, care prin conținutul și forma lor să contribuie la înlăptuirea dezideratelor sale.

¹ Charles Camproux, *Histoire de la littérature occitane*, Paris Payot, 1963, p. 160—161.

² Jean Rouchette, *La littérature d'oc*, Paris, P.U.F., 1963, pag. 87.

³ Emilia Tailler, *Frédéric Mistral și Alecsandri la Congresul de la Montpellier*, București, 1915, p. 34; Laffont — Bompiani, *Dictionnaire universel des Lettres*, publicé sous la direction de Pierre Clarac, Paris, 1961, p. 319.

Prima afirmare pe plan literar a Félibrige-lui a fost editarea în 1859, la Avignon, a celebrei lucrări a lui Mistral, *Mireio*, salutată cu entuziasm de către Lamartine și considerată de către toată lumea, inclusiv de către exigentul Mallarmé, mai târziu, drept o capodoperă.

„Așa cum opera trubadurilor a găsit perfecțiunea și desăvârșirea în opera lui Dante, scrie Léon Gabriel Gros — opera romantismului a găsit desăvârșirea și perfecțiunea sa în creația lui Mistral⁴.

Nu ne propunem să discutăm aici coeficientul de suprasolicitare pe care îl conține o asemenea apreciere. Au făcut-o alții înaintea noastră, uneori pe drept, alteori îndemnați de rațiuni străine spiritului științific.

Cert este că mișcarea felibrilor a devenit cunoscută destul de repede, născând inițiative similare în mai toate regiunile Franței. Nu târzie vreme însă utilizarea pînă la sațietate a unor elemente predilecte literaturii primilor felibri, cum ar fi exaltarea pămîntului, evocarea răscoalei Catharilor, partișă miturilor locale, a istoriei politice și religioase etc., dublate de lipsa imaginației și de artificialitatea versificației, vor duce la degenerarea ei⁵.

Apariția unor tendințe centrifuge și a unor divergențe politice între diferitele centre ale felibrilor impune, în 1876, reorganizarea mișcării. Prin noul program se încearcă depășirea preocupărilor strict „cantonale”, în sensul promovării aspirației spre stringerea legăturilor dintre culturile romanice, studierea lor comparată și inițierea unor modalități care să permită intercolaborarea.

În această nouă orientare, Le Félibrige din Montpellier organizează, împreună cu la Société et la Revue des Langues Romanes, fondate în 1869 de către baronul Charles de Tourtoulon, marile serbări ale latinității, a căror primă rațiune era alegerea prin concurs a unui *Cîntec al ginții latine*.

Programul concursului, inserat în „Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes” (tome I, nr.1) anunță totodată că „în marțea paștelui din 1878, an care coincide cu cel de-al doilea milenariu al fondării orașului Aix en Provence, Societatea limbilor romanice va decerna la Montpellier, în ședința solemnă a celui de-al doilea dintre concursurile sale trienale, premiile celor mai bune lucrări filologice asupra idiomurilor Franței și Cataloniei, ca și celor mai bune bucăți de poezie și proză în limba d'oc, veche sau modernă. Toate dialectele Franței, Catalana, Valenciana, ca și cel din Majorca, sint admise la Concurs”⁶.

Ca premii erau anunțate : suma de 500 franci pentru o lucrare asupra dialectelor din Languedoc și Catalonia ; o ramură de măsline confecționată din argint pentru cel mai bun sistem de ortografie propus (luîndu-se drept bază poezia trubadurilor) și 5 medalii de smarald pentru monografiile dedicate graiurilor sudice.

În ceea ce privește poezia, A. de Quintana y Combris, președintele Jocurilor Florale de la Barcelona din 1874 și președinte al juriului la Concursul de la Montpellier din 1878, oferea ca premiu întii un greier de aur spre a fi atribuit celui mai bun poem scris în unul dintre dialectele

⁴ Charles Camproux, *op. cit.*, p. 162.

⁵ Jean Rouchette, *La littérature d'oc*, Paris, P.U.F., 1963, p. 98.

⁶ Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes”, tome 1, p. 179.

sudului Franței și cu subiect ales din istoria popoarelor romanice ca și o cupă simbolică de argint, care să încoroneze cu marele premiu pe autorul celei mai bune poezii scrise pe următoarea temă: „Cîntecul latinului sau, altfel zis, al gîinții latine”⁷.

Această poezie trebuia să fie scurtă, scrisă în catalană, provensală, franceză sau în nu importă ce altă limbă romanică, singura condiție fiind aceea, că, devenind imn al latinității, să poată fi tradusă în același ritm în toate limbile romanice. Nu erau admise decît lucrările inedite, juriul rezervîndu-și dreptul de a efectua eventuale schimbări în variantele traduse, în cazul în care ilustrația muzicală va necesita acest lucru, avînd grijă însă ca sensurile poeziei să rămînă nealterate⁸.

Programul concursului a fost difuzat încă din primele luni ale anului 1878, în toată lumea. Printre cei care l-au primit a fost și Vasile Alecsandri. Așa cum mărturisea într-o scrisoare din 19 mai 1878, adresată lui Iacob Negruzzi, poetul, dorind „a prezenta un specimen de limba română spre a se constata încăodată înrudirea noastră cu toate ramurile gîinții latine”, trimite juriului *Cîntecul gîinții latine*, căruia, în prezentarea unui prieten al lui Alecsandri — medicul și diplomatul Mihail Obedeanu — i s-a atribuit, în unanimitate de voturi, marele premiu — Cupa de argint.

S-a scris mult despre acest eveniment, în special despre răsunetul pe care el l-a avut în viața culturală și literară a țării noastre⁹, laudele depășind uneori dimensiunile reale, la fel cum unele comentarii insinuante l-au coborît sub orice semnificație.

Circulă de asemenea legenda, uneori alimentată de urmașii felibrilor și răspîndită de adversarii lui Alecsandri, că poetul român a intrat în posesia premiului în urma renunțării lui Mistral, implicațiile gestului avînd rațiuni care ieșeau din cadrul prevederilor mărturisite ale programului concursului.

Nu știm pe ce se întemeiază afirmația. Cert este că din darea de seamă onestă și calificată a unuia dintre conducătorii felibrilor, Alph. Roque-Ferrier, rezultă că Mistral și-a prezentat poezia sa în afara concursului, ca unul ce făcea parte din comitetul de organizare și din juriu.

Alecsandri, reținut de diverse treburi în țară, nu a putut participa la lucrările concursului, ale cărui rapoarte au fost ținute de către A. de Quintana, F. Mistral, Paul Glaize, de Tourtoulon, de Lestaubièrre, Laisac, Leon Marès, Roque Ferrier, Donnadièu, Antonin Glaize și Lieutaud, poeziile fiind citite de cunoscuții felibri, ei înșiși poeți: Aguilo, Llorente, Matheu y Fornells, Pedrell, de Bornier, Aubanel, de Berluc-Pe-

⁷ „Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes”, tome 1, nr. 1, p. 180.

⁸ Idem, p. 182.

⁹ Lăsînd la o parte presa timpului amintim: Emilia Tailler, *Frédéric Mistral și Alecsandri la Concursul de la Montpellier*, București, 1915; Elena Rădulescu-Pogoneanu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, Scrisul românesc, Craiova, 1940, p. 290—295; N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri*, ed. II, București, Bucovina (f.a.) p. 54—55 și 57; Marius André, *La vie harmonieuse de Mistral*, Cap. *Les Jeux Floraux de Montpellier de 1875 et de 1878. Le Chant du latin et l'Ode à la race latine. Le poète roumain Alecsandri*, Paris, 1928, p. 155—180; G.C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, E.S.P.L.A., 1962, p. 478—482, etc. etc. Date interesante completînd informațiile noastre în: G.F. Tepelea, și Ion Climer, *Alecsandri și felibrilor*, „Limbă și literatură”, București, 10, 1965, p. 25—45.

russis, Langlade, contele de Toulouse-Lautrec, Chabaneau, Azais, Boucherie, Roumieux, Laforgue, Tavan etc.

Mulțimea poeziilor prezentate la concurs se explică prin faptul că prin program, La Société pour l'étude des Langues Romanes nu era interesată numai de Cîntecul latinului ei și de afirmarea posibilităților poetice ale limbii provenșale și de poezia romanică în genere, lăsînd concurenților libertatea de a-și alege singuri subiectele. Unica prevedere obligatorie era „la traduction d'un certain nombre de pièces populaires, valaques ou moldaves”, menită „à fortifier les relations inaugurées depuis les Fêtes latines entre les poètes de la France méridionale et ceux de la lointaine Roumanie”¹⁰.

De aceea, juriul a avut de ales între 34 de poezii, scrise în diferite dialecte ale Cataloniei, Roussillonului, Languedocului și Provenței, printre ele găsindu-se și 12 traduceri : 3 din poezia românească ; 4 din Horațiu, una din Fénelon 1 din Charles d'Orléans, 1 din Emerson, 1 din Petrarca, „et enfin, vous ignorez peut-être que le général d'Austerlitz et d'Arcole eût jamais rimé — celle d'une fable en vers de Napoléon I-er”¹¹.

Poeziile românești la care face referința Roque-Ferrier erau traducerea prelucrată a unor balade populare culese de Vasile Alecsandri și apărute în vol. *Ballades et Chants populaires de la Roumanie (Principautés Danubiennes), recueillies et traduites par Vasile Alecsandri* (avec une introduction par A. Ubicini, Paris, Dentu, 1855). (Roque-Ferrier cunoștea și volumul „*Poezii populare ale românilor, adunate și întocmite de Vasile Alecsandri*, București, Lucrătorii Asociați, 1866, pe care îl apreciază călduros).

Adept al studierii comparate a creațiilor literare romanice, Alph. Roque-Ferrier atrăgea atenția asupra existenței unor teme și imagini comune în folclorul popoarelor de origine latină, fenomen pe care cercetătorul îl considera premiza refacerii unității spirituale a acestor popoare.

„Dumneavoastră — scria Roque-Ferrier, aveți toți prezente în memorie strofele din *Magali* de Mistral, acest cîntec admirabil prin naivitatea sa, pe care cineva nu-l poate regăsi în cele două extremități ale lumii latine, în Canada și în România, fără a simți o mare emoție.

Ar fi fost de așteptat ca versiunea dunăreană a acestei magnifice teme să fi tentat ambiția unui poet din Languedoc sau din Provence ; dar geniul își însușește ceea ce el atinge și nimeni nu s-a gîndit să dea o soră cîntecului poetului de la Maillane¹². (Mistral, *n.n. Al.H.*).

„La *Magali* de *Mirèio* est la brillante métamorphose de la version provençale du chant des Transformations, éditée în 1862, par M.Damase Arbaud, à la page 128 du tome II des *Chants populaires de la Provence*.

Presque toutes les régions latines possèdent ce chant. M.Pelay Briz en a donné la forme catalane dans ses *Cants populars catalans* (I,125) ; M. Alph. de Flugi, la forme rumonsche dans ses *Die Wolfslieder des En-*

¹⁰ Alph. Roque-Ferrier, *Rapport sur le concours de la poesie de la Société pour l'étude des langues romanes* (Lu en Séance publique du 3 sept. 1879), Montpellier, Hamelin-Frères, 1880, p. 6

¹¹ Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 7.

¹² Alph. Roque-Ferrier, *Rapport sur le Concours*, ed. cit., p. 10.

gadin (Strasbourg, 1873); la formă canadiană se lită în *les Chants populaires du Canada*, de Gagnon (Québec, 1865); M.M.Montel et Labert ont publicat aici mășme („Revue”, 2-eme sèrie, IV, p. 263—267) deux versions languedociennes qui se rapportent à un thème semblable. La version roumaine du chant des transformations, *Cucul și turturica* (le Coucou et la Tourterelle) se trouve à la page 7 des *Poesii populare ale românilor* (...)

„Un jeune amoureux est rebuté par son amie et il essaye de vaincre ses dédains, par sa persistance et ses réponses passionnées; a chaque rigueur nouvelle qu'elle lui oppose il réplique par une nouvelle preuve de sa passion. Pour le fuir, la jeune fille veut devenir successivement toutes les choses qu'elle s'imagine : poisson de la rivière, herbe de la prairie, nonne dans un couvent, étoile du ciel, etc. Pour l'obtenir, il imagine, lui aussi, d'autres transformations (...) pêcheur, faucheur, confesseur, nuage,...

Cette lutte se termine par le triomphe de l'amour, la jeune amie cède et s'avoue vaincue (Montel et Lambert, „Revue des Langues Romanes”, 2-ème serie, I, p.325)¹³.

Cronicar al manifestărilor concursului și festivalului, Alph. Roque-Ferrier, filolog și poet destul de apreciat în epocă, se străduia nu numai să descrie, dar să și examineze, cu gust și informație, unele materiale prezentate juriului.

În mod deosebit, atenția sa era atrasă de calitatea traducerilor efectuate în idiomul vorbit în regiunea Montpellier a poeziilor populare românești „Voile et l'Anneau” (*Inelul și năframa*) și „Le chant de la Petite Brebis” (*Miorița*), prima aparținând lui A. Roux de Lunel-Viel, cea de-a doua lui Paul Gourdou d'Alzonne (Aude). *Inelul și năframa*, în versiunea lui A.Roux, nu este în întregime reproducerea textului românesc, cel puțin în prima sa parte contaminându-se de elemente care par a fi împrumutate din *Înșiră-te mărgărite*.

De altfel, faptul era observat de către Alph.Roque-Ferrier însuși :

„M.Roux de Lunel-Viel a très largement et très hereusement développé le thème de la légende roumaine. Les taches de sa version sont légères et se réduissent à des répétitions peut-être inévitables”.

La comission de poésie a décidé qu'il vous serait donné lecture entière du *Voile* et que la première mentions du concours lui serait réservée. L'imitation de M.Roux est écrite dans cet idiome de Montpellier que l'on pourrait, comme Dante exaltant le toscan, qualifier de langue noble, cardinale, et aulique, tant l'unité et la régularité de ses finales féminines le différencient des autres dialectes meridionaux”.

Exceptând pledoaria în favoarea dialectului din Hérault, trebuie să recunoaștem că varianta prelucrată a poeziei române are, prin limpezimea versurilor, consistența imaginilor, proprietatea termenilor și dispunerea dramatizată a intervențiilor, o valoare de loc neglijabilă. Publicată inițial în „La Revue des Langues Romanes”, poezia a fost reeditată sub formă de extras, însoțită de o traducere în limba franceză, la Imprimerie centrale du Midi” (Hamelin Frères), în 1880, sub titlul : A.Roux,

¹³ Roque-Ferrier, *Rapport...*, ed. cit., p. 12.

Lou Vela e l'Anel, Legenda roumana, din care reproducem cele două strofe finale :

„... Vigna e sapin, sorre e fraire
 Naut dins l'aire,
 Bressats per l'alen dau jour
 Toutes dous s'encadenavoun,
 S'embrassavoun,
 E dins lou ciel se dounavoun
 Lou gage d'un pur amour.
 Desempioi, de l'encountrada
 Chasca annada,
 Quand torna lou mes d'avoust,
 Jouvents, galants de tout age,
 Van en viage
 Faire un sant pelerinage
 Au toumbèu das amoureux”¹⁴.

O mențiune, inserată în extras, avertizează că „Ce petit poème a obtenu la première mention honorable au Concours de poésie de la Société pour l'étude des langues romanes”¹⁵.

Cu privire la *Miorița*, tradusă cu multă eleganță, vers cu vers, și aproape fără parafrază (versiunea românească are 123 versuri, cea a lui Gourdou, 130) cititorii sînt avertizați că această capodoperă a literaturii noastre diferă ca temă și filozofie de *Voile et l'Anneau*, concentrînd în economia sa „un exemple d'un sorte de douceur persistante, tout particulière à la nation roumaine”¹⁶, relevîndu-se în transcriptie bilingvă, română și franceză și cu analize pertinente, profunzimea atitudinii, suavitătea simțirii, bogăția imaginilor și, mai ales, ineditul figurilor stilistice. Aceste atribute ale *Mioriței* îl conduc pe A.Roque-Ferrier să afirme că pasajul cuprins între „Iar tu de omor/Să nu le spui lor” și între „Păsă-rele mii/Și stele făclii” nu are echivalent în literatura umanității, fiind expresia concretă a însușirilor spirituale ale unui popor care, în ciuda vitregiilor istoriei sale, aduce patrimoniului de valori universale opere de o frumusețe înălțătoare.

„Il ne sort de cette enthousiaste résignation — scria Roque-Ferrier despre ciobanul *Mioriței* — qu'au souvenir de sa vieille mère, à la ceinture de laine, qui va bientôt courir le bois pour y chercher son fils et il recommande alors de lui cacher le mariage dont il vient de décrire le magnifique appareil. Sa future union, il importe de la remarquer, n'est autre que la peinture de la mort, qui, selon le proverbe roumaine, règne en souveraine sur l'univers, et à laquelle tout homme est fiancé au moment même ou il met les pieds dans ce monde”¹⁷.

Pe lângă cele două mari premii (Cupa simbolică și ramura de laur, primul decernat lui Alecsandri, celălalt lui Matheu y Fornells din Barcelona pentru poezia *Lo Cant del Llati* — scrisă în catalană), juriul concu-

¹⁴ A. Roux, *Lou Vela e l'Anel — Legenda roumana*, Montpellier, Imprimerie centrale du Midi (Hamelin-Frères), 1880, p. 14.

¹⁵ *Idem*, p. 15.

¹⁶ Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ A. Roque-Ferrier, *Rapport sur le concours de poésie*, ed. cit., p. 13.

sului de la 1878 a mai acordat 13 mențiuni unor scriitori din Franța, Italia, Spania etc., una dintre ele fiind atribuită, amănunt mai puțin cunoscut în istoria noastră literară, „a un anonyme de Tergu-Mureșului (Transilvanie), pour un pièce de poésie roumaine, *Cantul latinului* (signé o romana din Transilvania)”¹⁸.

Concursul și festivalul de la Montpellier ocaziona și sporirea numărului membrilor Societății limbilor romanice și, respectiv, ai Asociației Felibrilor.

Oameni de cultură din Spania, Italia, Portugalia și România, solicitau afilierea lor la statutele Societății, printre ei numărându-se: Mila y Fontanals, Pelay Briz, Victor Balaguer, Nunez de Arce, Castelar, E. Monaci, Ascoli, Ruspoli, Spéra, Mendez Léal, Emile Picot, Gaidoz, V.A. Urechia, B.P. Hasdeu, Mihail G.Obedenaru, D. Brătianu, Emil Costinescu ș.a.¹⁹.

În 1882, Alecsandri capătă posibilitatea financiară de a vizita Franța și de a răspunde astfel insistenței invitații a felibrilor, mai ales că în acel an erau organizate noi serbări ale Provenței. Cu această ocazie, Alecsandri intră și în posesia trofeului obținut în 1878, pe care îl primise, în numele său, Frédéric Mistral însuși. Primirea care i s-a făcut în Sudul Franței a depășit orice așteptări²⁰. Alecsandri se bucura printre felibri de o reputație excepțională, cu ecouri resimțite, după cum vom vedea, vreme îndelungată.

În acest sens, revista „Félibrige. Maitenances de Languedoc, d'Aquitaine et de Provence”, în numărul său din februarie 1883, publica, sub semnătura lui Frédéric Donnadiu, vicepreședinte „de la Maintenance languedocienne du Félibrige et de la Societé archéologique de Béziers”, o dare de seamă despre serbarea, intitulată „Le Félibrige et l'Idée latine”, care avusese loc la Marsilia, la 25 noiembrie 1882. Desfășurată sub forma unei seri literare și sub patronajul lui F.Mistral, la Cercul artistic din Marsilia, obiectul reuniunii fusese omagierea Societății felibrilor din Marsilia, cunoscută sub numele de „L'Ecole de la Mer”.

Alocuțiunea lui Mistral, reprodușă în întregime de către Donnadiu, reafirma intențiile mișcării felibrilor și preciza scopurile sale imediate în promovarea limbilor și literaturilor latine și în renașterea tradițiilor, adresînd totodată cîteva răspunsuri cu caracter polemic celor care considerau „Le Félibrige” drept o manifestare separatistă și regalistă, iar resuscitarea provensalei un atentat la progres.

Unele detalii prezente în această cuvîntare privesc însă istoria noastră literară și mai ales personalitatea lui Vasile Alecsandri. Astfel, reamintind împrejurările în care a fost creată Societatea și omagiînd rolul lui Quintana și al lui Lallemand în dezvoltarea ei, F.Mistral considera serbările și concursul din 1878, ca și premiarea lui V. Alecsandri, drept unul dintre momentele cele mai strălucite ale aspirației popoarelor latine spre cunoașterea reciprocă.

¹⁸ „Revue des Langues Romanes”, 2-ème serie, Tome XV-e, 1878, nr. 5–6, 15 mai–15 iunie p. 305–306.

¹⁹ „Revue des Langues Romanes”, Deuxième Série, tome XV, 1878, nr. 5–6, p. 306.

²⁰ Elena Rădulescu-Pogoneanu, *Viața lui Alecsandri*, Scrisul românesc, Craiova, 1940, p. 301–305; G.C. Nicolescu, *Viața lui V. Alecsandri*, 1962, E.P.L., București, p. 501–503.

„Dans un séance solennelle, tenue en plein air, au Peyrou²¹ sous l'azur d'un ciel radieux et en face de la statue de Louis XIV, dominant de son geste souverain la foule immense (...) le magnifique chant couronné est lu et acclamé; c'était le Chant de la race latine du poète national de la Roumanie, Alecsandri, qui n'est pas seulement poète et patriote roumain, mais qui est encore poète et patriote français²², et jamais plus beau triomphe n'a fêté une inspiration plus grandiose.

Il faut, en effet, remonter, par la pensée au couronnement de Pétrarque au Capitole de Rome, ou, plus près de nous, aux fêtes de l'anniversaire de la naissance de Victor Hugo, pour se faire une idée d'une pareille manifestation.

Il n'y manquait que le poète: mais les acclamations qui saluèrent son nom furent assez puissantes pour qu'un écho lointain ait pu lui en arriver à Mircești et a Bucarest, ou la reconnaissance nationale s'est encore accrue depuis lor, s'il est possible pour son poète triomphant, pour celui „qui a tant fait pour la Muse, tant pour la Liberté”.

Elle était bien digne de ce triomphe la poésie magistrale qui est restée dans les memoires et qui a été déjà traduite dans toutes les langues latines²⁴.

Într-adevăr, în scurtă vreme *Cîntecul gînteii latine* a cunoscut o răspîndire prodigioasă. Anotările lui F. Donnadiu la discursul lui F. Mistral menționau că „La poésie de M. Alecsandri (*Cîntecul gînteii latine*, *Al. H.*) a obtenu un des plus grands succès que l'on puisse ambitionner. Nous avons retrouvé l'oeuvre de celui que ses compatriotes nomment, avec raison, le poète de la latinité, dans la Risorgimento de Turin (15 juin, 1878), dans la Raza latina de Madrid, la Llumenera de New York, le Repertorio colombiano de Bogota etc. Independemment des trois versions signalées plus haut, elle a été traduite à Bucarest en vers français, par M. Frédéric Damé; en vers italiens par M. Domenico Mutti („Gazetta di Napoli”, 16 juin, 1878; en vers magyares par M. Vulcan („La Familia”, de Pesth, juin, 1878); en vers espagnol, latin etc ... dans divers journaux qui ne nous sont pas parvenu, et, enfin, ce qui semble à peine croyable, en vers hébraïque...”.

Traducerea în versuri maghiare o făcuse și Demetrius Fekete. „Elle a paru, au mois de juillet, 1878, dans „la Gazette de Transylvanie”. L'auteur de la traduction hébraïque est M. Rabener, directeur d'Orphelinat Neuschatz, a Iassy (Voir „la Ștafeta de Iassy”, 5 juillet, 1878”²⁵.

Aprecierile cuprinse de cuvîntarea lui Frédéric Mistral îl obligă pe F. Donnadiu la întocmirea unei succinte schițe biografice a poetului celebrat, Vasile Alecsandri, merită a edifica pe cititorii mai puțin avizați.

²¹ Ansamblu arhitectural în centrul orașului Montpellier, cuprinzînd un arc de triumf, statuia lui Ludovic al XIV-lea, punctul terminus al unui apeduct celebru etc., toate situate într-o grădină publică imensă (*n.n. Al. H.*).

²² Simpatiile lui Alecsandri pentru Franța sînt cunoscute. Dintre poeziile sale amintim printre altele; *Banul Mărdacine*, *Ronsard à Toulouse*, *Nobila cerșetoare*, *Căderea Rinului etc.*

²³ Expresia „Pour celui qui a tant fait pour la Muse, tant pour la liberté” reproduce dedicația adresată de către irlandezul William C. Bonaparte-Wyse, pe vol. *Piado de la Princesso*, închinat lui Alecsandri.

²⁴ F. Donnadiu, *op. cit.*, p. 17—19.

²⁵ F. Donnadiu, *op. cit.*, p. 19.

„Le poète Alecsandri, scria Donnadieu, venu fort jeune en France, ou il a été élevé, parle le français et l'écrit aussi bien qu'il le parle. Nous avons lu de lui une comédie en un acte en vers français, ayant pour titre *Les Bonnets de la Comtesse*, qui, au mérite d'une versification facile, joint le charme de tons hereux et spirituels, frappés au bon coin de l'esprit français. Nous avons lu, également en français, un sonet, adressé à W.C. Bonaparte-Wyssen, qui figure en tête du nouveau recueil de ce dernier, *Li Piado de la Princesso* et qui est d'une grace et d'une désinvolture charmantes.

Ce ne sont là, il est vrai, que le délasement d'un esprit puissant, dont les oeuvres roumaines en divers genres forment huit ou dix volumes, et d'un homme d'action qui a beaucoup fait pour l'indépendance et la liberté de son pays”²⁶.

În mai 1882, Alecsandri fusese primit în Maintenance languedocienne du Félibrige, la Castelul din Clapiers, în aceeași sedință cu vechiul său prieten, irlandezul Sir William C. Bonaparte-Wyssen. Tot acum asistă — după cum arătam mai înainte — la festivitățile jocurilor florale de la Forcalquier. Felibrii îl sărbătoresc pînă la adulație. „C'est là — spunea Mistral — une véritable apothéose (...). Vinrent les Fêtes latines dont nous parlions tout-à-l'heure, et la Roumanie (...) se trouve mêlée au mouvement qui, plus qu'aucun autre, sir Bonaparte-Wyssen a su propager.

Il y a quelques mois à peine, nous avons vu encore aux Jeux Floraux de Forcalquier, tenus sur la présidence du même Bonaparte-Wyssen, et en présence d'Alecsandri lui même, les latins d'Amérique, les Canadiens, à leur tour, donner d'éloquents preuves de leur vivace et fraternel amour pour la France”²⁷.

Despre desfășurarea acestor serbări, ca și despre contribuția lui Alecsandri la reușita lor, informații interesante au oferit în epocă A. Papadopol-Calimach, în articolul *Mișcarea literară provensală*, publicat în „Convorbiri literare” (nr. 11, februarie 1883), ca și unele scrisori ale lui Alecsandri însuși, adresate familiei sau prietenilor. „C'est surtout à partir de la félibrée de Clapiers, près Montpellier (7 mai 1882) à laquelle assista M.Alecsandri, que la fraternité de la Roumanie et du Midi de la France s'affirma avec une fréquence et une vivacité tout à fait dignes d'attention”, va scrie mai târziu, în „Occitania” (ianuarie-iunie 1889-Montpellier) A.Roque-Ferrier.

Aceste informații se verifică și se completează în masiva dare de seamă, publicată de Ch. d'Ille-Gantelmi, sub titlul *Jeux Floraux de Provence. Fêtes latines internationales de Forcalquier et de Gap, mai, 1882* (Gap, Richaud, 1883) și în două din numerele revistei „Le Félibrige latin, revue mensuelle de oeuvres et des faits, qui intéressent les Associations de littérature meridionale” (tome III-e, 1892, juillet, août, pp. 200—209 și 234—243), care inserează o comunicare prezentată la 2 iunie 1890 de către animatorul mișcării felibrilor, Alph. Roque-Ferrier, la Congresul de studii languedociene, ținut la Montpellier.

Același număr al „Revistei limbilor romanice” (35,1891), care publica o scurtă recenzie a volumului *Nunta la români* de S.Fl.Marian, anun-

²⁶ F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 21.

ța totodată că la Congresul de studii languedocienne, organizat de Comitetul félibreen la Montpellier (...), „A.Roque-Ferrier a lu une étude sur la Roumanie dans la littérature du midi de la France et le Languedoc dans celle de la Roumanie. Il a, en particulier, analysé la tragédie (sic) *La Fontaine de Blandusie* d'Alecsandri”²⁸.

Într-adevăr, studiul lui Roque-Ferrier era o recenzie dezvoltată la „*Vasile Alecsandri, Fontăna Blandusiei. Varia*, vol. X. al *Operele complete*, vol. V al *Teatrului*” (Buc., Socec, 1884). Foarte adesea însă, cercetătorul francez își întrerupe comentariile sale privind drama lui Vasile Alecsandri, diversele amănunte semnalate permițându-i lungi digresiuni referitoare la personalitatea poetului român și la prestigiul de care opera sa se bucura în viața literară a Franței meridionale.

A spune — scrie Roque-Ferrier — „que la Fontaine de Blandusie et surtout la moitié des poésies diverses qui l'accompagnent sont un nouveau témoignage des sentiments de fraternité littéraires noués depuis *le Chant du Latin* entre la Roumanie et le Midi de la France appartient au domaine de la banalité la plus courante”²⁹.

Pentru cei mai puțin familiarizați cu literatura română, A.Roque-Ferrier, care în 1881 scrisese studiul *La Roumanie dans la littérature du midi de la France*, asupra căruia vom reveni, menționa că „Fintina Blanduziei”, departe de a fi o creație accidentală, este opera unui dramaturg cu o îndelungată și recunoscută activitate, rodul unui talent care a reușit în egală măsură atât în poezie, cât și în domeniile comediei și dramei, expresia cea mai înaltă constituind-o „son *Despot Vodă* (1558-1561) qui parut en 1880 et qu'il a intitulé *Légende historique en vers en cinq actes et en deux tableaux* et qui dépasse même, par ses proportions, *la Fontaine de Blandusie*”³⁰.

Alph. Roque-Ferrier, care nu știa, sau pe care nu-l interesau condițiile specifice în care se dezvoltase literatura noastră modernă, interesantul proces de subordonare a modalităților de creație unui conținut de idei actual și militant, indiferent dacă aceste modalități aparțineau Antichității, Renașterii, clasicismului sau romantismului, pentru a-și crea climatul necesar prezentării dramei lui Vasile Alecsandri și a-și justifica propria sa indiferență față de curentele literare și aprigele dispute desfășurate în jurul lor, se întreba: „La pièce dont nous avons à rendre compte aujourd'hui, est-elle une comédie ou un drame?”

La question aurait pu être l'objet d'un curieux débat à l'époque où le grand Corneille qualifiait *Le Cid* de tragicomédie et où l'appellation de poème était souvent appliquée aux tragédies du temps. Alecsandri n'a pas voulu prendre parti dans la controverse que son oeuvre aurait pu susciter: *la Fontaine de Blandusie* est simplement qualifiée de „pièce en trois actes et vers”.

Elle ne sera qu'une drame pour ceux qui jurent par Shakespeare et Victor Hugo, une tragédie pour ceux qui ont gardé le culte de Racine et de Corneille; elle sera même une comédie pour ceux qui

²⁸ „Revue des Langues Romanes”, 1891, nr. 35 p. 191 (Cronică semnată E. Daniel Grand).

²⁹ Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 200.

³⁰ Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 201.

voient dans le *Misanthrope* de Molière la forme ideală de ce gen de poezie mais elle restera pour les uns et pour les autres un „pièce” aux grâces charmères, à la langue admirablement et harmonieusement étudiée, une pièce, dis-je, où les sentiments et les mobiles de l'être humain, parfois même ceux de l'auteur, se font jour avec un bonheur d'expression que l'on ne rencontre pas souvent dans les littératures les mieux données”³¹.

Rareori această lucrare a lui Alecsandri s-a bucurat de o apreciere atât de sintetică, lucidă și corectă. Conflictul rezultat din semnalarea corupției ca rezultat al opulenței și din introducerea unei idile înălțătoare prin nobilele ei aspirații într-o atmosferă de disprețuire a normelor morale, onomastica simbolică a unora dintre personaje (Gallus și Geta), lirismul funciar al eroului central, transparența stilului etc. erau tot atâtea elemente care imprimau piesei lui Alecsandri semnele marelui arte.

Poetul ca om — scria Roque-Ferrier — poate îmbătrâni fiziceste. Sufletul lui rămâne însă mereu tânăr, iar atunci când sensibilității intime i se asociază talentul și setea destăinuirii, el câștigă nemurirea. „Le poète est toujours jeune : tandis que l'homme vieillit, le génie enchante et ravit toutes choses.

O, pensée horrible ! frisson du vent de l'hiver !
Vous venez refroidir l'emportement de la jeunesse et vous jetez l'ombre du doute sur tout rêve car l'aurore et le crépuscule ne peuvent jamais se rencontrer”³².

A. Roque-Ferrier sesiza faptul că în toate avatarurile sale, personalitatea lui Horațiu exprimă împlinirile și deziluziile lui Alecsandri.

Totodată, diversitatea atitudinilor soliciță în cel mai înalt grad intervenția contrastului, transformându-l în motorul interior al piesei.

Situațiile bine conduse, un dialog aprins, întretăiat, în ciuda unor tirade prea întinse, care nu se justifică decât în monologul din primul act : „mais il est naturel, dans la bouche h'Horace, car le poète y décrit sa propre situation psychologique et celle-ci est l'idée mère de la pièce”³³, parfumul versurilor „demne de Racine, Lamartine sau Tavan”³⁴, consistența imaginilor „împrumutată naturii”, varietatea ipostazelor lirice, puritatea sentimentelor, toate acestea nu își au egal decât în farmecul limbii și în măiestria versurilor care se angrenează „mélodieusement comme des perles qui tomberaient dans un bassin d'or pur, et, enfin, des trouvailles d'expression et de pensée qui défient le traducteur le plus habile et le plus sûr de lui-même”³⁵.

Tot din mărturiile lui A. Roque-Ferrier, unul dintre „eroii” manifestărilor de la 1878 și 1882, rezultă că 8 poezii din cele 16 care constituiau *Varia* la volumul al X-lea al *Operele* lui Alecsandri, volum în care se tipărise *Fintina Blanduziei*, sînt fructul călătoriei pe care poetul român a făcut-o în 1882 în sudul Franței și al prietenii personale înnoodate la Montpellier, Avignon, Gap și Forcalquier. Multe dintre aceste poezii

³¹ A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 202.

³² A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 203.

³³ A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 205.

³⁴ A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 240.

³⁵ Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 240.

erau deja cunoscute în Franța, când a apărut volumul lui Alecsandri, sau vor vedea ulterior lumina tiparului în diverse publicații felibriste.

Versurile închinat lui Gabriel Azaïs fuseseră inserate în *L'Iou de Pascas* în 1883; *Ronsard a Toulouse*, dedicată lui Alphonse Roque-Ferrier, apăruse în „Journal illustre du centenaire de Favre”; *Erin* figura în *Piado de la Princesso*, culegerea lui William C. Bonaparte-Wyse; versurile închinat lui Mistral vor apare în „l'Armana provençau” din 1888, și în relatarea lui Ch. Gantelmi d'Ille privind serbările de la Forcalquier și Gap. Tot în darea de seamă a lui Gantelmi d'Ille, din 1883,³⁶ apăruseră *Les Quatre Reines* și *le Toast aux Félibres de Provence*, brind-ul rostit de către Alecsandri în 1882.

Reținem ca interesant pentru biografia operei lui Alecsandri regretul lui A. Roque-Ferrier de a nu fi găsit în *Varia* volumului al X-lea „la spirituelle chanson française qu'il composa à Avignon au mois de mai 1882 et la traduction, en vers roumain, d'un sonet de Theodore Aubanel sur le mont Ventoux. Une obligeante communication du poète de la *Miougano* me permet de mettre ces vers sous les yeux du lecteur.

„Ventoux, munte de spaimă, cuib înalt de albi vulturi !
Sub ceruri, golu-ți creștet albește de zăpadă.

La nord tu porți pe frunte o coamă de păduri
Prin care-omul se pierde, ș-aleargă lupi de pradă.

Pe șes pitici orașe apar ca dărmături.
Tăcerea de morminte domnește-a lor grămadă.
Mistralul îți dă geruri și soarele călduri
Tu falnic cătră tunet te-nalți, gigantă cladă
Dar umbra cade-n vale, cu seara care vine.
Nori roși de sînge umple profundele-ți ravine.
A zilei raze-n piepturi se urcă și se-nlind.
Un ultim val de aur prin codrii tăi pătrunde...
Poetul, ca un vultur, pe-o stîncă stă, de unde
Contemplă Rhonii ambii și marea strălucind”.

„Ce sonet-traduction — conchidea Roque-Ferrier — resté inedit jusqu'ici, a été composé le 29 juillet 1882, à Mircești...³⁷.

În 1881, Alph. Roque-Ferrier publicase comunicarea „*La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*”³⁸.

Studiul debuta cu precizarea că participarea poezilor și oamenilor de cultură români la unele manifestări ale felibrilor, primirea de către Vasile Alecsandri a cupei simbolice din 1878, răspîndirea ideii de universalitate a limbilor și literaturilor neo-latine, ca și succesele încercărilor de lingvistică și literatură comparată etc. au trezit în Franța puternice sentimente de fraternitate față de România, admirația pentru vitalitatea

³⁶ Jeux Floraux de Provence, *Fetes latines internationales de Forcalquier et de Gap* (mai 1882), Gap, Richaud, 1883.

³⁷ A. Roque-Ferrier, *V. Alecsandri: Fontăna Blanduziei, Varia* (vol. X al *Operele complete*, vol. V al *Teatrului*, București, Soccc, 1884 (suite et fin) în: *Le Felibrige latin... publié sous la direction de Roque Ferrier*, 1892 (août) pp. 241—242.

³⁸ Montpellier, Imprimerie centrale du Midi, 1881.

poporului român și pentru capacitatea sa de a-și păstra, în ciuda vitregiilor istoriei, ființa națională, într-o luptă necurmată pentru libertate și emancipare.

Expresia maturizării relațiilor literare româno-franceze o reprezintă pentru Roque-Ferrier editarea, la București, de către V. Alexandrescu-Urechia, în 1880, a „Albumului macedo-român”. În paginile acestei publicații, cu preocupări politice evidente, alături de masiva prezență a scriitorilor români (Vasile Alecsandri, Ion Creangă, B.P.Hasdeu, Al.Macedonski, S.Fl.Marian, At.Marienescu, Veronica Micle, I.Nenițescu, Al.I. Odobescu, Matilda Cugler-Poni, G.Sion, Th.Șerbănescu, G.Dem. Teodorescu, G.Tăutu, V.A.Urechia, Iosif Vulcan, A.D.Xenopol etc.) a pictorilor Sava Henția, Mirea-Demetrescu, C.D.Ștahi, P.Verussi, Stăncescu, Th.Aman, Szatmary etc. și a compozitorilor Wachmann, G. M. Stephănescu, Caudella, Poenaru ș.a. colaborau cu poezie, proză, articole științifice sau simple scrisori și panseuri, François Coppée, C.Egger, Emile de Girardin, Victor Hugo, Ioan Urban-Jarník, F.Laforgue, H.de Lapommeraye, Leconte de Lisle, E.Littré, Fr.Miklosich, T.Max-Muller, A. Naguet, Emile Picot, Antonio Roques, G.Ruscalla-Vegezzi, Louis Ratisbonne, Jules Simon, A.Ubicini, A.Valabregue, personalități de primă mărime în cultura timpului.

Poeții afiliați mișcării felibrilor își aduceau contribuția lor la editarea „Albumului macedo-român”, prin versuri care exaltau virtuțile poporului român, originea sa latină, păstrarea tradițiilor vechii lumi romane și care își exprimau speranța într-o apropiată refacere a unității teritoriale a României.

Astfel, Albert Arnavielle, publica *As Manidets de Roumanio* (Fiilor României); Theodore Aubanel: *La Sereno* (Sirena); Paul Barbe: *A suos Fraires balakos la Cigalo moundino* (Fraților săi valahi din partea Greierului din Toulouse); C. William-Bonaparte-Wyse; „*Dins la fourest de la Santo-Baumo*” (În pădurea de la Sainte-Baume); Marius Bourrelly: *Lou Reire e lou Felen* (Strămoșul și nepotul); Adolphe Espagne: *Au peuple de Roumania* (Poporul român); A.De.Gagnaud: *A-n-uno jouvo escolano latino d'en Macedoni* (Unei eleve latine din Macedonia); Claire Gleizes: *la Culido de figo* (Culegătoarea de smochine); Camille Laforgue: „*Sounet*” (Scnet); Alexandre Langlade: *A la Mata escarbatada* (Mlădiței rătăcite); F.Mistral: „*A la Roumanio*” (României); Alph. Roque-Ferrier: „*Lou Dialoc de Clarmount*” (Dialogul din Clermont); Louis Roumieux: „*Floureto*” (Floricea); Antoine Roux: „*l'Estela de Roumania*” (Steaua României); Le Frère Savinien (des Écoles chrétiennes): *I Rouman* (Românilor) și Alphonse Tavan „*A Mireio Gleize*” (A Mireille Gleizes).

„On peut ajouter a ces seize pièces — scria Alph.Roque Ferrier — un page de M.de Quintana animée par le souffle lyrique des paroles, qu'il prononçait a Montpellier, le 24 mai 1878, quelques instant avant que l'on décernât à M. Alecsandri le premier prix du Chant du Latin”³⁹.

„Păstrați limba și obiceiurile voastre, se adresa Alberto de Quintana românilor, și nu uitați că aici, în această țară clasică a independen-

³⁹ *La Roumanie dans la Littérature du midi de la France*, par Alph. Roque-Ferrier, Montpellier, Imprimerie Centrale du Midi, 1881, p. 9—11.

ței (Spania, *n.n.*, *Al.H.*), după cinci secole de luptă îndirjită care începu în Asturii cu Pelayo, noi am rostogolit Semiluna singeroasa din înălțimea zidurilor Granadei în fundul strimtorii Gibraltarului, pentru a nu mai reapărea niciodată pe seninul cer albastru al fermecătoarei Spanii.

Aici, la noi, nutrim cu toții, urări pentru independența, libertatea și triumful vostru⁴⁰.

Contribuțiile acestea, unele dintre ele modeste ca valoare artistică, avîntat retorice și șubrede în motivație și simbolistică, aveau totuși ca numitor comun sinceritatea simțirii, atașamentului profund față de eforturile întreprinse de poporul român pentru afirmarea sa multilaterală. Ele erau totodată răspunsul dat de către scriitorii provenșali sau afiliați asociației „Le Félibrige” apelului lansat de Societatea de Cultură Macedo-Română, creată în 1879, în sprijinul înființării de școli și așezăminte de cultură pentru populația aromână.

Acest apel, adresat sub forma unei scrisori de către V. Alexandrescu-Urechia, solicită scriitorilor Franței, celor care în urma unor inundații catastrofale din Spania, editaseră în scopuri filantropice, pentru ajutoarea populației sinistrate, un supliment al ziarelor pariziene, intitulat PARIS-MURCIE, un articol inedit și autograf pentru a fi valorificat, beneficiile urmînd a fi utilizate pentru salvarea naționalității unui popor, „par la construction et l'entretien d'écoles ou il apprendra la langue, la religion, l'histoire et les mœurs de ses peres⁴¹”.

Roque-Ferrier era de acord că prin numărul mare al colaboratorilor, calitatea materialelor inserate, varietatea lor tematică și formală și prin excelențele sale condiții grafice, „Albumul macedo-român” este net superior modelului său „Paris-Murcie”, fiind totodată ilustrarea concretă a locului din ce în ce mai mare pe care România îl ocupă în preocupările scriitorilor francezi.

Paralel cu participarea lor la editarea albumului, scriitorii provenșali organizaseră, la 5 iunie 1880, pe scena Teatrului Roman din Montpellier, o seară de poezie din creația dialectelor d'oc, fondurile obținute fiind afectate aceluiași scopuri pe care le invocaseră inițiatorii, „Albumului macedo-român”.

Totodată la Maintenance du Languedoc du Félibrige, întrunită sub președinția lui Laforgue, hotărăște solicitarea de la toți poeții meridionali a unor „autographes inédits, en vers ou en prose, et que ceux-ci constitueraient le lot unique et vraiment inappréciable d'une sorte de loterie philologique en faveur du but poursuivi par l'association de Bucarest⁴²”.

Ciștișigarea independenței de către România, menționa Roque-Ferrier, a dat naștere la diverse poezii „parmi lesquelles nous emprunte-rons deux strophes à une pièce anglaise de M. Bonaparte-Wyse, traduites en vers provençaux par M. Berluc-Perussis, avec un habilité qui est loin

⁴⁰ Alberto de Quintana, *A la Sociedad Macedono-Romana*, în „Albumul macedo-român”, București, Sococ, 1880, p. 110—111.

⁴¹ Scrisoarea lui V.A. Urechia este reprodusă integral de Alph. Roque-Ferrier în *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit., p. 7—9.

⁴² A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 15.

d'être commune, même en ces temps de poètes à l'affût de tous les secrets de la rime et de la versification :

„O nacioun, que d'uno nôvio urouso
 As la frescour,
 L'espèr a mes sus toun front la mai blouso
 De si lusor
 Li pople vièi, soun libre de memòri
 De pousso es plen ;
 Tu, tout bèn just toun pouèmo de glòri
 Se duerb seren"⁴³.

Dar cea mai strălucită și mai originală colaborare poetică româno-franceză, impresionantă prin imaginația și prin subordonarea unei teme populare rațiunilor programatice ale epocii, poezie după opinia noastră superioară *Cîntecului gîntei latine* i se părea a fi lui Roque-Ferrier,... une poésie française intitulée *Le Petit Rameau*, et dédiée à M.de Berluc-Perussis par M.Alecsandri"⁴⁴.

Reproducem integral poezia care declanșase entuziasmul secretarului de la Société des langues romanes și în același timp „majoral du félibrige”, Alph. Roque-Ferrier :

„—O petit rameau
 Qui descend le fleuve
 Où nage et s'abreuve
 Le royal taureau,
 Ce flot qui scintille,
 Où t'a-t-il surpris ?
 Quel est ton pays ?
 Quelle est ta famille ?
 Par le ver séché
 Du poirier sauvage
 La main de l'orage
 T'a-t-elle arraché,
 Comme en sa colère
 La mort, triomphant,
 Ravit un enfant
 Aux bras de sa mère ?
 Pour bâtir ses nids
 Sur la roche aride,
 Dans sa serre avide
 L'algè t'a-t-il pris ?
 Et de sombres grottes
 L'autan irrité
 T'a-t-il emporté

⁴³ Poezia apăruse în revista „Lou Brusç” din 21 august 1881 și la *Plymouth, Keys*, 1881, în 4°, 12 p. *Wilhe a french version by Constant Henion*, sub titlul de *On occasion of Roumania constituting herself a Kingdom*.

⁴⁴ Alph. Roque-Ferrier. *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit., p. 16.

Sur l'onde où tu flottas ?

O petit rameau,
Perdu, solitaire,
Ainsi, qu'un oiseau
Chassé de son aire !

Triste et balloté

Sur la plaine reste

Dans l'immensité

Tu cours à ta perte !

— Ne crains pas pour moi

Le flot qui m'entraîne :

Je suis fils de roi,
J'appartiens au chêne.

A toucher le ciel

Dieu me prédestine ;

Ma sève est latine

Mon nom immortel.

Un jour, hors de l'onde,

Sur ce bord sacré

Je redeviendrais

Grand comme le monde,

Et comme autrefois

J'aurai des couronnes,

Car je suis du bois

Dont on fait les trones !"⁴⁵

După cit se pare, Alph. Roque-Ferrier cunoștea limba română, evoluția literaturii noastre, și urmărea stringerea legăturilor dintre cultura noastră și cea franceză cu o asiduitate remarcabilă.

Grație mențiunilor sale aflăm că A. Roux prelucrase în limba provençală piesa lui Alecsandri *Les Bonnets de la Comtesse*, „(. . .) cette charmante et spirituelle comédie française qui n'aurait pu être attribuée qu'à Alfred du Musset si l'on avait jamais été incertain de ses origines” iar Tașcu Iliescu tradusese în aromână *l'Escriveta*, poezie populară din sudul Franței, românizînd elementele versiunii languedociene („lou Morou sarassin” devenind sultanul turcilor din Maroc, eroinei principale i se schimba numele din *Escriveta* în *Dince* (Constanța)⁴⁶, titlul lucrării transformîndu-se în *Ascăparea ali Dince di mînil turcești* (Munpelie, tipografia D. Grollie și fiu-su, 1882, p. 8^o, 8p)

Versiunea languedociană, ca și cea aromână, a lui Tașcu Iliescu au fost cîntate la 7 mai 1882 : ”C'est à dire le jour où (le Félibrige) recevait au chateau du Clapiers le grand poète de la Roumanie, M.V. Alecsandri)⁴⁷.

Același Tașcu Iliescu mai tradusese în același dialect pe lingă *Escriveta* :⁴⁸ *Galant, Magali, Sept Vertus de la joie*, iar Alph. Tavan dăduse

⁴⁵ A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 16–17.

⁴⁶ Traducerea lui Tașcu Iliescu era efectuată în limbajul de la Crusova, același în care Vanghelin Petrescu editase *Mostre de dialectul macedo-român*, partea I, *Basmul cu Făt-frumos*, București Socec, 1880.

⁴⁷ Detalii în „Revue des Langues Romanes”, tome IX (tom XIII, al colecției din 1883), p. 23–31.

⁴⁸ *Ascăpare ali Dince din mînil turcești*, este primul text aromân tipărit în Franța.

haina limbii provenşale unor poezii ale lui Vasile Alecsandri: *Legenda ciocîrliei*, *Pohod na Sibir*, *Legenda lăcrămioarei* și *Poetul Orientului felibrilor din Languedoc*.

Mihail Obedenaru publicase în „Revue des langues romanes” un studiu asupra articolului în limba română iar Naum din Iași obținuse, pentru versiunea românească la *Mireio* și *Tambour d'Arcole* ale lui Mistral, „la plume d'or orné de brillants de Saint-Maime, offerte par les jeux Floraux de Forcalquier au Concours international de traduction. En recevant ce prix-scria Roque-Ferrier, Alecsandri, qui a lui-même chanté toutes les gloires de l'Orient roumain, dit qu'il remettrait avec fierté à son compatriote le joyau qui lui avait valu la traduction du premier poème de Mistral.

Il ajouta, non sans esprit: Pour continuer a traduire dignement *Mireio*, il faut avoir une plume d'or”⁴⁹.

Înainte de jocurile florale din 1878, Ch.Folie Desjardins scrisese *A Nostris fraires de Balakio* (*Lys et Pervenches*, Avignon, 1877, p.37), Paul Barbe tradusese în versuri toulousaine *Hora Unirii* iar Gabriel Azaïs inserase în ziarul „l'Union nationale” din Montpellier o doină a lui Alecsandri: *Bloundinete ou la Pourtario d'aiguo de Veniso* (reprodusă și în *l'Iou de Pascas*, p.74-75; Berluc-Perussis, prietenul lui V.Alecsandri, dăduse la lumină în „Messager du Midi” (29 mai 1879) și în „l'Armana provençau” (1880, p.44) sonetul *I Latin de la Roumanio*, iar culegerea lui Bonaparte-Wyse, *li Piado de la Princesso*, va include traducerea *la Roso e lou Soulèu*, ca și începutul unei traduceri din *Poezii populare ale românilor*, ambele datorate lui Louis Roumieux.



Ca un element accesoriu semnalăm prezența în paginile „Revistei limbilor romanice” ca și în „Le Félibrige” a unor note sau simple anunțuri privind cărțile românești sau în legătură cu România, intrate în fondurile bibliotecii Societății pentru studiul limbilor romane din Montpellier (Catedra de limbi romane se crease la Montpellier în 1878, în urma ecurilor Concursului).

Astfel în 1884 erau anunțate la rubrica Chronique: Em. Bacaloglu: *Oarecari dispozițiuni noue din cabinetul de fizică al Universității din București* (Buc., 1884); N.Barbu, *Istoria română de Tit-Liviu, tradusă de* (Buc., 1884); D.Brandza: *Vegetațiunea Dobrogei* (Buc., 1884); Sbiera Ion, *Grigoriu Ureche: Contribuiri pentru o biografie a lui* (Buc., 1884) și tot acum, la p.133-152, M.G. Obedenaru publică studiul *L'Article dans la langue roumaine-notes sur la phonétique roumaine*.

În 1885 se recomandau, printre altele, *Documente privitoare la istoria românilor* (Buc., 1885, 746 p.) și *Magnum Etymologicum Romaniae — Dicționarul limbii istorice și poporane a românilor* de B. P. Hasdeu (Fascicola I, A, Acat. Buc., 1885).

⁴⁹ A. Roque-Ferrier, *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit. p. 9.

În 1890 se găseau de vânzare la Imprimerie Centrale du Midi, „Langlade et Mistral, *Le chant du latin, trad. en provensal par F. Mistral et en languedocien par A. Langlade, musique de Marquetti, arrangé pour quatre voix d'homme par F. Borne*, iar în iulie 1892, „Le Félibrige latin“ recomanda lectorilor: *Le Pont de Narte* de Tașcu Iliescu; *Țării Occitaniei* de Alexandru Pop; *La voie lactée dans les traditions populaires du Midi de la France, du pays de Galles et de la Roumanie*, de A. Roque-Ferrier; *Urare către Occitania*, de V. A. Urechia etc., toate apărute la Imprimerie Centrale du Midi din Montpellier.

Sînt cîteva amănunte care, sperăm, își vor găsi utilitatea într-o viitoare istorie a relațiilor literare dintre România și Franța.

D. BOLINTINEANU ȘI PHILARÈTE CHASLES

TEODOR VĂRGOLICI

Dacă volumul *Brises d'Orient* al lui D. Bolintineanu, apărut la Paris în 1866, s-a bucurat de o bună primire din partea cercurilor literare franceze, aceasta s-a datorat și faptului că, potrivit unei practici editoriale perpetuate pînă azi, volumul a fost „lansat” de către una dintre cele mai proeminente personalități ale literaturii franceze din acea epocă, Philarète Chasles, care i-a închinat poetului nostru o elogioasă prefață. Relațiile lui D. Bolintineanu cu Philarète Chasles nu s-au limitat însă la obținerea acestei prefețe, ci au circumscris în sfera lor și nobilele eforturi pe care poetul, unul dintre cei mai apropiați sfetnici ai domnitorului Alexandru Ioan Cuza, le depunea pentru amplificarea și consolidarea prestigiului României peste hotare, în primul rînd în Franța.

După ce își traduce singur versurile în limba franceză, D. Bolintineanu le încredințează, spre a fi corectate, lui Ulysse de Marsillac, profesor și publicist francez stabilit în București, fondatorul gazetelor „La Voix roumaine”, „La Voix de la Roumanie” și „Le journal de Bucarest”. Nesatisfăcut însă de modul în care Ulysse de Marsillac s-a achitat de misiunea sa, D. Bolintineanu aspiră la un poet francez, intenționînd inițial să-l solicite chiar pe Lamartine. Prin intermediul lui George Marian, student în drept la Paris, care s-a dedicat cu pasiune tipăririi volumului *Brises d'Orient*, poeziile lui D. Bolintineanu sînt corectate, din punct de vedere al limbii franceze, de poetul Henri Cantel, un bun versificator, care le-a asigurat o sporită suplețe și acuratețe.

Pentru ca volumul *Brises d'Orient* să aibă un ecou favorabil în Franța, făcîndu-se prin aceasta un bun serviciu înseși literaturii române, D. Bolintineanu a stăruit în ideea de a fi recomandat cititorilor francezi printr-o prefață semnată de unul din numele ilustre ale epocii. La început apelează la Saint Marc Girardin, profesor la Sorbona și membru al Academiei Franceze. Acesta călătorește în Principatele Române, în 1836, relatîndu-și ulterior impresiile de călătorie în cele două volume *Souvenirs de voyages et d'études*, apărute la Paris în 1852-1853, iar apoi sprijinise Unirea și cauza românilor prin articolul *Les Principautés du Danube*, publicat în „Revue des deux mondes” din 15 noiembrie 1858. La 20 martie

1865, D. Bolintineanu îi scria lui G. Marian, la Paris : „Cît pentru S. Marc Girardin, așî fi fericit dacă ar zice două vorbe de prefață și i-așî rămîne recunoscător mai ales că este omul care crează astăzi situațiune literară”. Neaflînd audiență la Saint Marc Girardin, poetul îl ruga pe G. Marian, la 28 mai 1865, să se adreseze lui Léon Pl e, un alt devotat prieten francez al românilor, secretarul redacțiunii politice a ziarului „Le Si cle”, venit în Principate în timpul domniei lui Cuza, de la care se pare că a primit unele misiuni cu caracter confidențial. „Cu toate acestea — scria D. Bolintineanu lui G. Marian — eu aș ține mai mult ca d. Léon Pl e să facă o mică prefață, ca o recomandatiune sau explicațiune a cărții cu viața autorului pe care ți-o voi trimite și nimic mai mult. Aceasta  mi va conveni mai bine decît forfanteriile lui St. Marc Girardin despre care sînt încredințat că nu le va face pentru cartea mea”. Dar și această tentativă rămîne fără ecou.

 n vara anului 1865, D. Bolintineanu întreprinde o călătorie la Paris, probabil din însărcinarea domnitorului Cuza, deoarece aici se preocupă de aflarea unei personalități care să accepte funcția de corespondent politic, de sprijinitor și apărător al intereselor României în presa franceză. Cu acest prilej solicită și prefața pentru volumul său *Briser d'Orient*, de la aceeași personalitate franceză, care avea să fie Philarète Chasles.

La mijlocul secolului al XIX-lea, Philarète Chasles (1798-1873) era, într-adevăr, unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai culturii și literaturii franceze, profesor la Collège de France, publicist și eseist, critic și istoric literar, unul din întemeietorii literaturii comparate, autor a peste 30 de volume. Notorietatea sa în epocă a fost relevată de E. Margaret Phillips în teza de doctorat *Philarète Chasles, critique et historien de la littérature anglaise* (Paris, E. Droz, 1933), iar recent de către renumitul istoric literar și comparatist francez Claude Pichois, în vasta sa exegeză în două volume *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme* (Paris, José Corti, 1965).

După ce se întoarce de la Paris, unde tratase cu Philarète Chasles problema prefeței și a corespondențelor politice în favoarea României, D. Bolintineanu așteaptă răspunsul definitiv al acestuia, prin intermediul lui G. Marian. Tinărul său prieten îi scria, din Paris, la 7 octombrie 1865 : „Peste o oră D. Chasles mă cheamă d-o parte, îmi lu  brațul și plecă cu mine prin grădină, întrebîndu-mă dacă mai am să-i spun ceva și la răspunsul meu că nu dorese altceva decît a vedea odată prefața făcută, îmi adăogă că să vă spui că dînsul n-a luat propunerea Dv. de legere — ca să mă exprim pe limba sa — și că s-ar simți foarte onorat să poată aduce un serviciu țerei noastre”.  boln vîndu-se, D. Bolintineanu nu-l poate înștiința îndată pe Cuza despre demersurile sale pe l ng  Philarète Chasles, în chestiunea corespondențelor politice, mai ales că poetul nu mai deținea nici o funcție oficială. Abia la 16 octombrie 1865 îi scria lui G. Marian, la Paris, că a intervenit pe l ng  Cuza pentru a-i oferi lui Philarète Chasles misiunea de corespondent politic, mai avantajoasă decît aceea de supravegheator al bursierilor din capitala Franței, deținută p n  atunci de Roger Collard : „Acum să vorbim de treaba lui Ph. Chasles.  ndat  ce am venit în București am căzut bolnav de friguri, ceea ce m-a  nt rziat. N-am putut să văz pe domnitor ; cu toate astea i-am scris D. ieri. Seara a adunat Consiliul de Miniștri ca să dezbată asupra mijloacelor de a da d-lui Chasles

o misiune. Nu cunosc încă rezultatul dezbaterilor consiliului, pentru aceea nici n-am răspuns d-lui Chasles, voind a-i răspunde cu succes. Trimite-i vorbă că ieri seară Consiliul de Miniștri au dezbătut chestiunea și am să-i scriu eu rezultatul acestor dezbateri pe care le cred că vor fi mulțumitoare, căci domnitorul ține mult la Chasles. În toate cazurile, el nu poate fi numit în locul lui Roger Collard, căci acel loc s-a dat altuia și leafa lui a scăzut la 2000 franci pe an, căci d-acolo îți dă d-le. Sper să fie numit ca corespondinte politic cu bună retribuțiune". La 8 noiembrie 1865, G.Marian îl informează pe D.Bolintineanu că Philarète Chasles acceptă misiunea pe care intenționa să i-o incredințeze Cuza, însă fără titulatura prea frapantă de „corespondent politic". Văzînd însă că guvernul de la București întîrzie să ia o hotărîre definitivă, D.Bolintineanu încearcă să mențină încrederea și simpatia lui Philarète Chasles prin organizarea vînzării, în librăriile de la noi, a cărților acestuia și soției sale, M-me Romieu, autoarea volumului *Des paysans et de l'agriculture en France au XIX-e siècle* (Paris, 1865). În acest sens, G. Marian îi scria lui Philarète Chasles, în numele poetului nostru: „Avant de finir ma lettre, j'ajoute que M.Bol. sera très honoré d'en avoir une de votre part qui pourra lui permettre de vous rendre un service en s'adressant à une libraire de Bucarest pour faire repandre quelques volumes traitant l'agriculture, l'œuvre si interessant fait par l'auteur si aimable que j'ai eu l'honneur de connaître".

În cele din urmă, la insistențele lui D.Bolintineanu pe lângă domnitor, guvernul e de acord de a-l subvenționa pe Philarète Chasles, pentru a întîrzie în presa franceză interesul și simpatia față de cauza românilor și domnia lui Cuza. Evitînd să-i comunice oficial lui Philarète Chasles această hotărîre, poetul îi incredințează tot lui G.Marian delicata misiune, cum rezultă din scrisoarea celui din urmă adresată profesorului de la Collège de France: „La distance et le rapport qui existe entre Mr. B. et moi me defendent de juger pourquoi il ne vous écrit pas, mais m'obligent en même temps de vous informer dans quelques endroit que vous soyez de tout ce qu'il me dit dans sa confidente lettre. Je ne ferai, M.tr.M., que copier ce que M. B. me charge de vous dire sans employer avec votre permission la langue diplomatique qui me fait défaut. M.le Ministre des Affaires Etrangères est venu chez M.B.pour lui dire qu'il a l'ordre du Prince à vous donner six ou huit mille francs par année, non pour louer le gouvernement mais en exilant, selon votre désir, le titre de correspondant politique, pour soutenir en principe les droits du pays en écrivant de temps en temps dans les *Débats* et autre revistes (sic !) et même dans les brochures, dont leur impression sera payée à part ; seulement M. le Ministre ne sait pas si vous y consentez. Aussi, Mr. B. a l'honneur de vous prier par moi de vouloir bine lui ecrire si vous êtes content d'une remuneration de six ou huit mille fr. par année et si vous acceptez cette condition. De mon coté, dans le désir de vous prouver que les paroles du jeune intermediaire assez discret et assez muet, qui voudrait meriter une fois votre confiance, n'étaient pas volants, je vous en supplie d'écrire immédiatement à M. B une lettre à ce sujet afin qu'il puisse assurer M. le Ministre que vous acceptez et puis M. le M.angajera de suite notre Agent de Paris s'entendre confidentielement avec vous sur ce point et finir plus vite cette affaire promise.

Les paroles roumaines ne s'enfuient jamais. Daignez, M.très honoré M.m'informer si vous voulez bien écrire encore à M.B. qui me demande

une reponse subite afin que sache ce qu'il faut lui dire et agreez toujours mes hommages les plus respectueux avec les quels je suis votre très humble et très obeissant serviteur". La 15 noiembrie 1865 D.Bolintineanu îi scrie din nou lui G.Marian, ușor voalat, pentru a grăbi, cu delicatețea necesară, răspunsul lui Philarète Chasles : „Ceea ce ți-am scris să zici confidențial lui Philarète, grăbește a o face. Cît ? Unde o să scrie și dacă o să scrie desigur ? Dar în mod mai delicat, ca să nu se supere omul acesta”.

Cu toate demersurile lui D. Bolintineanu, Philarète Chasles întirzie și prefăta la *Brisés d'Orient* și răspunsul privitor la misiunea pe care voia să i-o încredințeze Alexandru Ioan Cuza. De aceea, la 13 decembrie 1865, poetul îi scria din nou tînărului și entuziastului său compatriot, la Paris : „Știi că nu trebuie să avem aerul de a cere milă. Eu însă voi face pentru el ce am promis. Aștept să-mi răspundă dacă voiește sau poate să scrie cîte ceva în *Débats* sau nu, căci țin aici mult a vedea măcar două rînduri în acea foaie și ei sînt dispuși a face sacrifice”. Pentru a avea certitudinea că Philarète Chasles acceptă propunerea lui Cuza, D.Bolintineanu îi solicită o intervenție concretă în presa franceză, de acută însemnătate pentru domnitorul român și prestigiul țării noastre. În timp ce Cuza era plecat la băile de la Ems, pentru a-și îngriji sănătatea, opoziția profită de această împrejurare și agită spiritele nemulțumite, organizează, la 3/15 august 1865, un fel de răscoală a vînzătorilor ambulante, pune la cale asediul primăriei, ceea ce atrage intervenția armatei, incidentul soldîndu-se cu morți și răniți. Ca urmare, vizirul Fuad-pașa trimite domnitorului Cuza o scrisoare insolentă, dîndu-i dispoziții impertinente. Domnitorul român răspunde însă cu demnitate, printr-o scrisoare publicată în „Monitorul oficial” din 11 noiembrie 1865, apărînd autonomia țării, respingînd pretențiile dictatoriale și amestecul Porții Otomane în treburile interne ale României. Pentru a face cunoscută pe plan european atitudinea și scrisoarea lui Cuza către Fuad-pașa, D.Bolintineanu, la sugestia lui Baligot de Beyne, secretarul domnitorului, îl roagă pe Philarète Chasles să o publice în „Journal des débats”, această acțiune urmînd să constituie răspunsul tacit al profesorului de la Collège de France față de propunerea venită din partea românilor. În aceeași scrisoare din 13 decembrie 1865, D.Bolintineanu îl informa pe G.Marian : „Baligot a venit ieri la mine și m-a întreat, nu este cu puțință ca prin tata Philarète să se tipărească scrisoarea domnitorului către vizir ? I-am răspuns că n-am primit încă răspunsul lui Philarète la întrebările făcute de mine, la care are a răspunde categoric și-că eu, îndată ce voi primi un răspuns pozitiv, îl voi comunica. Cu toate astea tata Philarète ar putea reproduce acea scrisoare vizirială în *Débats*, cauza lui este cîștigată aici, sau dacă nu în *Débats*, cel puțin în alt jurnal sau broșură. Ia vorba cu el, dar cu sul subțire și diplomatic, întrebuițînd finețe ascunsă ca să nu se rănească muritorul”. La rîndul său, G.Marian îi comunica, de îndată, lui Philarète Chasles, la 26 decembrie 1865 : „Tout est pour le mieux ! Voila ce que Mr.B. me charge de vous dire dans la lettre que je viens de recevoir à l'instant-même. On tient beaucoup à votre personne, si savante, si distinguée et si désintéressée. Le Secrétaire du Prince s'est rendu chez M.B.pour lui demander si c'est possible d'inserer, par votre influence, dans le journal dont nous avons parlé, la lettre du Prince adressé au vizir, cette lettre pleine de dignité et qui prétand de la Turquie à respecter notre autonomie. M.B. a répondu qu'il

n'a pas encore reçu votre lettre d'acceptation. Cependant en attendant M.B. a cru nécessaire de m'écrire que si vous pouviez reproduire cette lettre dans le journal en question ou même dans un autre on verrait que vous avez bien voulu accepter, la cause serait gagnée surtout lorsqu'on est disposé à faire même des sacrifices pour votre noble mission".

Se pare însă că Philarète Chasles nu a putut îndeplini dorința lui Cuza de a-i publica scrisoarea către vizirul Fuad-pașa, în „Journal des débats”. În scrisorile schimbate ulterior între D. Bolintineanu — G. Marian — Philarète Chasles nu se mai amintește de această chestiune, totul limitându-se la obținerea prefeței pentru *Brisés d'Orient*. Văzind că Philarète Chasles întârzie prefața, D. Bolintineanu îi scrie lui G. Marian să publice volumul fără prefață. G. Marian îi comunică întocmai dispoziția poetului nostru, dar, cu diplomație, încearcă să-l măgulească pe Philarète Chasles. În scrisoarea pe care i-o adresează, la 17 ianuarie 1866, reproduce mai întâi dispoziția lui D. Bolintineanu: „Si à la fin de l'impression vous ne recevez pas la préface, étant peut-être une promesse arrachée, publiez l'ouvrage tout de même”, după care adaugă: „Mais moi, convaincu, mon respectable Monsieur, de votre généreuse âme de la noblesse de caractère qui vous personifie et rassuré par plusieurs de vos aimables lettres que j'aurai cette préface, j'ai eu la hardiesse, hasardée peut-être, de lui annoncer que cette fois-ci, pour la première fois, je ne suivrai pas son conseil.

Aujourd'hui, mon très respectable Monsieur, pardonnez-moi si j'ose vous demander votre dernier mot à ce sujet. Que me conseillez-vous à faire? Avant de passer autre j'ai cru nécessaire et prudent de vous demander votre avis car le rôle que j'ai l'honneur d'avoir envers Mr. Bolintineanu, que je respecte, et envers vous, que je vénère, m'oblige à le remplir consciencieusement et je ne vous demande que votre indulgence pour me pardonner de mon importunité”. În sfârșit, la 24 februarie 1866 G. Marian îi comunică lui D. Bolintineanu că a obținut prefața lui Philarète Chasles, iar la 10 martie 1866 îl înștiințează că volumul *Brisés d'Orient* a apărut.

Prefața elogioasă a lui Philarète Chasles a avut un viu ecou în țara noastră. La numai câteva zile de la apariția volumului *Brisés d'Orient*, ziarul „Reforma”, în nr. 18, din 13 martie 1866, p.2, o reproduce în întregime, în traducere românească, însoțită de acest comentariu: „D. Dimitrie Bolintineanu a tradus și tipărit poeziile sale în limba franceză. Priimirăm un exemplar prin poștă de la Paris. Aceste poezii sunt precedate de o prefață de unul din cei dintâi critici francezi, D. Philarète Chasles, profesor la Colegiul Francii și conservator al bibliotecii Mazarine”. De asemenea, prefața e reprodușă și în „La voix de la Roumanie”, în nr. 22, din 4 aprilie 1866. Românii macedoneni, sensibili la cuvintele spuse asupra lor de Philarète Chasles în prefață, redactează o scrisoare de mulțumire, pe care i-o transmit prin intermediul lui D. Bolintineanu. În martie 1866, poetul îi scria lui G. Marian: „Am primit cartea ce mi-a trimis prin poștă. Înainte de toate spune d-lui Philarète Chasles că-i mulțumesc foarte mult pentru grațioasa prefață. Am întârziat a-i răspunde pînă poimîine din cauză că colonii români macedoneni din București, văzind că în prefață se vorbește atît de bine de țara lor, au făcut o scrisoare de mulțumire către d. Chasles, suscrisă de toți și aștept ca să o suscrie toți și să i-o trimit”. Iar în scrisoarea

următoare, preciza : „Primește o scrisoare către d.Chasles împreună cu adresa macedo-românilor pe care i-o vei da singur”.

După detronarea lui Cuza, la 11 februarie 1866, D. Bolintineanu nu renunță la ideea sa de a-i încredința lui Philarète Chasles o misiune semi-oficială, în favoarea românilor, remunerată de guvern. În scrisoarea adresată lui G.Marian, în martie 1865, îl informa : „Împrejurările politice nu au putut schimba ideea mea de a încredința d-lui Chasles ceea ce i s-a promis, dar a făcut a se întârzia din cauza nehotăririi încă a unui guvern stabil”. D.Bolintineanu consideră că momentul potrivit pentru a obține din partea guvernului român asentimentul față de misiunea proiectată a fi încredințată lui Philarète Chasles, îl constituia intenția acestuia de a ține la Collège de France un curs despre literatura română. În „Buletinul instrucțiunii publice” din 1-31 martie 1866, p. 406, se publica următorul anunț : „Cu cea mai viă plăcere anunțăm că D. Philarète Chasles, celebrul profesor la Collegiul de Francia în Paris, urmează a deschide un curs de istoria literaturii română ; el mai cu seamă va vorbi despre poesia română. Eaca a treia universitate mare în care frumoasa noastră limbă va fi admirată în producerile sale literarii”. Poetul nostru spera ca Philarète Chasles să fie numit în mod oficial, de către guvernul român, profesor de literatură română la Sorbona, așa cum, în 1863, italianul Vegezzi Ruscalla primise o subvenție ca să țină un curs de istorie și literatură română la universitatea din Torino. În aprilie 1866, D. Bolintineanu îl ruga pe G. Marian să-i comunice lui Philarète Chasles : „Te rog a-i spune în particular că este o bună idee care a făcut zgomot aici că d. Chasles va face un curs de literatură română la Sorbona. Făcînd aceasta poate că guvernul de aici îl va numi ca pe Ruscalla profesore”.

Într-adevăr, la 20 martie 1866 Philarète Chasles ține la Collège de France o prelegere despre poezia română, în care analizează pe larg versurile lui Bolintineanu din *Brisés d'Orient*. Prelegerea s-a tipărit mai întâi în „Revue des cours littéraires”, troisième année, numero 29, 16 Juin 1866, p.473. În traducere românească integrală a apărut în „Buletinul instrucțiunii publice” din 1-30 iunie 1866, p.508, cu notele lui V.A.Urechia. Se reproduce apoi în „Trompeta Carpaților”, an. IV, nr. 464, 20 octombrie 1866, p. 1851, cu acest comentariu : „D. Philarète Chasles, unul din cei mai mari critici ai secolului XIX-lea, profesore de literatură la collegiul de Francia, și prim-bibliotecar al Institutului Franciei din Paris, ingeniul și spiritualele șef al unei școale care este a sa proprie, unde cugetările filosofice se mărită cu plăcutul; fiul generalului din marea revoluțiune franceză, amicul lui Chateaubriand, autorele a patrusprezece volume și a unor opere de mare însemnătate ce sunt sub tipar în acest moment ; pe cînd toate națiunile în Europa pare că-și a dat vorba să arunce asupra Românilor vâlul mortuaru, vine, apucă și rupe acel vâl cu uă mînă cutezătoare, și zice Europei latine : Aici este un popl latin și populi latini nu mor ! Acest popl latin, această sentinela a Romei, uitată, abandonată, nu are spre a-și mărturisi viața sa latină, decît urmele Romanilor în limba sa; limba, D. Philarète Chasles cutează să iea de mînă acest popl latin și, nu să-l ducă pe la ușele miniștrilor Franciei, nici prin antecamererele jurnaliștilor politici, mai dificili de a fi văzuți decît miniștrii, deară la collegiul Franciei, în acest focar al ideelor de civilizațiune, care a dat Franciei atîta lumină, atîta gloriă ! Da, d. Philarète Chasles este singurul fran-

cez din familia zeilor celor mai sus-puși în literatură, care a introdus în școalele Franciei ideea că există uă limbă română-latină. Atragem luarea aminte a actualului ministru de la Instrucțiunea publică și îl rugăm să se gîndească a pune și pe d.Chasles în rîndul celor care au obținut naturalizațiunea mare”. Iar în final, pleda pentru ideea ca Philarète Chasles să fie subvenționat de guvernul român, ca și Vegezzi Ruscalla, pentru a ține la universitatea din Paris un curs despre literatura română : „Pretindem de la d-l Strat a face cu d.Chasles în Paris, ceea ce a făcut d.Tell cu d. Ruscalla în Turin”.

Intrînd în dizgrație politică, după detronarea lui Cuza, D.Bolintineanu nu mai poate acționa în sensul dorit. La 20 septembrie 1866, îi scria lui G.Marian : „Dacă vezi pe d.Chasles nu înceta a mă rechiema în memoria sa și a-i repeta toate mulțumirile și recunoștința mea pentru cele ce a făcut în privința poeziilor mele, cum și părerea de rău ce am că mi s-a stricat planul cu cele întîmplate la 11 februarie. Acum trebuie să treacă timp ca guvernul să poată gîndi a face o catedră de literatură română la Paris, căci nu are parale, reduce bugetul pretutîndeni, întinde în dreapta, în stînga și degeaba, gaura rămîne, ba încă crește”.

Împrejurările politice nevaforabile de după detronarea lui Cuza nu i-au mai permis lui D.Bolintineanu, din păcate, să-și realizeze nobilul său proiect, de a-i încredința lui Philarète Chasles un curs de literatură română la universitatea din Paris.

O STRUCTURĂ A DRAMATURGIEI ISTORICE ROMÂNEȘTI

(de la începuturi pînă la Vlaicu-vodă și Apus de soare)

DESPINA TOMESCU

Rîndurile de față sînt o reluare concludivă asupra dramaturgiei române pe teme istorice scrisă în secolul al XIX-lea; am întreprins o analiză de detaliu asupra aproape fiecărei lucrări dramatice în temă din perioada anunțată, operînd la diverse nivele dramatice: nivelul întregului piesei, nivelul intrigii, nivelul personajelor și nivelul scenelor și replicilor. Vom încerca acum, pe baza elementelor obținute prin analiză, sinteza, reconstrucția la nivelul maximei generalizări: trăsăturile caracteristice, specifice, ale peisajului dramaturgiei istorice românești din secolul al XIX-lea. În perspectiva aceasta, măreția capodoperelor de la începutul celui-lalt secol — *Apus de soare* și *Vlaicu-vodă* — își va reface adevărata și legitimă genealogie. Ceea ce dorim a oferi este o schemă compozițională specifică a dramaturgiei românești pe teme istorice în perioada ei clasică, ale cărei trăsături se conturează și se stabilesc în secolul al XIX-lea și pe canavaua căreia se realizează *Vlaicu-vodă* și *Apus de soare*. E de la sine înțeles că în formă absolută — pură și completă — schema aceasta nu se va întîlni niciodată în lucrările noastre dramatice. Prin tot materialul concret al dramaturgiei istorice din secolul al XIX-lea românesc se realizează însă o structură specifică ideală, din care elemente — mai multe sau mai puține, principale sau secundare — vor intra cu obligativitate în structura reală a fiecăreia dintre lucrările în discuție. Trăsăturile schemei propuse se vor verifica mai frecvente, cu mai mare acuratețe și unitate între ele, tocmai în cele mai naive lucrări, în lucrările de serie. Ca pretutindeni, culmile, evadînd, își cîștigă propria individualitate; dar și aici, în canavaua originală se întîlnesc inserții ale schemei specifice, mai evidente sau mai puțin, la diverse nivele dramatice, refăcînd sau spărgînd unitatea ansamblului; e, în primul rînd, cazul scrierilor lui Alecsandri și Hasdeu (*Despot-vodă*, *Fîntîna Blanduziei*, *Femeia*, *Răzvan și Vidra*).

Există, desigur, un raport de cauzalitate pentru elementele suprastructurii specifice. Se manifestă fie în interiorul însuși al structurii, fie într-o relație cu exteriorul, în care cauza este externă structurii iar efectul este element component ei, la un nivel sau altul.

Principalul element determinant, intern, se găsește în problema semnificației. Semnificarea evenimentelor istorice pare condiția și trăsătura nelipsită și principală aproape tuturor lucrărilor dramatice ce s-au scris dintotdeauna pe subiecte istorice, cu cât înaintăm spre zilele noastre mai evidentă și mai accentuată. Antichitatea realiza o semnificare pe care nici n-o simțea ca atare, o semnificație concretă și generală, uman filozofică în varianta mitică: imposibilitatea umană de a-și făuri propria soartă, jocul factorilor interni, proprii fiecărui individ, cu al factorilor externi, de neînțeleasă cauzalitate, în guvernarea existenței umane individuale se traducea în forma determinării prin destin — forța externă — la rându-i determinat prin vina tragică — elementul intern, individual. Clasicismul renunța la raporturile cu exteriorul, semnificând materialul istoric din punctul de vedere al sufletului omenesc: semnificarea clasică mergea la esența ultimă a omenescului, căuta schema sufletească bidimensionată dincolo de care omul nu există — rațiunea și afectul. Declarându-le război, romanticii nu făceau decît să-și continue predecesorii, nuanțînd acolo unde aceia descoperiseră esențialul: îi interesa complexitatea, mergînd pînă la contradicție, a sufletului omenesc, aspectele individual generale pe care esența umană le poate lua, într-un cuvînt, nuanțele majore ale acestei esențe eterne. Trecînd, evident, dincolo de estetic, semnificațiile acestea rămîneau, oricum, implicite literarului; respectul pentru domeniul în care intrau asemenea idei nici nu se punea în discuție, iar bătăliile se dădeau în numele lui. Față de toate marile literaturi cu care de obicei se compară, în dramaturgia istorică românească semnificația materialului istoric își aduce noutatea. Semnificarea e politică și nu uman psihologică. Dar, un interes politic al materialului istoric prezentat se întîlnește și în drama *Sturm und Drang*-ului, ba chiar, uneori, în drama romantică franceză¹. Acolo însă, ca în toate cazurile semnificării — fie ea uman psihologică, fie politică — interesul ideii e implicit literarului. Semnificarea politică a teatrului nostru istoric e explicit extraestetică. La noi n-a existat o bătălie pentru literatură, ci o bătălie politică social-națională. Începută printr-o luptă culturală — cînd literatura era încă mai aproape de sine, cînd se seria pentru a se scrie și, eventual, a vehicula anume cunoștințe concrete — lupta politică social-națională e contextul în care literatura noastră crește și se dezvoltă, în care ea e parte componentă ca scop — a ne crea propria literatură — și ca mijloc — a pune în circulație, prin intermediul acesteia, ideile la ordinea zilei. Astfel că la începuturile ei propriuzise — perioada '48-ului — literatura română are o funcționalitate în afara ei înseși, extraestetică. Conștiința de sine a literaturii noastre se trezește abia mai tîrziu, prin deceniile 7-8, cînd Junimea începe lupta pentru estetic, adevărata bătălie literară. Obişnuințele dobîndite prin funcționalitatea din afara propriului domeniu durează însă pînă tîrziu și în dramaturgia noastră istorică poate mai mult decît în celelalte genuri literare. Printre primele noastre lucrări dramatice sînt cîteva al căror interes general nu trece de materialul istoric pe care autorul îl avea de comunicat — așa-zisele drame istorice ale lui Asachi² — sau de finalitatea pseudoeste-

¹ Ne referim la *Burgavii*.

² *Petru Rareș Vodă* (reprezentată, prima parte, în 1837, publicată, prima parte, în 1853, și, partea I și a II-a, în 1863), *Voichița de Romanie* (1863), *Elena Dragoșu de Moldavia* (1863).

tică, spectaculară, din încercările izolate și fragmentare de operă — a lui Heliade³ — și de operetă — a lui Halepliu⁴; nu este mai puțin adevărat că și acestora li se inserează, la nivele subordonate întregului (mai ales de scenă și replici) valori funcționale politice (conținute în situații și declarații patriotice). De aici încolo, semnificarea politică devine, cu rare excepții, indispensabilă. Patriotismul: *Mihu* de N. Istrati⁵, *Virtutea străbună* de Dimitriade⁶, *Vornicul Bucioc* de V.A.Urechia⁷, *Moartea lui Mihai* de Halepliu⁸; independența: *Mihai Viteazu dupe bătălia de la Călugăreni* de Bolintineanu⁹ *Alestar* de Baronzi¹⁰; tirania domnească: *Blestemul* de Dimitriade¹¹, *Ștefan Vodă cel Berbant* de Bolintineanu¹², sau — invers — perfecțiunea bunului stăpînitor: *Curtea lui Neago-vodă* de V. A.Urechia¹³, *Constantin Brîncoveanu* de Antonin Roques¹⁴; trădarea: semnificație abundentă la îndureratul Bolintineanu etc. — alte probleme speciale. În majoritatea cazurilor chiar și acele lucrări care pornesc intenționat către un alt interes al semnificației nu reușesc pînă la urmă a se sustrage interesului politic; chiar și acele lucrări care împrumută subiecte din alte istorii naționale nu scapă semnificării politice. La diverse nivele, cu mai mare sau mai mică adîncime, interesul politic pătrunde aproape în toate aceste încercări. Cînd Halepliu pornește pe un subiect din istoria Portugaliei nu realizează altceva decît fabula „miniștrilor” într-un stat¹⁵. Tragediile încercate de Șoimescu și Roșca, pe subiecte de istorie românească, dublează semnificația umană tragică, reală sau mimată, cu aceea politică: glorificarea domnului martir pentru creștinătate (*Constantin Brîncoveanu*¹⁶), alegoria formării poporului român (*Diurpaneu*¹⁷), tirania și patriotismul (*Lăpușneanu, domnul Moldovei*¹⁸). Ceva mai mare independență de semnificarea politică și de consecințele ei cîștigă o serie din piesele scrise, în majoritatea cazurilor, după 1869-1870, sub directa sau indirecta influență a Junimii, piese în care precumpănește orientarea spre interesul estetic. Astfel sînt încercările tragice pe subiecte de istorie universală, *Pygmalion*¹⁹ și *Amilcar Barca*²⁰ ale lui Bengescu-Dabija și *Rhea Silvia*²¹ lui Scurtescu. În maniera dramei romantice, complet sustrasă funcționalității politice extraliterare — *Fîntîna Blanduziei* a lui Alecsan-

³ Mihaiu, *Fragment d'operă, în ajunul bătăliei de la Călugăreni*, București, 1848.

⁴ *Fragment de operetă a lui Ștefan-vodă. O linie trasă în ajunul bătăliei de la Valea Albă la anul 1484*, Iași, 1850.

⁵ *Mihu, O trăsătură din resbelul lui Ștefan cel Mare cu Matei Corvin, regele Ungariei*, Iași, 1850.

⁶ București, 1864.

⁷ În vol. *Teatru—Drame*, tomul I, București, 1878.

⁸ *Moartea lui Mihai Viteazu la Torda*, București, 1854.

⁹ București, 1868.

¹⁰ Galați, 1878.

¹¹ București, 1870.

¹² București, 1867.

¹³ În vol. *cit.*

¹⁴ București, 1872.

¹⁵ *Don Sanji II, regele Portugaliei*, București, 1857.

¹⁶ *Constantin Basarab Brîncoveanu*, de Ion N. Șoimescu, București, 1877.

¹⁷ *Diurpaneu, ultimul Decebal al Daciei*, de Ion N. Șoimescu, București, 1879.

¹⁸ București, 1884.

¹⁹ *Pygmalion, regele Feniciei*, București, 1886.

²⁰ *Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei*, București, 1894.

²¹ *Rhea Silvia*, București, 1873.

dri. Încercarea similară precedentă, *Grigore vodă*²² a lui Depărățeanu, absolută pastişă pe modelul dramei romantice franceze, nu reușise să se degaje complet de semnificarea politică; tot ce putuse să facă fusese s-o treacă pe planul doi, suprapunându-i una general umană. Situația însăși a primei drame a lui Alecsandri, *Despot-vodă*, era similară: semnificarea politică funcțională în contemporaneitate era inserată semnificării politice uman — romantice intenționate — fatalitatea destinului istoric. În fine, cu totul independente — pastişele shakeaspeariene ale lui Bodnărescu: *Lăpușneanu*²³ și *Rienzi*²⁴. Categorie oarecum separată face teatrul istoric, tendențios etic, al lui Slavici. Capodoperele înseși, slujeau interesului politic național: glorificarea domnului patriot — *Apus de soare* — și apărarea existenței noastre naționale — *Vlaicu-vodă*.

Așadar, un prim determinant al structurii specifice în dramaturgia românească stă în planul semnificației. Aceasta își are diversele consecințe în planul semnificațiilor organizați la diferite nivele ale structurii dramatice. Nu toate caracteristicile de la nivelul semnificațiilor se pot explica prin numai raportul de cauzalitate cu aspectul specific (politic) al semnificației. Intervin cauzele externe anterior anunțate. Principale și evidente dintre acestea ni se par:

Copilăria, lipsa de experiență generală a literaturii noastre și a dramaturgiei în special.

Celălalt factor: modelele literare universale folosite. Preponderent este modelul dramei romantice franceze — încheiată, dar nu încă depărtată, la data când primele noastre piese istorice apăreau — și al melodramei. Partea de tehnică dramatică propriu-zisă era modelată cel mai des după exemplul acestora; semnificația era deplasată după interesul românesc. La începuturile dramaturgiei noastre, prin deceniile 5 și 6, se constată o oarecare înclinație către formele spectacolului complex, cit mai complex. Heliade încearcă o operă și Halepliu o operetă. Sînt introduse frecvent în piese pasaje cîntate, arii și cor; nu numai influența vodevilului — specie ușoară — este de amintit aici, ci coincidența situației de la noi cu un model absolut similar din occident: se practica introducerea cîntecului în specia serioasă, gravă, a dramei; „drama cu cîntece” era la modă în Franța și două dintre acestea, *Don Cesar de Bazan* a lui Dumanoir și Dennery²⁵ și *Artour ou seize ans après* de Dupenty, Fontan și Davigny, sînt atestate în repertoriul teatrelor noastre din acea perioadă (trupa lui Caragiali în 1852—1853)²⁶, foarte probabil fiind că s-au jucat și altele asemănătoare. De aici încolo modelul dramei romantice franceze cîștigă teren și, după ce precumpănise între micile oscilații din deceniul 6, domină, fără aproape nici o concurență, pe cel de al 7-lea și bună parte din al 8-ulea. Cînd, de pe la 1870 încolo, apare tentația altor modele, drama romantică nu pierde prea mult teren. Elementele ei, în acel moment intrate în canonul dramei românești specifice, pătrund cel mai adesea în schema tragediilor pe care Scurtescu — *Rhea Silvia* —, Șoimescu — *Constantin Brîncoveanu* și *Diur-*

²² București, 1864.

²³ *Lăpușneanu-vodă*, 1884.

²⁴ Iași, 1888.

²⁵ Paris, 1844.

²⁶ Cf. Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943.

paneu —, *Roșca* — *Lăpușeanu* — încearcă a le oferi literaturii române; chiar și *Pygmalion* și *Amilcar Barca* de Bengescu Dabija, traduceri sau nu de tragedii din secolul al XVIII-lea francez, sînt pline de elemente romantice.

În conformitate cu semnificarea politică și cu funcționalitatea ei extraestetică evidentă, cu interesul moralizator direct pentru contemporaneitate, structura piesei istorice ia aspecte caracteristice. Spectatorul nu putea fi lăsat să aleagă singur semnificația, să înțeleagă sau nu, să greșească poate; o anumită noțiune, importantă, steag de luptă în epoca '48-ului, trebuia oferită clar: structura piesei istorice ia de aceea forme didactice. Dezvoltînd demonstrația în fața spectatorului și silindu-l astfel să asiste la elaborarea unei noțiuni-concluzie, de fapt valorificarea unei noțiuni dinainte constituite, unele lucrări iau o structură fabulistică. Acțiunea de pretext istoric prezentată spectatorilor este o alegorie la ideile politice ale vremii, completată sau nu în final cu morala explicită a fabulei. *Mihu*, prima noastră lucrare dramatică publicată, este o alegorie patriotică; *Don Sanji II* a lui Halepliu e demonstrația alegorică a „miniștrilor”, dregătorilor, într-un stat. *Vîrtutea străbună* și *Blestemul* lui Dimitriade sînt două fabule complete — alegoria patriotismului și, respectiv, a tiraniei, încheiate, ambele, cu morala fabulei: rezumare concluzivă și explicită a ideii comunicate; *Măria sa vodă și porcarul*²⁷ și *Banul Mărcine*²⁸ ale lui V. A. Urechia au, tot astfel, formă fabulistică completă; melodramele istorice ale lui Roșca și Dabija Bengescu, *Fata de la Cozia*²⁹ și *Radu III*³⁰, se rotunjesc în aceeași formă: alegoria urmată de morala explicită; tendința fabulistică, ratată sau concretizată, au și dramele istorice ale lui Bolintineanu. Și *Vlaicu-vodă* însăși, ce este altceva decît fabula perfectă și rotundă a datinei, acel simbol al ființei naționale românești, mereu în luptă, de-a lungul istoriei, cu cotropitorii barbari sau subtili, înarmați cu spada sau cu religia; acțiunea dramei urmărește un aspect concret devenit simbolic — alegoria — al acestei lupte; iar concluzia finală cade explicit:

„Drag norodul meu

Ține datina străbună ca credința-n Dumnezeu

E nemernic cine-o uită ! Datina e legătura

Sfîntă între domn și tine”³¹.

Celălalt mod didactic constă în comunicarea directă, explicit moralizatoare, a noțiunilor complet constituite. Deja din forma fabulelor dramatice apăsarea, în cursul demonstrației valorificării noțiunilor, punctarea explicită a noțiunii sau aspectelor noțiunii în cauză. Era extrem dezvoltată într-unele — dramaturgia lui Bolintineanu în general — mai dezvoltată într-altele — *Vîrtutea străbună* a lui Dimitriade — mai puțin — *Fata de la Cozia*, *Radu III* — sau de loc dezvoltată — *Blestemul* — în celelalte. O sumă de lucrări dramatice sînt specializate numai pe acest mod, al directei oferte naționale, al moralizării ideologice afișate. E cazul cu *Moartea*

²⁷ În vol. *Teatru—Drame*, tom. I, București, 1878.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ București, 1884.

³⁰ Iași, 1875.

³¹ Al. Davila, *Vlaicu-vodă*, București, 1921, p. 175.

lui *Mihai* a lui Halepliu, *Alestar* a lui Baronzi, *Curtea lui Neagoe vodă* a lui Urechia, *Constantin Brîncoveanu* a lui Roques etc. Concret, modalitatea aceasta duce la hipotrofierea conflictului dramatic integral, sau numai a conflictului politic; în asemenea situații acțiunea nu mai există, — *Moartea lui Mihai* — sau e minimă și neunitară — *Curtea lui Neagoe-vodă* — sau e obținută printr-un alt aspect, erotic, dublind aspectul nedramatic al politicului — *Alestar*. În schimb, exprimarea directă a ideilor dezvoltă lirismul. Absența conflictului! Abundența lirismului! Piesa noastră istorică e adeseori complet nedramatică.

Dar aici intră în concurență și celelalte cauze: alături de aceea a semnificației, slaba experiență — generală a literaturii și dramaturgiei românești, și individuală, a multora dintre autori (nu mai punem la socoteală lipsa valențelor creatoare deosebite) — la care se adaugă și modelul romantic, principal în dramaturgia noastră istorică. Ni s-au evidențiat (în urma analizei concrete) trei procese succesive, prezente sau nu toate în fiecare lucrare, în depărtarea de la dramatic a piesei istorice românești.

O primă condiție³² — condiția esențială a dramaticului — este ca faptele prezentate scenic să se constituie unitar și logic în perspectiva unui conflict — de orice fel, intern: sufletesc, psihologic, intelectual; extern: politic, social, național etc., etc., dar existent, real și logic din punctul de vedere dramatic — un conflict care să dea faptelor unitate și să susțină interesul receptorului, spectator sau cititor, într-o unică direcție, fie ea complexă, simplă sau chiar simplistă. Din acest punct de vedere se pot cita câteva lucrări în care interesul conflictului e într-adevăr unitar și real: *Elena Dragoșu de Moldavia* a lui Asachi — un conflict între cele două rivale, Sofia și Elena; *Moartea lui Radu VII* de Șoimescu³³, condusă încilcit, dar în direcția unui conflict unitar; *Virtutea străbună* a lui Dimitriade — un real conflict psihologic (realizarea lui mediocră nu ne interesează deocamdată); tot pe unica perspectivă a unor conflicte exterioare se dezvoltă faptele în *Măria sa vodă și porcarul*, *Fata de la Cozia* și *Radu III*. Majoritatea lucrărilor sînt însă fie total lipsite de conflict, fie cu un conflict lipsit de unitate. Datorită inexperienței și finalității ideologice abuzive, hipotrofia conflictului ajunge în câteva cazuri la completa lui dizolvare: *Petru Rareș* și *Voichița de Romanie* ale lui Asachi, *Moartea lui Mihai* a lui Halepliu, *Văduva Carpaților* a lui Tăutu. Un loc aparte au ocazionalele și grăbitele lucrări ale lui Urechia — *Banul Mărăcine* și *Curtea lui Neagoe-vodă* — niște înșiruiți de schițe conflictuale nedezvoltate, nerealizate dramatic; identică este și situația nu mai puțin grăbitelor drame ale lui Bolintineanu. Mai frecvent și totodată mai interesant pentru evidențierea dinamicii este cazul conflictelor duble, rupînd astfel unitatea dramatică. E, mai ales, vorba de dublarea unui conflict specific modelului literar universal împrumutat cu conflictul caracteristic dramaturgiei românești — politic. Dinamica procesului modelării cu semnificație schimbată pe exemplul dramei romantice se evidențiază astfel în *Matei Basarab*³⁴ al lui Baronzi, printr-un dublet conflictual: unul în maniera

³² În întreaga demonstrație, sistemul nostru de referințe vizează numai tehnica literară clasică.

³³ *Moartea lui Radu VII de la Afumași*, București, 1854.

³⁴ *Matei Basarab sau Dorobanți și Seimeni*, București, 1858.

caracteristică romanticilor, celălalt, firav și neexersat, conflictul specific nouă — politic. Când apoi se încerca îndepărtarea de la structura românească specifică, situația era identică: conflictul caracteristic modelului era dublat — coexista paralel sau era înghițit — de conflictul neînving al schemei specifice. *Grigore-vodă* a lui Depărățeanu dubla conflictul omenesc intern, de factură romantică — între legământul trecut al urii și iubirea prezentă —, cu acela politic — între domn și boierimea trădătoare; Șoimescu, în *Constantin Brîncoveanu*, subordona conflictul tragediei antice aceluia între domnul exemplar și dușmanii interni și externi ai țării; iar în *Diurpaneu* conflictul intern tragic — între datorie și sentiment — era așezat paralel aceluia dintre cotropiți și cotropitor. În *Lăpușeanu* a lui Roșca, conflictul între tiran și boierimea patriotă mistuia pe acela al dilemei tragice a Roxandei Doamna. În fine, dubletul conflictual mai are un aspect, acela din *Alestar*, tot evident proces dinamic; e aici vorba de hipotrofierea completă, prin liricizare, a conflictului politic și de susținerea interesului acțiunii prin dublarea lui cu un conflict real de natură erotică. Iată deci situația într-un prim arc al spiralei descendente spre nedramatic: într-un fel sau altul, majoritatea lucrărilor se abat de la cerința caracteristică genului.

Următoarea etapă — o nouă cerință: faptele să se petreacă, să se întâmple în scenă, să fie dezvoltate în fața spectatorului, să se realizeze percepția lor directă. Desigur, respectarea absolută a cerinței este imposibilă: o serie de fapte trebuie să se „întâmple” și în culise și în spațiul dintre acte, iar în scenă să ajungă numai ecoul lor. În anumite limite și în anumite forme, narațiunea în scenă este permisă dramaticului, fără a-l anula. Dar de aici pînă la prezentarea absolut narativă a faptelor, caracterul dramatic se schimbă progresiv pînă la negarea lui. Majoritatea pieselor noastre istorice din secolul al XIX-lea sînt abundent narative, chiar dacă nu toate au ajuns la limita maximă. Dubla obiectivare cerută dramaturgului depășește puterile unora dintre autorii noștri: nu pot realiza dezvoltarea faptelor în fața spectatorilor. Le aduc din culise, gata petrecute, exprimîndu-le narativ. Scena se transformă într-un fel de loc specializat al ecourilor unor fapte din afară. Absolută în gen este *Văduva Carpaților* a lui Tăutu, unde tot ce ajunge la cunoștința spectatorilor ajunge prin intermediar narativ. Dramele lui Asachi, *Mihu* a lui Istrati sînt și ele mai des ecouri prin narațiune decît fapte de acțiune dramatică percepute direct de spectator. Dar nu numai atît. Autorii noștri simt o nesuferită nevoie de a povesti, de a lămuri tot, la cel mai direct, explicit și prozaic mod posibil. Obişnuit, dramaticul autentic evită reluarea în comunicare directă a faptelor ce se pot subînțelege din dezvoltarea ulterioară a acțiunii; conformarea, în piesele noastre istorice, la asemenea regulă e rară în extrem. Nu putem cita decît două lucrări ce exemplifică asemenea situație: *Vornicu Bucioc* a lui V. A. Urechia și *Pygmalion* a lui Bengescu-Dabija. În rest, obiceiul e ca orice fapt întîmplat să fie cu necesitate povestit, chiar acolo unde majoritatea faptelor se petrec în scenă și doar cîteva — normal — în spațiul dintre acte sau, concomitent acțiunii din scenă, în culise. Și, mai mult chiar, atracția povestirii este atît de mare încît se reiau, în lungi narațiuni posterioare, fapte deja comunicate narativ anticipator sau concomitent. Prototip pentru aceasta e Șoimescu cu prin excelență narativele sale o dramă și două tragedii. Este elocventă

pentru caracterul narativ al multora dintre picsele noastre istorice frecvența procedeelelor specializate în acest scop, devenite — deși genetic sînt universale — specifice contextului dramaturgiei istorice românești din secolul al XIX-lea. Cităm cîteva. La nivelul replicilor : narațiunea propriu-zisă ; narațiunea lirică, comentariu ; falsul dialog narativ, nuanțat divers, după diverse formule — narațiunea în fals dialog stimulată de întrebările partenerului și apoi variată de același prin tăieri convenționale, cînd amenință a se prelungi prea mult, tot în fals dialog, aceea în care replica narativă este preluată în ștafetă de diversele personaje prezente în scenă, în scopul dinamizării prin varierea povestitorilor ; ș.a. La nivelul personajelor : frecvența ridicată a personajelor cu rol narativ exclusiv (în care se încadrează clasicul procedeu al servitorilor specializați pentru narațiune), frecvența ridicată a confidenților, și aceștia, clasic pretext pentru narațiune (caracteristică este în piesele lui Șoimescu dublarea fiecărui personaj printr-un confident).

În fine, cea de-a treia treaptă în derogarea de la dramatic : lirismul. În cauzalitatea acestuia, interesul funcțional — determinînd structura dramatică ce implica, mai abundent sau mai puțin abundent, lirismul — se alătură modelului romantic însuși mult liric. Teatrul romantic era considerat nedramatic prin esența sa lirică³⁶. Dar în acea dramă istorică, lirismul nu împiedică conflictul să se desfășoare. Prin liric, dramaticul nu este amendat ci numai comentat ; lirismul nu se desparte și nu se rătăcește de firul conflictului, ci se dezvoltă la obiect, pe faptele anume ce se produc sau se vor produce. Astfel că dramaticul nu numai că nu este împiedicat ci, într-un fel, valorificat, prin lirism obținîndu-se, dintr-un punct de vedere, o potențare a dramatismului. Deci nu în lirism ca atare stă amendarea dramaticului din piesele noastre istorice. Presupunînd cazul ideal, cînd și conflictul ar fi unitar și narațiunea inexistentă, *calitatea* liricului, situația lui specială este aceea care producea asemenea efect. Lirismul, cu rol în special demonstrativ politic, angajat a exprima, purta și accentua anumite noțiuni, generalizează adesea prea mult ; comentariul liric nu mai cade pe fapte, pe conflictul care captase atenția spectatorului — și aceasta trebuia să fie miza liricului — ci le străpunge și trece dincolo de ele ; contactul între replica lirică și acțiunea dramatică se rupe și o relativă independență ia naștere între ele, liricul prezentînd principiul nud pentru care dramaticul a fost pretext dar nu mai poate fi suport. Aceasta în cazul discuției abstracte de situație. Ca să aducem însă dreaptă mărturie în procesul intentat lirismului, trebuie să recunoaștem că rar lucrurile se prezintă exact în forma pe care am descris-o, adică fără concursul celorlalte două faze ale anulării dramatice. Din toată dramaturgia istorică a secolului al XIX-lea românesc, așa ceva se întîmplă numai în primele

³⁶ În capitolul despre *Teatrul romantic*, din *Les Epoques du theatre français* (Paris, 1896), Brunetiere punea problema esenței definitorii a teatrului romantic. Se indica lirismul, ca trăsătură definitorie a romantismului. Așadar, un *teatru liric*; prin aceasta — continuă Brunetiere — teatrul romantic este opus esenței dramatice, și, de aceea, dramaticul ar fi genul în care romanțicii au eșuat. Demonstrația, indiscutabilă în linia ei mare, suferă însă completări și amendări. Printre acestea, în ceea ce ne privește aici, este faptul că Brunetiere nu sesizează diferența dintre tehnica strictă a expresiei literare și efectele ei ; căci expresia poate fi, din punct de vedere strict tehnic, lirică (directă comunicare afectiv-intelectuală), dar efectul acesteia poate fi dramatic. Astfel că, fiind — tehnic — liric, teatrului romantic nu i se poate nega un dramatism efectiv.

piese istorice ale lui Bolintineanu — *Mihai Viteazu condamnat la moarte*³⁶ și *Mihai Viteazu dupe bătălia de la Călugăreni* — celelalte — *Gheorghe Stefan-vodă*³⁷, *Alexandru Lăpușneanu*³⁸, *Despot-vodă*³⁹, *Mărirea și uciderea lui Mihai*⁴⁰ etc. — acumulând, pe lângă maxima dezvoltare a lirismului politic principal, și lipsa unității conflictului și din ce în ce mai abundenta narațiune directă. Similare sînt *Moartea lui Mihai Viteazu* a lui Halepliu, piesele lui Șoimescu și, mai ales, drama *Matei Basarab* a lui Baronzi. Deosebită este situația dramelor lui Baronzi — *Alestar* — și *Urechia — Curtea lui Neagoe-vodă*. Mai tîrziu ceva, preluînd schema structurală a dramei istorice cînd aceasta devenise o realitate fără a mai fi corespunzătoare unor cerințe funcționale stringente, ca la '48, cele două drame încep o nuanțare artistică a formulei. În special evidentă pentru aceasta este situația lirismului pe teme politice. Dintr-o cauză sau alta, conflictul, esența dramatică, în plan politic fusese înlăturat total sau parțial. Accentul pentru exprimarea literară a planului politic ideologic cădea pe lirism. Și acum prima dată lirismul este intuit în realitatea sa estetică. Nu mai este banalul vehicul al principiilor ideologice de comunicat, ci un element al literaturii, al artei. Replica lirică este modelată în evidentul interes al frumuseții sale, exprimarea retorică este mai îngrijit șlefuită și i se asociază metaforicul.

Ni s-a deschis astfel perspectiva spre cele două capodopere ale dramaturgiei istorice :

Vlaicu-vodă se realizează într-o formă fabulistică politic ideologică. Unitatea acțiunii prin unicitatea conflictului este însă perfect realizată; narativul este amendat, știrile din afara scenei sînt introduse cu subtilitate. Experiența dramatică și talentul autorului permisese evitarea unor deficiențe ale structurii pentru care hotărîtor determinant era nu semnificarea politică, ci posibilitățile creator dramatice reduse, generale și individuale. În schimb, în cursul fabulei, lirismul pe pretext politic se dezvoltă abundent, punctînd în momentele hotărîtoare. Este însă și acesta nuanțat și absorbit esteticului. A intervenit modelarea artistică și sensibilizarea liricului : replica nu mai este manifest revoluționar, apelînd la capacitatea intelectuală, noțională a publicului, ci la sensibilitatea lui. Căci lirismul a fost lăsat în relația lui directă cu mișcarea dramatică, a rămas legat și integrat faptelor direct percepute. Într-o semnificare deosebită, lirismul realizează la Davila exact ceea ce realizează în teatrul romantic ; dublînd dramaticul, liricul îl subliniază și îi întărește forța de impresie estetică. Ideea dramatică — simbioză perfectă între interesul acțiunii și interesul semnificației se transmite penetrant.

Traietoria de la schema suprastructurii dramatice a secolului al XIX-lea la *Apus de soare* a fost jalonată cu dramele citate ale lui Urechia și Baronzi ; *Apus de soare* nuanțează anumite trăsături ale schemei și dezvoltă, în consecințele lor ultime, altele. Pe drumul trecînd prin *Curtea*

³⁶ București, 1867.

³⁷ *Ștefan Gheorghe-vodă sau Voi face doamnei-tele ce-ai făcut tu Jupnesei mele*, București, 1868.

³⁸ București, 1868.

³⁹ În vol. *Publicațiunile literare pe anul curente. Șase drame istorice noi*, de D. Bolintineanu, București, 1868.

⁴⁰ Idem.

lui *Neagoe-vodă* și *Alestar*, drama lui Delavrancea realizează o mai subtilă semnificare politică; este vorba de o glorificare a domnului model nu de o ilustrare noțională, o semnificare implicită, mai concretă în comparație cu obișnuita soluție abstractă, directă. Spre deosebire de *Vlaicu-vodă*, *Apus de soare* nu amendează trăsătura nedramatică, specifică genului în literatura română din secolul al XIX-lea, ci o duce la extrem; spre deosebire de Urechia și Baronzi, Delavrancea are geniala intuiție a purității și renunță la orice conflict, la orice acțiune dramatică unitară: presară pe parcurs câteva fapte, indiferente vreunei acțiuni dramatice, pe temelia cărora ridică edificiul greu ornat, exclusiv liric, al poemei dramatice *Apus de soare*. Replica, turnată la roșu în tiparele retorice cu largă cadență gravă, este șlefuită apoi cu minuțiozitate și sever împodobită.

Vlaicu-vodă și *Apus de soare* se realizează deci în baza suprastructurii dramatice a piesei istorice născute și dezvoltate în secolul al XIX-lea, în baza trăsăturilor specifice ale acestora: semnificarea funcțional politică; unul din cele două aspecte arhitecturale didactice, duse însă la perfecțiune în linia esenței lor — realizarea conflictului unic și a acțiunii unitare în structura fabulistică, epurarea lirismului de orice alt amestec străin în aceea nedramatică, declarativă; lirismul. Concluziv: se reintegrează complet esteticului structura dramaturgiei istorice românești născută funcțională.

Caracteristică este și schema structurală a intrigii. Concretizările ultime în acțiune ale intrigii pot fi și sînt deosebite de la o piesă la alta. Dar, cu modulațiile inerente, schema ei structurală e identică în toată dramaturgia istorică a secolului. Intriga are o structură biaxată, în directă dependență de situația semnificării politic ideologice, dar și, subordonat, de lipsa de experiență și de modelul romantic. Normal era ca, în conformitate cu interesul semnificației, să se suprapună aceluia un interes al acțiunii, să se realizeze deci un conflict în baza unei intrigi pe unic sau principal ax politic. Primilor noștri autori le e însă greu să dramatizeze original, fără modelul unor scheme preexistente. Or, modelele le ofereau altceva. De aceea este introdus, pentru sporirea sau totala susținere a interesului dramatic, axul erotic. Relația dintre cele două axe poate fi deosebită de la o lucrare la alta, dar, într-un fel sau altul — într-un conflict unitar sau într-un dublet conflictual, într-o preponderență în acțiune a unuia sau altuia dintre axe — este pretutindeni evidentă tendința susținerii axului politic de către cel erotic.

Schema conflictului pe ax politic este, pretutindeni aproape, constituită în baza unor relații exterioare. Excepție fac *Virtutea străbună* — în care conflictul tragic se interiorizează, umanizîndu-se parțial, într-o dilemă tragică; *Vornicu Bucioc* — în care se încearcă aceeași interiorizare; atît cît se realizează, acolo unde se realizează, din conflictul tragic al încercărilor lui Șoimescu, Roșca, Scurtescu, Dabija Bengescu, acestea însă dublate întotdeauna de un conflict, în schema obișnuită, de relații exterioare; se interiorizează de asemenea, parțial, conflictul politic în drama romantică a lui Depărățeanu și, total, în *Femeia* lui Hasdeu; i se sustrag complet *Fîntîna Blanduziei* și *Răzvan și Vidra*. Cu câteva nuanțe, forma intrigii pe ax politic e aceeași: relația este de opoziție — cel mai adesea principială — opoziția între două grupări politice, constituite pe baze sociale sau naționale. Este vorba de două grupări boierești, una dreaptă,

cealaltă nedreaptă, în funcție de noțiunea de demonstrat; de obicei uneia sau alteia dintre grupări i se asociază și domnitorul ce poate asuma asupra-și importanța partidei respective, pînă la simplificarea sau chiar dizolvarea ei: Mihai cu Buzestii și alți cîțiva boieri fac, de exemplu, partida binelui politic — patriotism — căreia i se opune grupul boieresc trădător (trilogia despre Mihai a lui Bolintineanu); un grup de boieri încadrează și sprijină pe domnul tiran Ștefăniță, căruia i se opune altă patriotică partidă boierească (*Blestemul*, de Dimitriade); tiranului secundat de o singură unealtă i se opune grupul boierilor cu iubire de țară (*Lăpușneanu*, de Roșca); redusă la doi indivizi, aceeași opoziție între bunul domn și trădătorul boier (*Moartea lui Radu VII*, de Șoimescu) etc. Mai rar, opoziția ia aspect național: este opoziția dintre cotropiți și cotropitori (*Mihu*, de Istrati, *Diurpaneu*, de Șoimescu), dintre dominați și dominatori (în nucleele conflictuale nedezvoltate din *Văduva Carpaților* a lui Tăutu și *Alestar* al lui Baronzi etc.).

În ceea ce privește axul erotic al intrigii, denumirea dată și situația descrisă pot părea abuzive. De fapt, axul erotic al intrigii este o variantă a axului uman-psihologic. Dar în piesele noastre istorice situația erotică este complet în afara interesului ei uman din drama romantică bunăoară, ca să nu mergem decît la modelul direct. Dezvoltat în forma unei relații externe, axul erotic era dublat acolo de interiorizarea situațiilor create; conflictul, prezentat exterior în dramatic, devenea psihologic în comunicarea lirică. În dramele noastre interesează mai ales spectacolul oferit de eros, relația exterioară; însuși lirismul e rar o comunicare interiorizată ci pur și simplu un comentariu, o subliniere a relației externe. La capitolul excepțiilor, al conflictului psihologic pe ax erotic, se numără aceleași *Grigore-vodă* a lui Depărățeanu, *Femeia* și *Răzvan și Vidra* ale lui Hasdeu, *Fîntîna Blanduziei* a lui Alecsandri, ceva în schiță, intenționat, în *Vornicu Bucioc* a lui V. A. Urechia. Realizarea exterioară a conflictului erotic se obținea divers: fie prin intervenția unor condiții de ordin politic — *Don Sanji II*, de Halepliu, *Moartea lui Radu VII*, de Șoimescu, *Virtutea stră-bună*, de Dimitriade — fie prin intervenția dilemei tragice — *Diurpaneu* de Șoimescu — etc. Dar, dincolo de acestea, se conturează cu mare frecvență o schemă devenită caracteristică realizării axului erotic în dramaturgia română istorică. E după modelul dramei romantice franceze. Declanșarea, conducerea și rezolvarea conflictului se obțin în baza jocului unor cupluri erotice cu pivot comun. Două sau mai multe cupluri intră în concurență; unul e legitim, din puncte de vedere diverse, uman erotic — în romantismul francez — moral erotic (mai rar uman) sau politic — în drama noastră, celălalt sau celelalte sint ilegitime, din puncte de vedere asemănătoare; tendința dezvoltării aceuia sau acelor nedrepte stînjenește sau împiedică realizarea sau continuarea cuplului legitim. În *Hernani*, intriga se dezvoltă prin jocul cuplurilor în jurul Doînei Sol; în *Maria Tudor* jocul era mai complex, în două serii de cupluri cu pivot schimbat, unul dintre cupluri fiind comun ambelor serii, din a căror întretăiere continuă se năștea intriga: Fabiano Fabiani — *Jeanne* — (*Jeanne*) — Gilbert și *Jeanne-Fabiano Fabiani* — (*Fabiano Fabiani*) — *Maria*. Primul care introduce la noi această schemă a cuplurilor e Baronzi, cu *Matei Basarab*. *Matei Basarab* (1858) se realizează după formula din *Maria Tudor*: *Matei-Elena* — (*Elena*) — *Romieli* și *Elena* — *Romieli* — (*Romieli*) — *Florizina*, pe

care inexpertul Baronzi nu știe însă să le conducă, complicându-le și încâlcindu-le. Mult mai târziu, în *Fata de la Cozia* (1880), Roșca va da o bună dirijare a schemei identice. Cealaltă dramă a lui Baronzi — *Alestar* — realizează schema din *Hernani*: trei cupluri cu același pivot. Alecsandri reia și el și conduce degajat, schema seriilor paralele de cupluri cu pivot comun, în *Despot-vodă* cit și în *Fîntîna Blanduziei*. Numai generosul Bolidineanu mai încearcă adunarea a mai mult de două cupluri; dar se încurcă groaznic! Ceilalți nu se hazardează dincolo de o unică serie lineară din două cupluri, incomodîndu-se reciproc; de ex.: Mircea — *Marioara* — (*Marioara*) — Cocinschi (*Porcarul și Măria sa Vodă*) etc., etc.

Din noul punct de vedere, situația dramelor *Vlaicu-vodă* și *Apus de soare* se prezintă în aceeași coordonată: reluarea, purificarea, nuanțarea și perfecționarea trăsăturii structurale specifice.

Vlaicu-vodă, care, în forma fabulistică, menține conflictul, își dezvoltă acțiunea pornind de la coordonatele schemei specifice a intrigii: ax politic și ax erotic. De aici intervin nuanțările și deosebiri. Simbioza axului politic cu axul erotic devine perfectă, atît din perspectiva interesului acțiunii cît și al semnificației. Conflictul pe ax politic este dezvoltat la modul relațiilor exterioare și concomitent interiorizat printr-un subtil artificiu dramatic: jocul aparențelor și al esențelor, prin a căror progresivă suprapunere se înaintează spre deznodămîntul final. Schema conflictului politic, o fericită formă originală a opoziției naționale dintre dominați și dominatori, cuprinde în sine, cu nuanțări și inovații, unele elemente din schema secolului XIX: opoziția, falsă, între boieri și domn, schimbată — în baza jocului esențelor cu al aparențelor — în opoziția, reală, între grupul boieresc cuprinzînd și pe domnitor și dușmanii externi ai țării care, din nou cu simț al efectelor dramatice, sint aduși în însuși interiorul țării, adică al conflictului. Axul erotic, întocmai ca în vechea schemă, nu acoperă cu nimic interesul omenescului; se operează însă o relativă interiorizare a lui pentru a putea naște, din ciocnirea sa cu manifestările politicului, un conflict psihologic lateral cu consecințe directe în marele conflict politic.

În ceea ce-l privește pe Delavrancea, în *Apus de soare*, conflictul și deci intriga erau înlăturate. Dar înseși sumarele pretexte factice pentru lirism sînt luate din coordonatele celor două axe ale intrigii specifice: lupta împotriva dușmanului extern, opoziția boierească, fugara schiță erotică (între frații necunoscuți Petru și Oana).

Semnificația ca determinant al trăsăturilor subordonate din structura specifică era principală și în ceea ce privește caracterele personajelor. Personajele teatrului istoric ce urmărea o semnificație direct umană erau însele umane. Schematic în extrem, personajele tragediei clasice erau totuși o schemă omenească. Complexe și contradictorii, nu mai puțin schematic în felul lor, personajele dramei romantice erau și mai evident umane. Teatrul istoric românesc, depășind semnificația de pe omenească pe politic, încadrează personajele noului interes. Fără intuiție artistică, autorii noștri le transformă în niște perfecte noțiuni rezolvate, total inconsistente sub raportul omenescului. Se exclud schemei personajele celor două drame romantice — *Grigore-vodă* și *Fîntîna Blanduziei* — și dramelor romantice shakespeariene ale lui Hasdeu. Înseși personajele „tragice” ale lui Șoimescu și Roșca se orientează mai mult într-o direcție noțională,

pentru care dilema omenească este numai un pretext, nerealizat în sensul său propriu. Ratat sub raportul omeneșului este și Vornicul Bucioc din drama lui Urechia prin exploatarea noțională a unei esențe de dilemă tragică; mai interesant, printr-o sumară complexitate, este Lupu din aceeași piesă. În rest, toate personifică un principiu, o idee rezolvată: de patriotism, trădare, democrație, dreptate ș.a.m.d.

Vlaicu-vodă și *Apus de soare* reiau și de astă dată trăsătura specifică. Și aici un jalon al traiectoriei urmate îl întilnim vizibil în *Alestar*. Referințele merg de astă dată mai mult spre *Vlaicu-vodă*. Mircea — domnul subtil care înțelege politica și știe să sacrifice, aparent, țara în interesul țării, și căruia boierii, neînțelegându-l îi fac opoziție — e omologul lui Vlaicu. *Alestar* — care are de suportat o dilemă, nuanțată romantic, între ura determinată de cauze politice și iubire — e omologul lui Mircea Basarab. În *Vlaicu-vodă* personajele nu sînt mai puțin niște noțiuni: Vlaicu e patriotul perfect, boierii — și ei, absoluți patrioți, Doamna Clara — dușmanul, Kaliani — „eretele de curte” — unealta dușmanului ș.a.m.d. Toate aceste personaje nu sînt nici complexe, nici umanizate; reprezintă noțiunea politică și o singură noțiune politică. Ceea ce le dă însă substanță e nuanțarea. Vlaicu știe să se prefacă, să-și ascundă patriotismul, să sacrifice cauza momentului pentru cauza mare, știe să aștepte trei ani și trei zile pentru a-și asigura triumful real și stabil al țelului urmărit. Vlaicu e o noțiune, dar plină de subtilitate. Mircea, viitorul apărător al creștinătății, e un tînăr îndrăgostit și înfierbîntat, în stare a-și pierde cumpătul și a compromite ideea patriotică; sumar umanizat printr-un conflict psihologic (în care interesul nu e însă pe uman, ci pe rezolvarea lui politică) Mircea ilustrează în esență aceeași noțiune: patriotismul; dar, paralel cu noțiunea constituită — Vlaicu — Mircea reprezintă dinamica unei noțiuni. Boierii cunosc o nuanțare de grup, indirectă, prin nuanțarea personajului domnitor: patrioți fac opoziție patriotului, pe care nu-l înțeleg. La toate acestea se adaugă sensibilizarea poetică — și traiectoria trece din nou prin *Alestar*; căci ce sînt altceva spătarul Dragomir și Miked decît niște simple noțiuni, absolute, fără nici o nuanță, de patriotism? niște noțiuni principiale care nu fac altceva decît să se autoexprime în fața Doamnei Clara și a spectatorilor; și totuși Dragomir și Miked rămîn întipăriți în memoria afectivă a celor ce i-au cunoscut cum n-a rămas nici unul dintre discursivii boieri și domni ce timp de un secol s-au perindat la rampă; și asta nu atît pentru ceea ce spun, căci multe alte personaje susținuseră înaintea-le lucruri identice, ci pentru cum spun ceea ce spun.

Ștefan al lui Delavrancea, centrul tabloului glorificat în *Apus de soare*? Nu e o simplă noțiune; dar nici un om autentic. Delavrancea își complexează eroul prin adăugare noțională — toate calitățile perfectului stăpînitor: e un simbol — Sfîntul Ștefan. Și apoi cîntă toate acestea în zecile de acorduri ale poemei sale dramatice. Și Ștefan astfel realizat devine un caracter estetic de extremă: amestec de umanism convențional, de principialitate politică, legendă și poezie.

PAVEL DAN

— linii pentru un portret —

RADU BRATEȘ

*„Nu doresc nimic decât ca focul care arde
în mine să nu se stingă, căci uneori îmi
e de trebuință și uraganul vremii poate îl
va dezvălui și focul va arde cu vuiet
mare și eu voi fi un scriitor”.*

(Din Jurnalul lui Pavel Dan)

Astăzi se poate vorbi despre Pavel Dan altfel decât acum 30 de ani, când a închis ochii. Atunci era un nume aproape necunoscut.

Publicarea schițelor și nuvelilor sale în revista liliputană „Abece-dar”, scoasă de Emil Giurgiuca și George Boldea la Brad, în „Gînd românesc” de la Cluj, „Pagini literare” de la Turda, sau revista „Blajul” de la Blaj, nu era de natură să-l poată face cunoscut. Răspîndirea pe o arie mică a acestor reviste, lipsa unui critic cu destulă autoritate care să știe alege și impune un scriitor, rezerva revistelor bucureștene față de scriitorii din provincie — toate acestea au făcut ca numele lui Pavel Dan să se fixeze cu greutate în conștiința publicului. Aprecierea orală a prietenilor de generație, creditul moral acordat de Victor Papilian, Teodor Murășanu, Ion Chinezu sau Ion Breazu, manifestat mai mult prin încurajări verbale sau scrisori particulare, erau departe de a putea lansa un scriitor, sau de a releva un nume din pletora de nume noi ce apăruseră în revistele din Transilvania după 1930.

Doar premiul obținut pentru nuvela *Iobagii* la concursul de nuvele istorice organizat de ziarul „România Nouă” din Cluj, moartea scriitorului în plină tinerețe, însoțită de regretele prietenilor exprimate în articole evocative, și apariția volumului *Urcan bătrînul*, editat în 1938 la București, sub îngrijirea lui Ion Chinezu — au atras atenția opiniei publice asupra scriitorului. Dar chiar și după apariția volumului s-au exprimat unele păreri defavorabile, care acordau nuvelilor lui Pavel Dan o valoare limitată, informativă, de document „pentru cunoașterea sufletului ardelenesc

și pentru cunoașterea literaturii acestei provincii, care, cu excepții într-adevăr mari, rămîne specifică și regionalistă” (Al. Voitin, în „Jurnalul literar”, 8 ianuarie 1939). Sigur că astfel de opinii au fost sporadice și ne semnificative, dar nu e mai puțin adevărat că numele scriitorului nu și-a găsit încă locul ce-l merita în atenția criticilor și a cititorilor de pe întreg cuprinsul țării.

Cu toate că în 1944 a apărut ediția a doua din nuvelele lui Pavel Dan, împrejurările războiului și faptul că prin moartea scriitorului s-a pus capăt creației sale au făcut ca opera lui Pavel Dan să fie aproape dată uitării. Așa că putem spune că acțiunea de valorificare a operei acestui scriitor cu destin vitreg, întreprinsă în ultimul deceniu, egalează aproape cu o „descoperire”.

Edițiile apărute din 1956 încoace (dintre care cea a lui C. Regman dă o imagine completă a creației scriitorului), monografia publicată de Monica Lazar (1967), introducerea scriitorului în programele școlare, tezele universitare avînd ca subiect opera lui Pavel Dan — toate au avut menirea să-l facă cunoscut, să-i fixeze un loc în istoria literaturii, să-l situeze între marii nuveliști dintre cele două războaie mondiale, pe linia Slavici-Agîrbiceanu-Rebreanu. E un act de reparație, deși tîrzie, absolut necesară față de acest talent superior.

Împlinirea celor 30 de ani de la moartea sa și 60 de ani de la naștere determină o nouă aducere a lui în dezbatere publică.

Cînd ne gîndim că, dacă ar fi trăit, ar fi avut 60 de ani, și că toată creația sa provine din perioada pînă la 30 de ani, ne dăm seama că opera pe care a lăsat-o moștenire e numai o parte, o mică parte, din opera pe care, într-o viață mai lungă, dusă în alte condiții decît cele în care a trăit, ar fi putut să ne-o lase.

Totuși, conștient de timpul scurt pe care-l mai avea la dispoziție, sub apăsarea unui presentiment al morții apropiate, și-a intensificat ritmul de muncă pentru terminarea lucrărilor avute în plan, ceea ce a dus la maturizarea talentului și la realizarea unor nuvele care, dacă dau indicii despre o posibilă dezvoltare și lărgire a acțiunii pînă la dimensiunile romanului, nu sînt mai puțin valoroase în sine. Unele au profil de capodopere.



Voi căuta să prind în cîteva linii esențiale portretul scriitorului, așa cum l-a păstrat amintirea după atîția ani. Din el se va vedea și formațiunea spirituală a scriitorului, fondul sufletesc ce a convertit în valori literare realitățile peste care s-a aplecat.

Portretul fizic l-au fixat mai mulți autori de amintiri și l-au întru-chipat sculptorii Ion Vlasiu și Virgil Fulicea. Toți au remarcat figura rudă, cu un aspru aspect rustic, „cu fruntea înaltă, ochii mici, cufundați în orbite, brunet”, cum îl prezintă însuși scriitorul, în adevărate linii de auto-portret, pe studentul Livadă, din nuvela cu același titlu. Caracteristic la Pavel Dan era, însă, și mersul puțin legănat, ca al omului de pe Cîmpie, și graiul domol, cu un „r” gutural ce-i singulariza vorbirea. De statură mijlocie, dar bine legat, deși mizeria i-a fost tovarășă nedespărțită în copilărie și adolescență.

Ceea ce dădea distincțiune figurii, cu tot aspectul ei rustic, era modestia, lipsa de ostentație și omenia, semnul marilor caractere. Pe un astfel de om te puteai bizui și pe vorba lui puteai clădi.

Deși nu era înclinat spre confesiune, ba era chiar rezervat în privința evenimentelor personale, puteai deduce că împrejurările care au configurat un astfel de temperament n-au fost din cele de belșug și răsfăț. Mai târziu, ajuns în relații de intimitate cu el, mi-a dezvăluit secrete de viață care explicau suficient liniile aspre ale figurii lui și amărăciunea, parcă de ape stătute, din adîncul sufletului.

În orice caz, o copilărie necăjită, precaritatea materială prelungită pînă la anii de profesorat (cînd, căsătorit, din salariu și-a cumpărat toate ale casei, mai avînd și grija mamei, rămasă văduvă, și dînd ajutor și unei surori cu căsnicie nefericită; apoi taxe pentru examenele de facultate la o nouă specialitate pe care o pregătea, drumuri la București pentru examenul de capacitate, boala cu toate cheltuielile legate de ea); o sensibilitate care acumula într-una experiență tragică din realitatea înconjurătoare, ca și greutatea de a găsi un plasament în condițiile crizei economice de după 1930 — toate acestea au influențat psihologia scriitorului și l-au îndreptat spre culorile sumbre ale vieții.



Literatura lui Pavel Dan pleacă de la întîmplări reale, cunoscute sau trăite direct. Personajele pot fi ușor identificate în satul său, sau în locurile pe unde l-au purtat împrejurările vieții. Unii au și făcut-o (E. Boșca-Mălin, *Prin sate ardelenne . . . Pavel Dan și sătenii săi*, în „Tribuna” (Brașov), 5 noiembrie 1942; Tului Racotă, *Amintindu-ne de Pavel Dan*, în „Tribuna” (Cluj), 28 iulie 1966; Monica Lazăr, *Pavel Dan*, București, E.P.L., 1967). Eu voi adăuga altele (din Blaj):

Doamna din schița *Corigența*, care intervine la profesor să-i treacă băiatul, promițînd că-l va duce la anul la București, „la o școală serioasă”, trăiește încă la Blaj. Portretul din schiță însă e șarjat.

Casa unde locuia profesorul, cu „trepte multe” și la care „fereastra e sus, cu mîna nu o poți ajunge din stradă” e o casă care există și azi pe strada numită atunci „Sub curte” (azi: Armata Roșie, nr. 15).

O altă lucrare intitulată *Fragmente*, publicată întîi în „Gînd românesc” și apoi în volum, a plecat tot de la un caz autentic, întîmplat în Blaj. Pentru cei care au cunoscut persoanele și întîmplarea, lucrarea poate indica și gradul de transfigurare la care a ridicat scriitorul realitatea.

Iată întîmplarea: Profesorul de științe naturale Gheorghe Veliciu, căsătorit din dragoste cu o profesoară, venise în Blaj din altă parte. Căsnicia lor, fără copii, era cunoscută pentru armonia și devotamentul dintre soți. El, în special, era îngrijit de soție cu o scrupulozitate de admirat. Ea era preocupată și de ținuta lui vestimentară, cum se menționează în navelă: „Anică, să ai grijă de casă și de domnul. Să nu umble cu pantalonii necălcați”.

După ani de căsnicie, erau pe cale de-a avea un copil. Apropiindu-se momentul nașterii, doamna plecă la Cluj, la clinică. Doctorii îi spun că trebuie să sacrifice copilul, căci îi este viața în pericol. Ea se hotărăște să nască copilul cu orice risc. Deznodămîntul fu cel prevăzut de doctori. Nici copilul n-a putut fi salvat . . .

Impresia a fost puternică în Blaj, așa cum spune scriitorul în nuvelă: „toți plugeau, pînă și dricarii”.

Am asistat cu Pavel Dan la înmormîntare. După cîteva luni apărui nuvela. Întîmplarea e povestită la persoana întîii, în fragmente de jurnal intim de către personajul principal. Profesorul devine în nuvelă inginerul Haterian. Soția suferă de inimă și rinichi. Visuri și superstiții amplifică presimțirile rele.

Vizita medicală, îngrijirea în spital și moartea soției sînt redată în stil sobru, stilul faptelor brute. Reflexiile interioare ale inginerului sugerează, însă, ecoul puternic pe care-l au în suflet evenimentele :

„— Bună dimineața, domnule doctor.

Observai că nu se uită la mine.

— Domnule inginer, spre marel meu regret trebuie să-ți aduc la cunoștință că doamna a sucombat.

Cunoșteam înțelesul cuvîntului, dar mi se păru că în gura lui înseamnă altceva și întrebai :

— A murit ?

— Da. A murit. Am făcut tot ce ne-a stat în putință. Tot ajutorul medical, toate medicamentele care am crezut că i-ar putea fi de folos i le-am administrat.

Cuvîntul „administrat” mă plezni peste obraz.

Îl măsurai din tălpi pînă în creștet. Cred că niciodată chipul meu n-a exprimat mai multă ură și dispreț și mă mir că medicul n-a înțeles strigătul ființei mele : „Timpitule !” și a mai avut curajul să vorbească.

— Azi-noapte la ora douăsprezece a avut o sincopă. I-am dat o injecție — mi-a spus-o și asta ! — dar cu tot ajutorul științei noastre, la douăsprezece și un sfert a sucombat.

— Știința voastră . . .”

Nuvela se încheie cu notițe sumare de jurnal, care, dincolo de faptele brute și o anumită ironie la adresa societății superficiale, care nu înțelege marile devotamente, exprimă revolta unui suflet prea mult timp retractat : „Atît de încet curg anii ! S-o fi uzat ori ruginit mașina pămîntului. Poate mecanicul care o pune în mișcare a îmbătrînit.

Ah ! dacă aș fi eu mecanicul mașinării ăsteia, i-aș da drumul și apoi aș distruge regulatorul, lăsînd pămîntul să se învirtească din ce în ce mai repede, pînă ar frînge proptelele și ar lua-o la goană în univers . . .”

Se vede bine cum ficțiunea complică datele realității, personajul principal se îndepărtează de cel autentic, sfîrșitul întîmplării capătă ecou cu mult mai amplu și un aspect de generalitate . . .

O schiță pe care mi-a citit-o în manuscris, dar n-a publicat-o, intitulată *Canonicul*, avea ca personaj un cunoscut canonic blăjean, Ion Moldovan, căruia îi murise soția la scurt timp după căsătorie. Rămăsese cu un copil, ducea o viață sobră, fără afecțiune. Tip de ardelean cu principii, gospodar și sever, părea că n-are drame sufletești, mai ales că înclinarea spre ironie, un anumit orgoliu și suficiență provincială puneau între el și lume o distanță izolatoare . . .

Scriitorul plasa personajul într-o împrejurare imaginată, cînd masca de forță și rigiditate cădea și lăsa să se întrevadă drama mută pe care acesta o trăia.

Ținând într-o duminică o predică *despre căsătorie*, din amvonul catedralei, canonicului îi vine în minte soția moartă și secvențe din viața lui ulterioară, lipsită de afecțiune și căldură. Uită planul și cuvintele învățate de acasă și are un moment de slăbiciune sentimentală, încheind predica în cuvinte înlăcrimate. Șuvoiul sentimental, fișnit prin crăpăturile stincii, inundă sufletele ascultătorilor și slujba se termină într-o atmosferă de uimire și compasiune.

Scriitorul scoate din această întâmplare efecte artistice puternice și dovedea daruri de fin analist.

Nu știu ce s-a ales de această schiță, poate să fi rămas între manuscrisele sale, nemaiavând timp s-o finizeze și s-o publice, dar ea e încă o dovadă de felul cum lucra Pavel Dan.

Și locurile și clădirile au trecut din realitate în lumea artei lui Pavel Dan cu aspectele și detaliile lor concrete, dar proiectate pe un fundal de umbră și mister.

Iată castelul mitropolitan din Blaj, astăzi muzeu, prezentat de Pavel Dan în *Înmormântarea lui Urcan bătrînul* :

„De cum intrară la vlădicie, în casele vechi, cu ziduri groase de doi metri, cu bolți joase și coridoare lungi, întortocheate, lipsite de lumină, oamenilor le pieri curajul.

Tăcerea bătrînului castel mitropolitan, ascuns între arbori seculari, unde totul era vechi, tăcut și trist ca în cimitir, li se strecură în suflet, deveniră tăcuți, nedumeriți ca în așteptarea unei întâmplări mari. Trecînd prin gangurile strîmte, de unde îi priveau ochii severi ai arhieriei morți, se treziră într-o odaie mare, cufundată în umbră, cu două ferești mici, zăbrelete, cu perdele mari, negre, cu mobilă grea de stejar masiv. Camera părea mai mult din basme decît din lumea aceasta, atît era de tăcută, de moartă; nu era într-însa nici mișcare, nici bizăit de muscă”.

Peste contururile realității, scriitorul aruncă un văl de taină și poezio. În orice caz, realitatea exterioară este asimilată unei realități psihice, pe care o configurează oarecum, dar o și potențează.



În general, scrisul lui Pavel Dan este realist, autorul distanțîndu-se de personaje și povestînd întâmplările la modul obiectiv, fără comentariu liric, chiar dacă, în unele, personajul principal este însuși scriitorul și actul biografic se poate ușor identifica. Dar lirismul curge subteran și se manifestă prin simpatia scriitorului față de bîntuiții vicții, față de lumea săracă din care s-a ridicat și el. Tragica mizerie din casa țaranului sărac e văzută nu cu ochiul omului care o observă din prag, ci cu durerea omului care a trăit-o, a crescut cu ea. Înregistrarea oricît de exactă, de obiectivă, trădează și durerea și compasiunea scriitorului :

„Toată viața au pus mămăliga pe un cărpător de scîndură de brad și, așezînd-o pe genunchii bătrînei, au mîncat la zarea focului, să nu ardă petrolul și să facă cheltuială...“ (*Zborul de la cuib*).

La fel citirea gîndurilor personajelor, monologul interior, dovedesc marile sale daruri de analist, cîștigăte printr-o îndelungată introspecție.

Căci dacă biografia scriitorului nu însumează evenimente numeroase, viața pînă la 30 de ani fiindu-i ocupată mai mult cu studiul și lupta cu nevoile, biografia sufletească, viața intimă, dovedesc adîncimi

rar întâlnite. Scrisorile către unchiul său (publicate în „Tribuna” din 12 ianuarie 1961), cele către Ion Breazu (publicate de Mircea Zăciu în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, series Philologica*, fasc. 1, 1964), și în special *Jurnalul* său (publicat de C. Regman, în „Tomis”, 9 septembrie 1967, „Tribuna”, 12 octombrie 1967), sînt ilustrative în această privință. Îndeosebi *Jurnalul* cuprinde pagini de cutremurătoare confesare.

Eu însumi am fost martorul zbuciumului interior pe care-l trăia scriitorul în anumite momente. La început l-a ispitit și creația lirică — o dată mi-a arătat un caiet de versuri, dar singur recunoștea stîngăcia și artificii lor.



Pavel Dan n-a fost grăbit în lansarea sa ca scriitor. Lucra temeinic, cu o superioară conștiință artistică. La începuturile scrisului său, avea în vedere marile modele și-și confrunța realizările cu arta marilor scriitori. Era necruțător cu lucrările sale deoarece și le raporta la un ideal de artă pe care-l avea în minte și față de care scrisul începuturilor i se părea minor. Nu-i mirare că-și copia de multe ori o lucrare, cu o migală și o scrupulozitate artistică uimitoare pentru vîrsta lui, iar cînd condeiul se arăta nepuțincios față de țelul urmărit, își distrugea manuscrisul cu ciuda omului trădat în aspirațiile sale.

În *jurnalul* său (citată de I. Chinezu în prefața ediției din 1938) consemnează într-o notă din anii universitari : „În dimineața asta ploioasă am aruncat în Someș toate operele mele și am plîns”. Iar altă dată : „Mă podidesc lacrimile și mă cuprind fiorii cînd privesc la uriașii omenirii, — și mi-e scîrbă de micimea care mă îngroapă”.

Trimițînd la revista „Familia” două-trei bucăți, în perspectiva că nu-i vor fi publicate, nota : „Orice s-ar întîmpla, dacă m-or publica sau nu, nu voi pierde curajul. Voi munci, voi munci ... și voi munci !”

Încrederea în destinul său de scriitor nu-l scutea de ezitări, chiar de crize de îndoială, cum s-a văzut mai sus. Îl ajuta însă o voință tenace de muncă și un scrupul artistic neobișnuit, ca și o receptivitate deschisă oricărei observații juste și competente. Cu o rară detașare își recunoștea greșelile și își corecta lucrările, chiar și după publicarea în reviste.

Trimițînd lui Ovidiu Papadima o lucrare, îi scria : „Trimit lucrarea ; citește-o și scrie-mi observațiile. Sînt dintre puținii fericiți care nu se supără cînd sînt criticați ; pe cît e posibil, caut să profit de orice observație. O trimit îndată ce am isprăvit-o de transeris, că dacă aș ține-o pînă mîine dimineață, m-aș scula la 6 și m-aș apuca să o transeriu din nou, în altă variantă” (Vezi „Tribuna” (Brașov), 1 decembrie 1943).

În altă scrisoare îi preciza aceluiași prieten : „Bucata din „Gînd românesc” ... mi-a luat-o Chinezu pînă n-am apucat s-o transeriu decît de 3 ori, astfel că e cam nepieptănată ... ” (ibidem).

Lui Ion Breazu, unul din membrii juriului concursului organizat de ziarul clujean „România nouă”, îi scria în 22 ianuarie 1937, după obținerea premiului I cu nuvela *Iobagii* : „Îți mulțumesc asemenea pentru sprijinul dat la concursul de la „România nouă”. E o nuvelă inegală, slabă de tot uncori ; o știu eu înaintea tuturor, dar ce poți face într-un spital de cancer, în mijlocul celei mai groaznice suferințe, cînd eu însumi

abia puteam sta la masă un ceas pe zi?" (Vezi *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Series Philologica*, fasc. I, 1964).

Chiar și în timpul bolii, de natură să descurajeze pe oricine, Pavel Dan avea permanent în vedere *creația*, singura care dădea sens vieții sale.

Pasiunea creației i-a rămas în momentele tragice adevăratul suport moral. Unchiului său din Galați îi scria în 25 ianuarie 1937, înainte de plecarea la Viena în vederea unui tratament cu radium: „Cartea de nuvele îmi stă gata pe dulap și numai mersul ăsta mă oprește să nu o dau la tipar. Mi-o tipărește „Astra” din Cluj și cred că de la *Balade și idile* n-a mai apărut în Ardeal o carte mai ruptă din pământul ăsta . . . Am să mă fac bine după oricâtă suferință aş îndura și voi urca cele mai înalte culmi ale scrisului, căci așa sint hotărît”. (Vezi „Tribuna”, 12 ianuarie 1961).

Cei din jurul lui eram copleșiți de această voință de creație și ne dădeam seama de aspectul eroic al acestei încleștări cu destinul.

În convorbirile pe care le-am avut de-atâtea ori cu el, în plimbările pe străzile Blajului pînă noaptea târziu, îmi sugera cu atîta fermitate încrederea în vocația sa de scriitor, încît fiecare nuvelă o citeam cu convingerea că va fi depășită de creația ulterioară. Chiar nuvelele mari ca *Urcan bătrînul*, *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, *Priveghiul*, au finaluri prea înguste pentru albia largă a acțiunii anterioare. Forțele nu se epuizează pe parcurs, ci rămîn disponibile pentru alte acțiuni.

Nuvelele pregăteau *romanul*, spre care se îndrepta scriitorul, ca spre un cadru mai potrivit pentru forța sa creatoare.

Ceea ce vreau să subliniez este marea energie creatoare, simțul auto-critic, rara putere de muncă a unui corp măcinat de boală și pîndit permanent de moarte, „hoața bătrînă”, cum o numește el într-o nuvelă.



Cu toată încrederea în talentul său, lui Pavel Dan nu-i era indiferentă nici opinia publică. De aceea publica în revistele din Ardeal, încercase să publice în revistele din capitală, lua parte la șezătorile literare din diferite orașe ardelenene și era bucuros cînd vedea că scrisul său are ecou.

Totuși, în timpul vieții, nici un articol sau studiu mai de seamă nu s-a scris despre nuvelele lui în revistele noastre, deși nu era greu de ghicit talentul său, iar un critic cu autoritate și-ar fi cîștigat un mare merit din descoperirea și lansarea acestui scriitor. Și ce serviciu ar fi făcut *literaturii*, pe lângă ajutorul moral dat *omului* în luptă cu un destin potrivnic!



Lectura lui Pavel Dan mergea mai ales în direcția prozei epice și prea puțin spre lucrările de critică literară sau filozofie. Nu l-am auzit fiind conferințe, expunînd discursiv o problemă; iar articolele și recenziile sale nu dovedesc o aplicare specială. Refractor expresiei abstracte, Pavel Dan avea o viziune plastică, iar tehnica artistică o învăța mai curînd la școala marilor prozatori decît din exegeza critică sau tratatele teoretice.



Oral, Pavel Dan nu era un povestitor cu farmec (îl împiedica, de altfel, și o dicțiune defectuoasă). Citîndu-i nuvelele, te miri de unde veneau

acele daruri de înjghebare a unei acțiuni atât de viguroase și de complexe, când în relatarea orală faptele se înșirau liniar, fără relief și culoare. El era, însă, din familia de scriitori (din care făcea parte și Rebreanu) care își regăseau darul expunerii narative numai în fața hirtiei albe. Faptele și întâmplările se amplificau prin copiere și reveniri asupra textului. Să ne gândim la fazele prin care a trecut romanul *Ion* până la forma definitivă, sau la posibilitățile de dezvoltare ulterioară pe care le oferă nuvelele mari ale lui Pavel Dan . . .

Dacă în povestirea orală tranziția de la un moment al întâmplării la altul se făcea direct, prin juxtapunere, în scris novelistul găsea ingenioase procedee artistice de a lega acțiunea prezentă de una din trecut. Iată unul : „Gîndul sări în urmă cu mulți ani, ca un ceasornic stricat care, țacănind scurt, sare trei ceasuri deodată . . .” (*Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*).

Alteori faptele se aglomerează sintetic, ca în rememorarea vieții Urcănesii lângă sicriul lui Urcan. Un gînd chemă alt gînd, gesturi automate fac tranziția de la o imagine la alta.



Lui Pavel Dan îi plăcea să asculte pe alții povestind, mai ales cînd aceia aveau darul povestirii. Unul din aceștia a fost profesorul blăjean Grigore Pădurean, un bun povestitor, cu o voce plăcută de bariton, cu mari posibilități de relatare a unor întâmplări hazlii din viața Blajului din trecut. Pe acesta îl asculta cu plăcere și rîdea din toată inima la poantele întâmplării narate.



Și în vorbire, ca și în scris, Pavel Dan utiliza adeseori paranteza ironică, epitetul batjocoritor. În schițele și nuvelele sale întîlnim numeroase exemple de folosirea acestui procedeu. Iată cîteva (cu sublinierea noastră), dar numărul lor este mult mai mare.

„În sfîrșit, cine-cînește, cîriit de miuere și suduit de mamă-sa, Valer își atîrnă de brațul stîng bita de corn și, cu pălăria pe o ureche, *cum îi șade bine omului supărat*, porni spre sat”. (*Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*.)

„Ludovica vrea să rămînă lângă *socrul ei drag*. Mai bine moare decît să se despartă de el, să-i îngroape în același mormînt” (*ibidem*).

„Preuteasa luă paharul, îi spuse ceva repede, îndesat, puse paharul pe masă, *așa de încet că se vărsă jumătate*, și plecă”. (*Intellectualii*).

„Tudorica, afară, leșinase. În jurul ei se îngrămădiseră cîteva femei, îngrijind-o.

— Aruncați-o în fîntină, zise cineva.

Leșinata îl fulgeră cu privirea prin crăpătura genelor”. (*Priveghiul*).

„Uliana era o miuere pe potriva lui. Răbda la bătaie cît trei și cînd era la strîmtoare da și ea cu ce-i venea la îndemînă : o oală cu apă — *putea fi și cîlduță*, — cu sicitorul, cu un scaun”. (*Uliana*).

„Scoase din straiță o bucată mare și o dumiică în „zoamă”. Credeai că nu-i mălai făcut de „baba”, *Dumnezeu să-i potolească glasul*”. (*Jufa*).

Astfel de sublinieri ironice, persiflante, îi caracterizau și vorbirea cu colegii, prietenii și elevii.



Pavel Dan a crescut în atmosfera folclorică a satului, în contact direct cu basmul, balada, descîntecul și superstițiile. El a asimilat de copil modul de a gândi al țăranului, concepția sa fatalistă în interpretarea întâmplărilor tragice. Singurătatea și spaimele copilului rămas cu oile noaptea în cîmp, sau la marginea pădurii, unde și în plină zi umbra și întunecimea frunzișului generează fantasme, i-au alimentat imaginația.

O mărturie în acest sens o aduce *Jurnalul* scriitorului (publicat de C. Regman, în „Tribuna” 12 octombrie 1967) într-o însemnare din 1927: „Umblam și eu cu oile, eram un pici mic, cu cioareci, cu opinci și cu o căciulă de miel din care mi se zărea doar vârful nasului, roșu de frig. Atunci am învățat doina asta. Eram cu vitele Suciții, pe la Borșu, un loc trist și întunecos, unde erau atîția șerpi cîte fire de iarbă. Și eu pășteam pe acolo vitele, în vecinătatea unei păduri care îmbrăca dealurile din jurul meu.

Și noaptea..., Doamne, cîte nopți m-au găsit acolo, stînd răzimat în bită lîngă vite, păzindu-le să nu meargă și fiindu-mi mai frică de șerpii care porneau printre picioarele mele și de vulpile din păduri. Și ploua uneori, ploua de părea că varsă cu cofa; pe fața mea curgea apa șiroaie și la lumina fulgerelor ar fi putut oarecine vedea acolo, în vale, între păduri, un copil răzimat în bită, cu gluga pe umeri și cu privirea pierdută în noapte. Și erau și nopți senine. Atunci cîntam de răsuna dealurile și auia pădurea...

Și cînd obosit mă lăsam jos, priveam jocul stelelor de pe cer, claritatea lunii și iar luam fluierul și cîntam; doina, stelele și luna și vîntul, ploaia și pădurea se asociau cu mine și toate cîntau un cîntec lin și adorator, în adîncul căruia mi se părea că zăresc o cărare tristă și întunecoasă, cărarea vieții mele. Și azi — tot mai cînt aceeași doină...doină...

E tot ce a mai rămas în sufletul meu curat și neprihănit, ca o piatră scumpă într-un mormînt, Doina. O mai cînt și astăzi cu același foc, iarăși sînt copil”.

Peisajul însuși al Cîmpiei Transilvaniei, cu formele stranii de relief, cu aspectele ciudate ale norilor, cu lacuri și păpuriș, cu vînturi scăpate parcă dintr-o grotă eolică, alergînd peste coline și rîpi argiloase, favorizează oarecum interpretarea bizară și ireală a faptelor, trăirea în mister și superstiție.

O confirmare a factorului geografic asupra conformației psihice a omului de pe Cîmpie o face tînărul poet Ion Alexandru, născut în apropierea locurilor în care s-a născut și a copilărit Pavel Dan. Într-un interviu din „Gazeta literară” din 29 decembrie 1966, vorbind de acele locuri, insistă asupra elementelor de peisaj care crează stări psihice confuze, care-l îndreaptă pe copil spre interpretare proprie și chiar fantezistă a lucrurilor și fenomenelor, spre o lume a închipuirii, populată cu năluci, diavoli, strigoi și alte făpturi bizare. Într-un fel, îl îndreaptă spre *artă*. Iată ce spune poetul Ion Alexandru: „Aceste ținuturi sînt ale spiritului și îndeamnă la cugetare, zmeii și strigoi umblă în carne și oase pe uliți. La ora de față la mine trăiește un bătrîn de aproape de 80 de ani care e bănuț în continuare că e strigoi și de aici o întreagă poveste. Nu vreau să insist pe firele folclorului păstrat și scris, deoarece îl socot mai puțin important decît atmosfera mută a peisajului, a pădurilor măcinate de anotimpuri, a lemnului cariat și lins de focuri. Și norii de care îți dai foarte

tirziu seama ce sînt, de unde vin și unde se duc toate acestea. Problema esențială a acestui copil rămîne nedumerirea, neștiința lui; deși în stare să priceapă, nefiind nimeni în stare să-i explice, el pricepe cu nativul său paradoxal și confuz o stare de lucruri prielnice a ceea ce mai tirziu se va chema artă. Pentru că toți scriitorii apelează, în ultima instanță, mai des poezii la această unică sursă autentică, cea a copilului copleșit, sau cum a fost cazul”.

Această conviețuire cu fantasticul, în copilărie, explică într-o mare măsură împletirea realismului cu fabulosul de origine folclorică în unele nuvele ale lui Pavel Dan. Mai tirziu, cultura a spălat credința în astfel de jocuri ale fanteziei, dar ele au rămas ca un material poetic, ca rezerve de imagini, la care scriitorul a recurs de cîte ori a avut nevoie să întruchipeze o figură monstruoasă sau o atmosferă terifiantă, ori și numai să dea stilului mai multă forță sugestivă.

În nuvela *Copil schimbat* scriitorul valorifică artistic reziduurile eresurilor populare, rămase în conștiința omului simplu, care trăiește într-o lume de taine, capabilă să nască vedenii din realitatea cea mai concretă.

Pavel Dan intuiește perfect psihologia țaranului superstițios, care, sub imperiul fricii, oboselii, foamei și întunericii, interpretează datul real în termenii unei viziuni folclorice de străveche vîrstă.

Chiar și în bucățile în care predomină realismul, scriitorul surprinde cum, în mintea țaranului, realitatea palpabilă este proiectată în fantastic, monstruos și grotesc.

În nuvela *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, formele unui personaj real se topesc, sub impulsul sentimentului de ură al țărăncii, în substanța diformă a cumplitelor vedenii ale mitologiei populare. Preotul care ține predica defăimătoare capătă, în viziunea aprinsă a Ludoviciei, proporțiile monstruoase ale unei făpturi de pe alt tărîm :

„Ludovica vede cum strigă, cum întinde mîinile se împrăstie vorbele cît mai departe... Pe nesimțite, trupul își pierde formele omenesti, se lățește; acum e aproape patrat. Deasupra-i rinjește capul colțuros — ai zice, un imens bostan așezat pe un trup apocaliptic, ce aduce vag a corp omenesc — gura, cu buzele sîngerii, băloase, se lărgește pînă la urechi: o tăietură cumplită de o mină stingace... Încet, trupul se subțiază, lungindu-se, se înalță deasupra oamenilor, a casei chiar, brațele se bălăbănesc în aer ca două reptile gigantice; în păru-i negru, zburlit, se văd pitite două cornițe mici, închircite...”

Uneori peste tehnica folclorică se suprapune stilistica picturii pe sticlă, desenul disproporționat și naiv al iconarilor noștri vechi. Imaginile sfinților cu dulame și chei de aur din icoanele de pe pereții caselor țărănești i-au rămas copilului pe retină și tehnica lor se recunoaște în portretul hieratic și totuși uman al sfintului Petru, de la începutul nuvelei *Iobagii* :

„Sfîntul Petru era bătrîn, fără păr pe cap, numai pe margini avea cîteva firisoare albe, care îi stau ca o cununită prea largă. Peste țundra lungă pînă la pămînt era încins de două ori cu o sfoară grosă, de care atîrnă o cheie mare, cît cea de la pivnița baronului; doar atîta deosebire, că asta era de aur.

Ochii sfîntului erau mici, încercuți în crețe; dintr-înșii se revărsa peste pămînt o nespūsă bunătate, o verde primăvară. Pe unde se uita sfîntul, incolțea iarba, înmugureau pădurile”.

Se găsesc destule pasaje în nuvelele lui Pavel Dan care indică în ce grad înalt a asimilat scriitorul viziunea folclorică. Și nu din colecții de folclor, ci din traiul comun cu țărani, din cunoașterea directă a substratului psihic și a mentalității care generează folclorul. Pavel Dan n-a fost un folclorist, în sensul adevărat al cuvântului. O culegere de folclor din satul său, făcută ca student, și teza de licență *Balada populară*, din care a publicat câteva capitole în reviste, au caracter de circumstanță și nu denotă aptitudini speciale de folclorist. Totuși, cunoscând folclorul la sursă, trăind oarecum în cercul lui magic, l-a prelucrat creator în unele din nuvelele sale. În această direcție el a mers pe urmele lui I. Agîrbiceanu.

Interesul pentru folclor este exprimat de Pavel Dan în mod explicit într-un articol puțin cunoscut, publicat în „Unirea” (Blaj) din 5 noiembrie 1932, intitulat : *Preoții și folclorul*. Dacă mă refer la el este pentru că aduce o mărturie în plus despre gradul de prețuire a folclorului din partea scriitorului. În acest articol, Pavel Dan făcea apel la preoți să adune folclorul amenințat de invazia la sate a „cupletelor de mahala”. Ei sînt cei mai indicați pentru aceasta—crede scriitorul—fiindcă, viețuind împreună cu țărani, pot surprinde folclorul în desfășurarea lui spontană, cerut de ritual și datină, nu provocat la timp nepotrivit de colecționarii ocazionali.

Prețuirea scriitorului pentru „comorile” folclorice se exprimă în fraze admirative :

„ Cite sate ascunse în văgăunile munților nu păstrează comori de simțire veche românească pe care cercetătorul trimis anume pentru acest scop nu le poate descoperi, căci poporul se închide în fața străinului, ca oricine. Doar comoara se descopere celui care nu o caută. Academia Română, în dorința-i de a aduna cît mai mult din aceste risipite comori ale satelor, a trimis oameni anume, la sate, cari să le adune. Dar ce au putut face acești străini pe care poporul îi credea adesea agenți de percepție ?”

Ca și pentru Slavici și Agîrbiceanu, folclorul a însemnat pentru Pavel Dan o cale deschisă spre cunoașterea sufletului țărănesc, dar și un model de artă a povestirii, de la care a plecat și pe care a depășit-o printr-o tehnică artistică majoră.

DIN DRAMATURGIA INEDITĂ A LUI GIB. I. MIHĂESCU

DEMETRO DRĂGOI

Gib. Mihăescu a fost un scriitor multilateral, izbutind, în timpul unei scurte existențe, curmată prematur de un destin ingrât, să abordeze cu îndrăzneală diverse genuri literare, realizând în unele dintre ele opere de o reală valoare.

Cunoscut mai mult ca novelist și romancier, el a fost un slujitor permanent al teatrului, așa cum lasă să se întrevadă manuscrisele păstrate în arhiva familiei de la Drăgășani, cu scrisul mărunț și tremurat ce trădează sensibilitatea autorului.

Literele miniaturale sînt înghesuite într-un spațiu redus, succedîndu-se cu modestie și regularitate. Ca la toți oamenii sensibili și străini de ambiții vane, caracterele n-au acele înflorituri mărețe, rotunde și ogive. Dacă Ion Ghica, spre exemplu, sigur pe originea lui princiară și situația lui materială semna și scria cu litere ample, cu fiorituri maiestuoase, la Gib. Mihăescu grafia poartă amprenta afectivității și conștiinciozității.

Un scris școlăresc, citeț, cu linii aplicate cu ezitare, totdeauna subțindu-se spre sfîrșit, ca și cum un ultim și permanent examen de conștiință l-ar fi convins că totuși cele scrise sînt departe de a traduce complet fiorul creator al inspirației.

În timpul vieții scriitorul a publicat o singură piesă — *Pavilionul cu umbre* — reprezentată pentru prima oară în seara de 3 martie 1928 pe scena Teatrului Național din București, avînd în rolul principal pe Marioara Ventura și bucurîndu-se de un deosebit succes.

Cercetarea manuscriselor păstrate în arhiva familiei oferă multe lucruri noi, printre care cîteva piese de teatru, unele isprăvite, altele aflate în curs de elaborare: *Confrății*, *Criza în barou*, *Sfîrșitul* etc.

Dacă *Pavilionul cu umbre* și *Sfîrșitul* pot fi catalogate drept „drame psihologice”, conflictul lor amintindu-ne talentul lui Gib. Mihăescu de evocator al unei lumi patronate de obsesii, comedia *Confrății* — păstrată într-un exemplar dactilografiat în arhiva familiei — ne relevă în creatorul *Donnei Alba* un fin observator al societății în care a trăit, înregistrînd aidoma unui seismograf meschinăriile și venalitatea unei lumi pe care a avut posibilitatea s-o cunoască bine.

Acțiunea primelor două acte se petrece în sala avocaților de la Judecătoria ocolului XIX din București, iar în ultimele două acte în biroul lui Scarlat.

Comedia ne dezvăluie luptele de culise din mediul avocătesc, unde dorința de a avea cîți mai mulți clienți îi determină pe oamenii baroului să caute prin orice mijloace să-și discrediteze adversarii. Mușoiu — datorită reputației pe care și-a creat-o — are o clientelă din ce în ce mai bogată, în detrimentul lui Stroe Vilceanu și Scarlat Veniamin. Veniamin, nepot de văr al doilea al lui Vilceanu, deși crescut de acesta care și-a dat stăruința să scoată din el un om întreg, este un ingrât, necinstindu-i căminul, trăind cu doamna Caliopi, soția lui Vilceanu. De fapt, nici Stroe nu este ușă de biserică, el întreținînd relații extraconjugale cu tînăra văduvă Micșunica.

Mușoiu, pentru a lovi și mai mult în reputația lui Stroe Vilceanu, încearcă să-i seducă soția — „îngerul negru” — mărturisindu-i lui Gaspar, secretarul rivalului său:

„Mă, tu știi cît face asta să pui coarne celor mai mari dușmani ai tăi ...”

În acest scop încearcă să și-l facă aliat, complice, pe Gaspar, care avea locuința în aceeași casă cu familia Vilceanu. Într-o sîmbătă seara, cînd Stroe trebuia să meargă la club și de acolo la Micșunica, iar Scarlat pleca la părinții lui ce aveau o moșie în preajma Piteștilor, în satul Bulumaci, Gaspar îl sfătuiește pe Mușoiu să vină să aibă o întrevedere cu doamna Caliopi, pretinzîndu-i pentru prima întîlnire suma de 5 000 lei.

În seara respectivă, după ce Scarlat închisese ferestrele și obloanele biroului său și ieșise să plece la tren, Gaspar intră în cameră și le deschide, pentru a putea să sară înăuntru Mușoiu. Dar în acest timp vine Stroe, la intrarea căruia ferestrele fac zgomot. Stupefiat, el aprinde lumina și-l surprinde pe Gaspar acolo, ceea ce-l va pune pe gînduri. Stroe îi oferă lui Gaspar 10 000 lei și îl previne că dacă-l va prinde pe bandit, suma se va dubla, iar în caz contrar, nu-i va lăsa decît 200 lei. Mirajul banului îl determină pe Gaspar să-l trădeze pe Mușoiu, care nici nu-i dă în întregime suma promisă, pretextînd că se va achita de obligațiile pecuniare cu ocazia întîlnirii proxime. În acea seară Gaspar trăiește o mare deziluzie, constatînd cu amărăciune că soția lui — Netty — avea relații extraconjugale cu Puiu, student la „Arte și meserii... ingineric”.

Cînd Gaspar pîndea sosirea lui Mușoiu, la semnalul fluierăturilor lui Puiu, Netty escaladează fereastra și împreună cu amantul merge în livadă, unde în brațele adoratului îngînă o melodie sugestivă :

„Puișorul meu iubit
Pe bărbat l-am adormit
Adormit și-mbrobodit”.

Deși Gaspar ar fi voit imediat să se răzbune pe soția infidelă, datorită conjuncturii în care se află, nu poate să-și îndeplinească intențiile. El va telefona la club lui Stroe, care vine și-l găsește pe Mușoiu în casă. În același timp vine și Scarlat, pretextînd că s-a întors de la Chitila avînd presimțirea că în casa lui Vilceanu se întîmplă ceva grav ; de fapt, el stătuse pînă acum în apartamentul doamnei Caliopi.

Lăsînd pe Muşoiu încadrat de Vilceanu și de Veniamin, Gaspar, înarmat cu două pistoale, merge în livadă cu gîndul să-i ucidă pe concubini. Dar, surprinzător, ajuns în apropierea lor ezită să-și înfăptuiască planul, întrucît aude niște lucruri, pentru el necunoscute, pe care Netty i le destăinuia lui Puiu: tatăl ei, cîrciumarul Ciordelca, e pe moarte, iar ea, ca unică fiică, va moșteni o avere destul de rotundă, ce însumează „cîrciuma, 60 de pogoane, 8 de vie, cîreada, lucrurile din casă și bani cîți o fi...”.

Netty îi mărturisește lui Puiu că dorește să se despartă de Gaspar, om insensibil, lipsit de afecțiune. Pentru a nu pierde averea, Scarlat și Stroe îl consiliază pe Gaspar s-o ierte pe Netty, trăgînd cu buretele peste micile ei escapade, lucru pe care acesta îl va accepta din motive materiale.

Bănuind-o de infidelitate pe Caliopi, Stroe îi va propune să divorțeze. În urma ruperii legăturilor oficiale, Stroe se va căsători cu Micșunica, iar Caliopi cu Muşoiu, încîntat de zestrea viitoarei soții. Deși devenită soția lui Muşoiu, Caliopi va întreține în continuare relațiile cu Scarlat, la încurajarea tacită a fostului soț. Piesa se sfîrșește printr-o intervenție a lui Muşoiu, care conchide :

„După cel mai strașnic proces, confrății rămîn cei mai buni prieteni”.

Comedia oferă informații despre diverse lucruri obișnuite în lumea oamenilor de la bară. Astfel Stroe, la un moment dat, îl sfătuiește pe Scarlat, discipolul său, să nu atace niciodată fondul unui proces imediat, ci să caute să amîne de cîteva ori procesul prin „incidente de amănunt” :

„... și cînd ești de partea reclamantului nu trebuie uitat termenul... mai ales cînd onorariul se încasează cu ședința.”

Cînd Stroe îi spune lui Muşoiu că ar trebui să părăsească judecătoria aceasta fără reputație și să meargă să pledeze la palat, acesta își mărturisește deschis scopurile, spunînd franc că nu va călca niciodată pe la palat întrucît „judecătoria asta dă cîte-o moșie celui ce n-o trădează”.

Veniamin e indignat de faptul că judecătoria în care pledează „a devenit speluncă... ordinară...” El e conștient că multe incorectitudini în stabilirea de partea cui este dreptatea sînt generate de însăși structura codului penal. De aceea el va încerca să elaboreze o lucrare interesantă, deși nu o va termina niciodată : „Legea ca izvor de infracțiune”.

Într-un dialog cu Stroe, Veniamin își mărturisește gîndurile sale destul de lăudabile :

„He, he, ca să distrugi pe Mușoiu ăștia trebuie întii dreeasă legea, nene Stroe. Trebuie sparte zidurile tuturor cămăruțelor ălora ermetice și întunecoase, care o compun, ca să rămînă o sală unică, largă, luminată, cu tavanul în nori, să se vadă de la un capăt la altul și în toate părțile...” Stroe Vilceanu, fire pragmatică, comentează cu scepticism asemenea afirmații :

„Mofturi, cine ar putea să facă o lego ca aia ?

O timpora, o juventute !”

Piesa este impregnată cu multe scene pline de ironie, cum este cazul scenei a douăsprezecea din actul I, în care Stroe îi propune Micșunicii să fugă împreună, iar ea îi răspunde destul de acid, mimînd compătimită :

„Numai să nu obosești, iubitul meu... La vîrsta ta...” Cea mai savurcasă este scena a doua din actul trei, unde Stroe surprinde pe Caliopi

în cameră la Veniamin. La suspiciunile lui Stroe cu privire la relațiile extraconjugale ale soției sale, Veniamin ripostează, simulând onestitatea :

„Dar doamna Caliopi e o femeie pe care de atîția ani m-am învățat s-o respect, ca și pe dumneata, și mă doare acum cînd te aud aruncîndu-î astfel de vorbe. . . , mi se pare că s-a dărîmat un întreg sistem de gîndire, care s-a înălțat în mintea mea, înalt, zvelt, frumos, și care acum se prăbușește, apucîndu-mă sub dărîmături. . . Nu le pot suporta nene Stroe. . . sînt prea grele (Stroe pleacă la rîndu-i capul în jos). Aducîndu-i acestei femei desăvîrșite, pe care, da, o iubeam și o iubesc (Stroe ridică ochii de oțel) ca pe o soră mai mare, ca pe un model de virtute (Stroe pleacă ochii) . . . și de frumusețe (Stroe îi ridică) . . . sufletească (Stroe îi coboară) . . . aducînd zic acestei femei imputarea că are conversații ascunse cu un individ, pe care în casa dumitale m-am învățat, da, aci, m-am învățat să-l urăsc. Dar adevărul stă însăși pe buzele dumitale : cînd m-acuzi pe mine, cînd pe Mușoiu . . . ceea ce însemnează că amîndouă bănuielile sînt pure copilării . . . Iartă-mă că-ți spun astfel. . .”

Această pledoarie a lui Veniamin ne dezvăluie în eroul lui Gib. Mihăescu un reprezentant al tipului latrans din familia lui Cațavencu.

Comedia *Confrății* prin atmosfera ei ne amintește de piesa *Maestrul* (1925) a lui Mircea Ștefănescu, distanțîndu-se totuși de aceasta prin concepție și finalitate. Dacă în piesa lui Mircea Ștefănescu este o doză mare de tristețe menită să sublinieze „drama” intimă din familia unui mare avocat, evocarea aceluiasi mediu de către Gib. Mihăescu este făcută cu scopul de a surprinde josnicia prezentă din plin în lumea oamenilor baroului.

Tot din mediul avocătesc se inspiră și piesa într-un act *Criza în barou*, a cărei acțiune se petrece în camera avocaților de la o judecătorie din provincie¹. Protagonistii sînt doi avocați — Manole și Lică Popescu — care-și dispută întîietatea în cîștigarea și atragerea clienților. În timpul crizei, clientela devine din ce în ce mai mică, iar veniturile celor doi avocați cunosc o vertiginoasă scădere. Ei își aduc cu nostalgie aminte de vremurile cînd clientul venea „cu un pui de găină, cu ceva cîrnați, cu niscaiva ouă, ba la civile chiar cu un curcan, ori o damigeană de un deca”.

Ei sînt indignați de faptul că în timpul crizei clienții vin „de-a dreptul la judecătorie. . . , nici nu-ți mai dau p-acasă”. Ajunși într-o perioadă cînd constată că nu prea mai au clientela și nici procese, cei doi avocați conchid să formeze un sindicat în cadrul căruia amîndoi să-și împartă frățește cîștigul zilnic.

Piesa *Sfîrșitul* este o dramatizare a nuvelei cu același titlu din volumul *Vedenia*². Oferită spre reprezentare Teatrului Național din București, ea a fost respinsă de comitetul de lectură, fiind astfel sortită uitării³. Din păcate, în arhiva familiei se păstrează numai primul act — dactilografiat — a cărui acțiune se petrece într-o grădină publică, în timpul unei

¹ Piesa se păstrează în arhiva familiei pe niște foi dactilografiate, nemaexistînd manuscrisul.

² De fapt, înainte de a apărea în volum, nuvela văzuse lumina tiparului, pentru prima dată, în revista „Gîndirea”, IV, 1924, nr. 4, p. 97—108.

³ Apud Șerban Cioculescu, *Gib. I. Mihăescu*, R.F.R., anul II, 1935, nr. 12, p. 635.

după amieze, unde Birnea își așteaptă soția pe o bancă, pentru a merge la tribunal ca să transcrie actul de despărțire în urma procesului de divorț. În acest timp, pe bancă, lângă Birnea, vine Prundeanu, prietenul său. Când Mada va trece prin grădina publică și îi va vedea, răspunde la salutul lui Prundeanu și se îndepărtează într-o birjă.

După plecarea Madei, sosește Gogu Gorăscu, care-l întreabă pe Birnea dacă s-a terminat procesul de divorț și dacă acum Mada poate fi curtată.

Întristat, Birnea îi mărturisește că este liber s-o curteze pe Mada, dar îl avertizează că s-ar putea ca fosta lui soție să-l respingă, neacceptând un individ atât de meschin și de poltron.

Actul păstrat se termină prin părăsirea lui Birnea de către Gorăscu, care îi trimite un sărut sărmanului soț ros de gelozie, al cărui ris îngheață privind cu ochii holbați în gol.

Întrucît textul se oprește aici, vom încerca să reconstituim acțiunea piesei făcînd apel la nuvelă.

Într-o grădină publică Birnea, meditănd la ruperea relațiilor matrimoniale dintre el și Mada, urmărește „îndobitocit pe pietriș jocul umbrei dantelate, pe care alergau de colo pînă colo, în continuă adiere a sălcilor, pete micuțe de lumină, ca boabe de argint viu”⁴.

Fața sa trădează zbuciumul lui sufletec, trăirea dramatică a despărțirii : „... Ochii lui mari și copilăroși păreau acum uscați și scurși, iar pleoapele pleoștite îi dau o înfățișare de plîns”⁵.

La cafeana, unde îl întâlnește pe Gorăscu, încearcă să simuleze nepăsarea și liniștea ce l-a cuprins în urma despărțirii de Mada, survenită cu două săptămîni în urmă :

„De-ai putea vedea cît senin e în sufletul meu !... Sînt liber, liber, liber, scumpule ! Numai de aste două săptămîni mi-a fost teamă ; dar ele au trecut așa de lin, așa de alintător, ca un rîu potolit... Acum s-a terminat ! Acum pot striga : liber, liber, liber !”⁶

Gorăscu, această „speță de imbecil”, „deșirătură osoasă și fantomatică”, cu „gură lipicioasă și dinți de știucă”, cu „piele galbenă de pelagros”, nu poate fi imaginat de Birnea în postură de amant sau soț al Madei. Birnea îl preferă pe Prundeanu ca viitor soț al Madei, dar nu ca amant, deoarece nu poate să-și închipuie pe Mada „lăsîndu-se trecută ca oricare alta pe răbojul cuceririlor nenumărate ale unui zvinturatic”⁷.

Birnea este atât de frămîntat de pierderea Madei, această ființă „cu dinții aceia atât de albi”, cu „buzele carnoase de coral”, cu „părul ce îi cădea în şuvițe negre și crețe pe figura... de vrăjitoare”, încît nopți întregi nu poate să doarmă, gîndindu-se la clipele de fericire pe care le-a trăit cu Mada odinioară, comparînd acea stare de liniște conjugală cu situația îngrată în care se află, de locatar al unui hotel :

„El nu adoarme pînă spre ziuă, căci în închipuirea lui ațîțată el vede corpul brun al Madei, în amurgit, confundîndu-se cu desenu rile covorului de culoarea cafelei, așternut pe uriașul divan cu tăblie.

⁴ Gib. I. Mihăescu, *La „Grandiflora”*, BPT, 1967, I, p. 132.

⁵ Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 131.

⁶ Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 134.

⁷ Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 142.

El crapă ușor ușa și intră cu fereală, căci acum este amantul. Și mîngierile lui aduc din nou pe pielea ei fiorul renăscut al senzațiilor iarăși cunoscute. . . E atît de delicios tabloul acesta, că pe Birnea îl podidesc lacrămile cînd zorile îi descoperă fără milă, spre păretele opus patului de hotel, a cărui somieră scîrțuitoare o chinuiește de o noapte întregă : o canapea jupuită, un dulap vopsit proaspăt în negru, un lavoar de metal cu lighean alb, o găleată de lături, o pată de ploșniță strivită drept în mijlocul tapetului cojit”⁸.

Sufletul lui Birnea este torturat de ideea despărțirii, de faptul că Mada, devenită liberă, poate fi curtată, încît își inchipuie scena în care Gorăscu încearcă să-i vorbească Madei de „... credință. . . , iubire tăcută. . . , chin nesfârșit. . .”, de pasiunea lui constantă și nemărturisită, lucru ce o va determina pe Mada să accepte să fie condusă de Gorăscu acasă, iar acesta — ajuns în camera fericirii de odinioară a lui Birnea, de unde gelosul divorțat păstra cele mai frumoase amintiri — va beneficia de farmecul ei.

De fapt, toate aceste lucruri nu se petrec decît în imaginația lui Birnea, mărturie stînd notația discretă a autorului de la finele bucății :

„Se trezi cu totul tîrziu, într-una din despărțiturile ușii turnante de la hotel. Era amețit, capul îl durea și pricepu că foarte multă vreme se învărtise pe loc, o dată cu micul compartiment al ușii învărtitoare. Îl cuprinse atunci frica și-o luă la goană pe scări în sus, urmărit de o groaznică stafie. În cușca lui, portarul își făcu cruce”⁹. Așa cum remarcă Șerban Cioculescu, gelozia la Gib. Mihăescu nu este „un subiect observat din afară, cît o putere prin excelență obsesivă, o dată psihologică inițială, pusă în acțiune după legile proprii de desfășurare ale obsesiilor”¹⁰. În multe creații ale lui Gib. Mihăescu există o pendulare continuă între real și imaginar, conflictul fiind de natură psihologică. De cele mai multe ori, în planul realității nu se întîmplă nimic, dar închipuirea eroilor împrumută unor lucruri insignifiante sau neîntîmlate proporții extraordinare. Obsesiile personajelor sînt mai puternice decît realitatea, dar niciodată eroii lui Gib. Mihăescu nu găsesc în obsesii liniștea dorită, ci dimpotrivă, o neliniște secretă.

Acesta este cazul eroului din nuvela și drama cu același nume *Sfîrșitul*, deoarece sufletul lui Birnea este bîntuit de remușcări, de reproșuri : deși divorțat de Mada, ar dori să o aibă în preajma sa, ar dori ca ea să nu fie curtată de alți bărbați, cu toate că oficial ea devenise liberă.

Printre manuscrisele lui Gib. Mihăescu se mai găsește un fragment dintr-o piesă, aflată în prima fază de lucru, fapt denotat de multitudinea ștersăturilor și corecturilor de pe circa douăzeci de pagini în folio, cîte s-au păstrat. Surprinzător, dar acest fragment de piesă nu are titlu. Pe o ciornă — răzlețită printre cele douăzeci de pagini — sînt menționate personajele piesei : Gore Bondăreanu (pe ciornă inițial era scris Bondaru, dar autorul a adăugat cu creionul sufixul „-eanu”), Mihnea Ravan, Stamate Necșulea, Gogu Plavianu, Irina Plavianu (sora lui Gogu), Lola Bondăreanu (fiica lui Stamate Necșulea, devenită soția lui Gore) și Lina Bercea.

Acțiunea actului întîi — singurul păstrat, și acesta incomplet — se desfășoară în biroul avocatului Gore Bondăreanu. Bondăreanu, avocat de prestigiu,

⁸ Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 143.

⁹ Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰ Șerban Cioculescu, *Gib. I. Mihăescu*, R.F.R., II, 1935, nr. 12, p. 632.

și-a luat ca secretar pe licențiatul în drept Ravăn, un om muncitor și de viitor. Datorită insistențelor soției sale, a mai angajat ca ajutor în cadrul biroului său pe avocatul Gogu Plavianu, care se dovedește un ingrat și un neglijent. Este un ingrat, întrucât întreține relații cu Lola Bondăreanu, soția binefăcătorului său. Este un neglijent și nepriceput în materie de proceduri penale, generând prin incorectitudinea sa numai dificultăți în bunul mers al proceselor conduse — de iure — de Gore Bondăreanu, pe care — de facto — le susținea cu multă competență talentatul Mihnea Ravăn. Este cazul dosarului lui Piriianu, care dezbătea problema unui act de vânzare a unei moșii : Gogu Plavianu nu numai că uită să expedieze la timp citațiile martorilor lui Piriianu, dar amestecă actul de vânzare în dosarul cu „Diverse”, producând panica lui Gore și Ravăn, care credeau că actul fusese probabil sustras de adversari — Protopopeștii.

Lola, soția lui Bondăreanu, se teme că Ravăn, prin calitățile și prin pregătirea lui, va reuși să se substituie integral patronului său, căruia îi va lua toată clientela, după ce-l va părăsi, avînd grijă însă să nu-l părăsească înainte de a-l ruina.

Toate acestea sînt simple bănuieli ale Lolei, în virtutea cărora încearcă pe orice cale să-l discrediteze pe Ravăn în ochii lui Gore, Necșulea, Irinei etc.

Ultima scenă păstrată din piesă lasă să se înțeleagă că Ravăn — contrar suspiciunilor Lolei — nu numai că nu-și va lăsa patronul singur la ananghie, ruinat în urma jocului de cărți, dar va căuta să pună o vorbă bună pe lângă Gore Bondăreanu pentru ca Gogu Plavianu, rivalul său direct, să nu fie dat afară din biroul lui Gore și lăsat pe drumuri. Ravăn, suflet nobil, va stărui ca Plavianu să fie menținut pe mai departe în funcția sa, crezînd că cu timpul lucrurile se vor schimba.

Deși apare sporadic, cel mai interesant personaj este Stamate Necșulea, tatăl Lolei, descendent dintr-o familie aristocratică. El este conștient de forța și prestigiul social al noii clase, pentru care originea nobiliară nu mai contează, cînd îi spune fiicei sale :

„Alături de soțul tău ești ferită de ruină, copilă. Fii neconținut lângă dînsul, ține strîns bine brațul lui. El e un om mare, copila mea, și eu îi sînt recunoscător că grație lui un Necșulea, un urmaș al marelui vistiernic, n-a intrat de bună voie agent la percepție (luîndu-i mina). Grație ție, grație frumuseții tale (i-o sărută)” (actul I, scena a II-a).

Cînd Lola îl numește pe Ravăn „vechil” și i se plînge lui Necșulea că soțul ei îl protejează prea mult pe acesta, nedîndu-și silința să-l ridice pe Gogu Plavianu care are o origine nobilă, tatăl ei argumentează că Gogu este „mai tînăr decît Ravăn, mai curînd ieșit din școală...”, conchizînd că, în definitiv, „în luptele de la bară... blazonul nu joacă mare rol” (actul I, scena a II-a).

Aserțiunea lui Stamate Necșulea scoate în evidență un lucru important, făcîndu-se ecou al sentimentelor autorului : un om este valoros sau lipsit de valoare în sine și nu prin descendența sa, prin blazon.

Acest fragment pune în lumină — subliniînd cu multă delicatete — declinul inevitabil al aristocrației intrată în crepuscul, avînd multe puncte comune cu ultimul roman al lui Gib. Mihăescu — *Donna Alba* — care reținea atenția și prin figurile de aristocrați, reprezentanții unei clase care

apunea : Georges Radu Șerban, prințul Raoul, decăzutul Preda Buzescu, fratele celui pe care îl iubise Alba odinioară.

Dacă *Pavilionul cu umbre și Sfirșitul* ne duc cu gândul la talentul lui Gib. Mihăescu, unic în felul lui, de evocator al instinctelor și obsesiilor, vădit și în epică, celelalte piese ale lui Gib. Mihăescu ne amintesc de o altă latură a scrisului său, cultivată cu predilecție în romanul *Zilele și nopțile unui student întârziat*, unde ironia incisivă se conjugă cu nonșalanța în nararea unor întâmplări mai mult sau mai puțin pitorești, făcând loc și tonului grav, atunci când împrejurările îl solicită.

Uneori piesele lui Gib. respiră un aer de tristețe—cum este cazul dramei *Sfirșitul* — alteleori, ele abundă în scene pline de umor, integrate cu inteligență de autor în corpul piesei, ca în comedia *Confracții*.

Trecînd peste anumite carențe de ordin formal — a căror prezență era inevitabilă în cazul unor piese aflate în curs de elaborare sau finisate parțial — Gib. Mihăescu ni se relevă ca posesorul unor remarcabile virtu- alități de dramaturg, ce nu au putut fi fructificate total.

Moartea l-a smuls de timpuriu de la masa de lucru pe acest scriitor a cărui ființă emana un farmec și un nimb de stranie poezie, nedîndu-i răgaz să-și realizeze intențiile sale beletristice.

ETIC ȘI ESTETIC ÎN GÎNDIREA LUI TUDOR VIANU

VASILE MARIAN

Tudor Vianu examina fenomenul artei din perspectiva imperativului etic, socotit fundamental în creația culturală.

Afirmația va surprinde : Vianu trece în epocă drept un teoretician al autonomiei valorilor. E aceasta o contradicție a gândirii lui Tudor Vianu și, se va vedea, o contradicție plină de semnificații. Dar și de dificultăți. Pentru că mobilurile cele mai adânci ale operei nu sînt formulate sistematic niciodată. Principiile ultime rămîn în semiumbra, într-o zonă psihologică, iar aceasta scapă unui lector comod. De aceea, o cercetare adecvată a operei lui Tudor Vianu, operă teoretică, trebuie să se însoțească, paradox, cu o analiză stilistică.

Dincolo de enunțul logic va fi urmărit elementul subiectiv, afectiv. Trebuie procedat cu Vianu, cum Vianu însuși a procedat cu prozatorii români. Împrejurarea va înlătura poate și o altă prejudecată ce se referă permanent la Tudor Vianu : aceea despre olimpianismul gândirii sale. Nimic olimpiant în gândirea lui Tudor Vianu. Pentru cititorul neprecipitat, opera lui se prezintă ca o devorantă dramă spirituală.



Dogmatismul lui Mihail Dragomirescu este pentru Vianu „o reacție salutară, afirmația nevoii de siguranță și permanență, ca niște condiții elementare ale culturii, amenințată, altfel, să se pulverizeze și să amurzească” .

Iată o frază, care nu dezvăluie nimic olimpiant, dimpotrivă, exprimă teama și neliniștea.

Dogmatismul dragomirescian e înțeles de Vianu ca o teorie raționalistă și obiectivistă a culturii. Teoriile psihologice din estetica vremii provoacă impaciența lui Vianu în ceea ce privește soarta culturii.

Autorul *Esteticii* nu și-a putut ascunde repulsia organică ce-o avea față de psihologismul axiologic. Atmosfera de relativism extrem, creată de teoriile empatiei, îl înspăimînta și-i chema replica spontană, dură, nemască. Așa se face că în fragmentul reprodus condamnă psihologismul în numele imperativului moral al culturii, menită să-i creeze omului sentimentul permanenței și siguranței.

Cuvinte ca „amenințată”, „să se pulverizeze”, „să amurgescă” sugerează acuta neliniște psihică.

Tot psihologismul e amendat, într-o formulare din finalul pateticei comunicări *Originea și valabilitatea valorilor* :

„Totul ne face însă a crede, că o vreme mai dispusă la integrare și armonie se va opri la adevărul mai larg, că deși fiecare individ sau fiecare grup omogen de indivizi, nu pot cuprinde valoarea decât din unghiul lor subiectiv, relația care apare atunci pe lume, interesează întreaga omenire”¹.

Propoziția amintește expres imperativul categoric kantian :

„Lucrează astfel, încît maxima voinței tale să poată oricînd sluji în același timp și de principiu al unei legiuri universale”. Ce e subiectiv, individual, e valabil numai dacă e apt să devină universal.

Printre teoreticienii valorilor, Vianu va fi unul dintre cei mai devoțați acestui dicton moral kantian.

În contextul vremii, axiologia era sfîșiată în două curente: unul psihologist ce reducea valoarea la o trăire de moment, individuală, și alt curent, autonomist, sau obiectivist care afirma existența ei obiectivă, ideală, transcendentă subiectului, și independentă de el.

Tudor Vianu ocupă poziția de mijloc. Relativismul psihologist, s-a arătat, îl nemulțumea. Ar fi înclinat mai curînd spre obiectivismul de tip Hartmann sau Scheller, dar obiectivismul conducea la platonism și mai departe la misticism. Sentimentul divinității n-a fost niciodată prea puternic în sufletul lui Vianu. Universul, natura, îi apare mai degrabă absurdă, decât coordonată de un principiu unic. Rațiunea kantiană, practică, poate introduce ordine în lumea fenomenală, arbitrară. De-aici viziunea lui raționalistă asupra culturii, și, implicit, și asupra artei, viziune care nu l-a părăsit niciodată.

Aici e cheia gîndirii lui Tudor Vianu, și esteticianul însuși o mărturisește odată, cînd se ridică împotriva ideii că destinul uman, implacabil, trebuie acceptat fără rezerve :

„Noi socotim . . . mai degrabă, că *amor fati* este atitudinea sufletului contemplativ și religios, nu a omului cu expresie vitală, căci acesta, orientîndu-se în chip firesc către fapte, întrevede în lume mai mult absurdul care trebuie înlăturat, decât figura venerabilă a destinului pe care urmează să-l primim și să-l adorăm”².

Natura deci este absurdă, manifestările ei — iraționale, agresive; raportul om-natură este mai curînd unul de beligeranță decât de coabitare.

Absența divinului din natură îl determină pe Vianu să pună în centrul lumii pe om. Spiritul uman resimte voința de acțiune, de replică, pornită dintr-un firesc instinct de conservare. Conștiința umană este deci activă; caracterul ei teleologic derivă din nevoia omului de a se impune în fața naturii arbitrară. Conștiința e chemată să creeze în jurul omului un mediu statornic de valori, care să-i inspire „sentimentul permanenței și siguranței”. Conștiința activă întreprinde o acțiune morală, în raport cu indiferența etică a naturii. Undeva, Tudor Vianu o afirmă direct : „Voința noastră se găsește totdeauna în corelație cu ideea mobilității și absurdității morale a realului”.

¹ T. Vianu, *Introducere în teoria valorilor*, București, 1942. p. 165

² T. Vianu, *Studii de filozofie și estetică*, Buc., 1939, p. 48.

Tudor Vianu e aici pe urmele umanismului. Cum nu adoptă ideea filozofiei creștine, despre binele suprem ce i se rezervă omului în altă lume, Vianu caută fericirea omului în planul terestru. Față de creștinism, Vianu pare alături un stoic. Nu e însă nici stoic, pentru că admite fericirea, „patologică”.

Intervine în discuție existența simțurilor, și Vianu e nevoit să recunoască psihologismului partea sa de adevăr, în filozofia valorilor. Într-adevăr, valorile au la origine impulsuri și dorințe instinctuale, care se cer satisfăcute. Valorile par a fi integral subiective. Deci iraționale și relative. Vianu constată însă că agresivitatea instinctului nu e mai puțin absurdă decât agresivitatea naturii. Sintem în preajma celui de-al doilea război mondial, care era însoțit de o criză și o contestare a valorilor culturii, fără precedent în istorie. Autorul *Introducerii în teoria valorilor* e somat să-și precizeze măsura psihologismului, și o va face de multe ori și cu insistență.

Nu orice dorință individuală generează valori, ci numai aceea care e aptă să fie generalizată. Astfel raționalul apare ca un sistem superior de control în activitatea culturală a conștiinței. Individualul pur, necontrolat și neincorporat raționalului, e imoral și exclus dintre factorii ce participă la cultură. Absurdul instinctual ca și absurdul cosmic iată două cauze egal de imorale, care-l conduc pe Vianu la principiul că generatoare de valori e numai conștiința rațională. „Rațiunea pură este în sine practică și dă (omului) o lege universală pe care noi o numim legea morală”. Așa sună o altă maximă din *Critica rațiunii practice*, care trebuie să-i fi fost intimă lui Tudor Vianu.

Iată, pentru ce am considerat viziunea lui Vianu asupra culturii și artei, ca o viziune colorată etic. Raționalul e sinonim la el cu moralul. Cum gândirea lui Tudor Vianu nu alunecă niciodată integral din granițele raționalismului, putem spune că Vianu privește lumea valorilor culturale prin prisma valorii etice.



Cum se repercutează viziunea raționalistă, moralistă a lui Tudor Vianu, în activitatea sa pe tărîmul esteticii ?

Estetica sa vine în contradicție cu fenomenul artistic modern.

Odată cu mișcarea romantică, arta a apucat pe drumul divorțului cu viziunea clasică raționalistă. Ruptura s-a adâncit mereu, și în momentul avangardist atinge punctul maxim al evoluției ei. Orice urmă de concept în artă provoacă unui Tristan Tzara strigăte de revoltă isterică.

Gîndirea estetică a lui Tudor Vianu se desfășoară concomitent cu fenomenul modernist din artă, și nu în necunoștință de el. Atacul deslănțuit al moderniştilor împotriva raționalului în artă îi provoacă o stare de neliniște. Esteticianul, care privește opera ca produs, ca activitate rațională, se simte amenințat. Adversarii săi, psihologiști, jubilează, relativismul în forma lui cea mai acută, impresionismul, cunoaște o mare audiență și devine o modă. Vianu face concesiile după concesiile esteticii moderniste, dar nu renunță niciodată definitiv la ideea raționalului în artă. Uneori intră în panică, pare să arunce armele, zărește o lumină de clasicism la Paul Valéry și renaște ca păsarea Phoenix, exclamînd : „interesant !” Paul

Valéry „regăsește vechea noțiune a perfecțiunii căzută aproape în desuetudine de la Kant încoace”³.

Pretutindeni, Vianu întreprinde eforturi disperate pentru a menține „conceptul”, „ideea”, „perfecțiunea” printre determinările frumosului artistic.

În 1932—1933, ține un curs întreg „spre a dovedi cîte elemente logice, prin urmare de atitudine controlată și disciplinată, conștiință de sine, intră în munca artistului și pe de altă parte, în ce chip este posibil, ba chiar devine mai adîncă, o contemplație care se susține prin cunoaștere”⁴.

Concluzia a fost că Vianu n-ar înțelege esența artei moderne. Tudor Vianu în realitate nu era nereceptiv la nou. Mai adevărat ar fi că estetica sa decurge dintr-o concepție a culturii, raționalistă și etică. Parțial, fenomenul modernist intră în conflict cu teoria lui Vianu. Iată, în acest sens un exemplu de inadecvare:

„Dar impertinența noastră — se confesează Tristan Tzara — mergea poate mai departe. Noi proclamam dezgustul nostru, făceam din spontaneitate regulă de viață, nu vroiam deosebire între viață și poezie”.

Și mai departe:

„Astfel am ajuns să luăm drept obiect al atacurilor noastre însăși baza societății: limbajul, ca agent de comunicare între indivizi și logica, adică cimentul. Aici era urmarea concepțiilor noastre despre spontaneitate, al acestui principiu că „gîndirea se face în gură”, care ne aducea să respingem că logica ar avea înțîitate asupra fenomenelor vieții”⁵.

A face „din spontaneitate regulă de viață”, înseamnă a concepe viața socială după principiile artei suprarealiste, adică antirațională. Ori viața omului și societatea stau sub semnul rațiunii. A înlocui aici rațiunea cu spontaneitatea, înseamnă a nega și omul și societatea.

Față cu o asemenea tendință, Tudor Vianu se așează firesc, în opoziție. Pentru un raționalist, invazia esteticii moderniste, iraționaliste pe teritoriul altor valori, nu putea să arate decît barbară.

De aceea *Estetica* lui Vianu trebuie privită ca o dramă, ca o luptă, din care iese cu partea sa de victorie.



Dar să asistăm la spectacolul concret al confruntării lui Vianu cu fenomenul contemporan:

„Dacă ni se mai întîmplă deci, să deschidem o carte, scrie Vianu, o facem cu acelea care ne aduc ecoul răsunător al vieții trăite. Realitatea a degradat ficțiunea artei, și un semn al acestei transformări este și interesul cu care publicul contemporan salută producerea intimității scriitorilor ca și înclinația acestora de a și-o mărturisii”.

- Tonul expresiei e trist, autorul pare deconcertat. În fraza următoare, însă, reinvie, devine patetic:

„Dar dacă arta are nu numai rolul de a oglindi viața dar și pe acela de a o depăși, de a ne elibera de rigorile și constrîngerile ei, este limpede, atunci, că bogăția vitalului trebuie să se topească din nou în perfecțiunea formei, ideea artei fiind primejduită altfel să se piardă și omenirea să se lipsească de una din valorile ei cele mai înalte”.

³ Tudor Vianu, *Studii de filozofie și estetică*, București, 1939, p. 93.

⁴ T. Vianu, *Curs de teoria valorii estetice*, 1932—1933, p. 314.

⁵ Tristan Tzara, *Suprarealismul și epoca de după război*, 1947, p. 4.

Vianu înclină să admită „bogăția vitalului”, elementul subiectiv, individual, promovat de poezia modernă, dacă acesta la rîndul său acceptă să se încadreze în perfecțiunea formei artistice. Dar arta ca formă perfectă e cea clasică, pe care evoluția poeziei de la romantism încoace, a negat-o neconținut. Pentru Vianu, însă, aceea este arta adevărată, și la ea cere să se revină.

Altundeva, Vianu spune, și cuvintele lui sună ca un poem trist : „Postulatul timpului vrea ca realitatea artei să se completeze în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Ba chiar, fragmentul ei subiectiv, variabil, și neîntrupat, devine mai important decît acel obiectiv, stabil și cristalizat” (Victorie totală a psihologismului și impresionismului !)

„Se înțelege că, în asemenea condiții, ideea de perfecțiune artistică trebuia să fie izbită de impopularitate. Căci dacă perfecțiunea este varietatea unificată, forma închisă, nu aceasta va fi modalitatea operei preferată de artistul modern, care se aventurează mai degrabă către ceea ce este imperfect pentru că lasă un loc mai mare reveriei personale”⁶.

Dar Vianu, aici dezarmat și consolată, păstrează undeva o armă secretă pe care o scoate la lumină, în finalul discuției, hotărît să dea lovitura de grație : e vorba de cercetările „mai noi”, germane, apoi de un Sourriau, Laló și de Paul Valéry, autorul unei recente teorii a perfecțiunii în poezie.

Și Vianu revine liniștit în fortăreața sa și-și repetă, senin, o teză foarte contestată din *Estetica* :

„Astfel de mărturii ne vorbesc de o nouă voință de a înfrăți munca cu arta, în comunicarea aceluiași elan constructiv al timpului nostru”...

Și totuși, modernismul a distrus definitiv ideea perfecțiunii în artă.

Încolțit astfel, Tudor Vianu își caută salvarea în fenomenologie. Aici, întilnește, într-adevăr, un ajutor moral de neprețuit, în ideea că structurile artistice sînt obiective. Estetica fenomenologică opune subiectivismului psihologist, extrema obiectivității absolute a valorilor. De aceea Vianu nu e mulțumit nici de fenomenologie și nu ezită s-o amendeze, de data asta, din tabăra psihologistă. El, totuși, nu exclude subiectul din procesul creației artistice, ba îi acordă un rol activ. Doar că Vianu admite subiectul numai cînd se lasă controlat rațional. Așa ajunge să concilieze psihologismul cu fenomenologia, rezultînd o sinteză în care valorile sînt subiective și obiective în egală măsură.

Încă un exemplu, și ultimul : în *Fragmente moderne*, încă din 1925, Vianu constată cu supunere, că obiecțiile împotriva unei estetici ca aceea pe care o plănuia, și pe care o va tipări peste 10 ani, sînt mereu mai multe, și, fatal, cei care o contestă mai tare sînt artiștii ; experiența pe care o au scrie Vianu, „despre faptele artei,” le dovedește că felul de producere a operei, subita ei degajare din straturile active ale subconștientului, pasiunea exclusivă pe care o inspiră și împrejurarea că nici o metodă nu poate înlocui neantul predispoziției creatoare, totul le dovedește că raza minții omenești nu poate străbate cu vreun folos în acest complex de taine și minuni”⁷.

⁶ T. Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, Ed. „Casa școalelor, București, 1939, p. 92.

⁷ T. Vianu, *Fragmente moderne*, Ed. „Cultura Națională”, 1925, p. 145.

Și Vianu, în continuare, înclină să accepte suprimarea esteticii absolutiste, în favoarea mai multor estetici ireconciliabile. Dar, apoi revine brusc și cam neargumentat la ale sale și afirmă că „deși stilurile artistice sînt atît de deosebite, ele întrebunțează un limbaj unitar de forme. Ceea ce variază de la o cultură la alta și de la un individ la altul nu sunt nici elementele de care el se ajută în manifestarea acestei nevoi, ci numai semnificarea specială a operei, stilul, idealitatea ei”. Admite istorismul și individualismul, dar ultimele lor limite să fie totuși raționale, să fie „un limbaj unitar de forme”.

Uneori Vianu se simte obosit. Atunci renunță la o parte din pretențiile esteticii sale. Cedează ideii că arta nu poate fi definită. Rămîne numai cu intenția de a o explica, pe cît e posibil, rațional.

„Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultimă instanță, nu trebuie să împiedice a-l reduce cît putem”. Și mai departe, în același spirit fenomenologic care se mulțumește cu puțin : „Mîsterul nu justifică indolențele și ezitățile rațiunii”⁸.

Dar Vianu, clasicul, renaște în ultimă instanță, în *Postume*, învigorat, probabil, de condițiile nou create artei după război, cînd, prin estetica marxistă, ideea, conceptul, forma, sînt repuse în drepturile lor.



Din materialul expus pot urma cîteva deducții :

Tudor Vianu scrutază fenomenul artistic de la nivelul unei filozofii a culturii. Filozofia sa e fundamental raționalistă. Raționalismul lui Vianu se deosebește însă de raționalismul cartesian pe care de altfel, undeva, îl combate. El nu privește, precum Descartes, natura ca un tot armonic, perfect, rațional. Pentru Vianu natura nu e rațională, e absurdă. Rațional e numai spiritul uman. Dar rațiunea umană e activă, e creatoare și activismul ei provine din confruntarea cu absurdul naturii, căruia trebuie să i se opună. Din acțiunea spiritului uman, dominat rațional, rezultă cultura, definită, în această ordine a raționamentelor, ca un mediu de opere, de valori, care-i asigură omului securitatea și permanența, ferindu-l de absurdul și de agresivitățile naturii. Natura irațională e considerată imorală.

Sensul raționalului în gîndirea lui Vianu nu se oprește însă aici. Mediul axiologic îl ferește pe om nu numai de absurdul cosmic, dar și de absurdul ascuns în omul însuși. Ce trebuie corectat în om e latura irațională a ființei sale : partea instinctuală, subliminală. „Enormitatea și anarhia dorințelor primitive, acele pentru care nu există nici friu nici lege, este o consecință a condiției de singurătate a omului puțin civilizată”... spune Vianu. „Condiția aceasta este mult remediată pentru omul civilizației, care simte la fiecare pas cum un alt om i-a ieșit în întîmpinare, i-a prîntîmpinat sau i-a satisfăcut un dorință, ba chiar i-a creat-o, îmbogățindu-i astfel cuprinsul vieții lui, dar în același timp, limitînd-o și disciplinînd-o”⁹.

⁸ T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 11.

⁹ T. Vianu, *Postume*, E.L.U., București, 1966, p. 189.

În consecința acestei viziuni, Vianu intră în conflict cu două teorii axiologice opuse :

Întii cu psihologismul care în fapt anula valorile, pentru că le reducea la dispozițiile subiective, individuale. Vianu se opune, apoi, absolutismului axiologic, de tip fenomenologic ; aici îl nemulțumea postularea valorilor ca esențe, categorii obiective, transcendente lucrurilor și cu atât mai mult subiectului uman. Nu-l convingea, deci, misticismul valorilor, ca de altfel misticismul în genere. Rezultă ceea ce s-a numit eclecticismul său : de la fenomenologie Vianu păstrează ideea obiectivității valorilor. Obiectivitatea însă nu este exterioară omului, ci consistă în chiar spiritul său : în spiritul rațional, logic. Deci, pentru Vianu obiectivitatea este egală cu generalitatea. De la psihologiști, Vianu reține originalitatea valorilor. Deși sînt categorii ideale, valorile se manifestă concret în forme originale ; au un caracter istoric și chiar individual. Dar individualul nu exclude generalitatea. Individualul e valabil numai dacă, în spirit kantian, poate fi generalizat, sau cum spune Vianu, dacă interesează toată umanitatea ; individualul pur, tot kantian, se opune raționalului și e privit ca imoral.

Cu o asemenea filozofie se apropie Vianu de artă și comite, estatică anacronismele de care s-a vorbit. Dar obstinția cu care susține elementul rațional în artă trezește suspiciune.

Tudor Vianu, se știe, nu era nereceptiv la nou, ba odată, afirmă că esteticianul trebuie să privească valoarea estetică ideală pornind de la o întrupare concretă a ei, și anume, de la fenomenul artistic contemporan. Totuși, arta ca lucrare absolut individuală, total anticonceptuală, ca suprarrealitate, i se părea, desigur, nefirească. Așa s-a întimplat, probabil, că în *Estetica* lui, nume ca Marinetti, Tristan Tzara, André Breton, nu sînt citate niciodată. Moderniștii alungaseră ultimele resturi de logică, de perfecțiune, de rațional din artă. Ori pentru Vianu, operele culturii introduceau în haosul cosmic tocmai elementul ordinii și al perfecțiunii, iar cea mai perfectă era opera de artă — model, în acest sens, pentru toate creațiile de alt tip. Opera (ideea revine în *Postume* !) creează, prin perfecțiune, un mediu moral, ce se opune „imoralității realului”.

E clar, deci, că arta modernă îi apărea deficitară sub raportul etic, esențial în cultură.



Dintr-un unghi de concepere a valorilor, strict ireductibilist, s-ar conchide că Vianu abordează inadecvat fenomenul artistic, prin prisma unei concepții general-culturale ; încalcă, astfel, legile interne ale vieții artistice, principiul autonomiei valorilor, recunoscut, de el însuși, în atîtea ocazii, în consecință, estetica lui ar fi inevitabil anacronică, fapt ce le apare multora, azi, de necontestat.

O întrebare se mai cere formulată, pentru a rotunji problematica prezentei demonstrații. Astăzi, la noi, ideea de autonomie a artei a devenit atât de populară, încît nimeni nu se mai îndoiește de valabilitatea ei. Totuși, atenți să nu se întimplă o elementară imixtiune eterogenă în domeniul artei, uităm cu totul că se petrece, adesea, o agresiune, nu tocmai firească, a esteticului pe teritoriul altor valori.

Iată Tristan Tzara propune, călăuzit de principiile estetice ale suprarealismului, o formulă stranie de viață socială.

„Din parte-mi, văd sinteza într-un nou umanism — care se desenează la orizontul literaturii franceze. Un umanism care ia pe om drept centrul tuturor activităților sale, al activităților care-i sînt hărăzite să-i slujească. El va trebui să afirme superioritatea de rang a omului asupra oricărei alte noțiuni abstracte, al cărei conținut nu ar fi uman”.

S-ar părea că nimic nu e surprinzător. Și vechiul umanism propunea pe om în „centrul preocupărilor”. Dar omul, în concepția supra-realistă, este individul în afară de lege, de concept, de morală, omul ca existență concretă, recte instinctuală; omul a cărui „gîndire se face în gură!”

Cine-și poate imagina un umanism fără divinitate, dar și fără morală, fără urmă de rațiune? Cine-și poate închipui binele uman în confundarea cu neantul?

Formulate aceste întrebări, estetica lui T. Vianu nu ne mai apare inactuală. Procesul etic pe care-l face Vianu artei moderne este de fapt procesul întregii culturi moderne. Astăzi, tot mai multe voci se ridică împotriva unui fenomen de disoluție, pe care spiritul european îl creează prin evoluția sa din ultimele două veacuri. Un fenomen de fragmentare și pulverizare a facultăților sufletești, în detrimentul unității și armoniei spirituale, prezente în alte epoci de cultură.

Există păreri care explică acest fenomen de dizolvare ca o consecință a procesului bisecular de autonomizare a valorilor culturale, proces ce se justifică teoretic în filozofia lui Immanuel Kant.

Într-adevăr, Kant stă la originea concepției care eliberează valorile culturii de sub dominația autocrată a religiei și le oferă spațiu de acțiune în care să se dezvolte independent și să se constituie monadic.

Dar cu aceasta, integritatea sufletului uman a fost afectată și problema se pune azi — n-o fi oare prea tîrziu? — de a o reinstaura.

Elaborările gîndirii contemporane converg mereu mai mult înspre concluzia că procesul de antonamizare a valorilor trebuie oprit și cultura trebuie îndrumată pe căi ce presupun în viitor un scop superior unic. Contradicțiile și viciile epocii noastre precum și experiența epocilor trecute, recheamă în prim-planul culturii imperativul moral.

PETER WEISS ȘI TEATRUL DOCUMENTAR

KLAUS HAMMER

De câțiva ani o nouă orientare determină viața teatrală progresistă în Europa apuseană: teatrul documentar. Această orientare s-a format la un moment când moda teatrului absurd se apropia de sfârșitul ei. Renunțării complete la realitate i se opunea realitatea documentară, fanteziei pure, fidelitatea istorică, renunțării la angajament, angajamentul. În afară de teatrul epic al lui Brecht, care și-a câștigat o valabilitate mondială, această direcție este singura în teatrul european post-belic care a fost deschisă de autori de limbă germană.

Printre cei mai importanți exponenți ai ei se numără Peter Weiss, stabilit în Suedia, unde emigrase în timpul Germaniei naziste [*Die Ermittlung* (Investigația), *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (Cîntec despre momia lusitană), *Viet-Nam-Diskurs* (Discurs despre Vietnam)] și Rolf Hochhuth [*Der Stellvertreter* (Locțiitorul), *Die Soldaten* (Soldații), *Die Arbeitgeber* (Patronii)] și Heinar Kipphardt [*In Sachen Robert J. Oppenheimer* (În cazul Robert J. Oppenheimer), *Joel Brand*]. Această direcție dramatică se dezvoltă și în alte câteva țări apusene; astfel parvenea din Franța piesa lui Aimé Césaire, *În Congo*, din Anglia *Macbird*, de Barbara Garson, *Vietrock*, de Megan Terry, din Italia *Doudsutedemii și unul*, de Salvato Capelli ș.a.

Teatrul documentar a adus din nou marelui teme politice însemnătate și public și a contribuit în mod substanțial la activarea socială a teatrului vesteuropean. Oricît de diferită ar fi intenția politică, calitatea și modurile de punere în scenă, comună este acestor piese prezentarea documentară a unor mari evenimente istorice ale prezentului și ale trecutului recent. Piesa documentară vrea să fie înțeleasă în primul rînd ca un „raport scenic”, ca un document de epocă strict și cuprinzător. „Libertățile autorului” constau în „alegerea, în aranjarea, în formularea materialului”, arată Heinar Kipphardt. La aceasta se adaugă în unele piese întâmplări imaginate, pentru o mai bună desfășurare a materialului, în altele și subiectul este alcătuit pe motive istorice. În schimb, Peter Weiss renunță categoric la acțiune, lăsînd să vorbească numai materialul. Pentru dramaturgul elvețian Friedrich Dürrenmatt, arta actu-

ală poate pătrunde numai pînă la victime, fără a atinge pe adevărații potentai. În timpul nostru, conexiunile sociale au devenit atît de complicate, de neclare și de opace, încît nu se mai poate da un răspuns în problema vinei individuale. Totul a devenit anonim, impalpabil. „Nu Creon însuși, ci secretarii lui Creon rezolvă Cazul Antigonei”, scrie Dürrenmatt în *Probleme de teatru*. Dramaturgul secolului nostru nu-l mai poate lua din această cauză pe Creon drept ținta atacurilor sale. Constatarea resemnată a lui Dürrenmatt, după care conexiunile sociale sînt opace, este în același timp legată de recunoașterea că astăzi în dramă nu este vorba numai de a arăta vina lui Creon, ci și sistemul care a generat această vină.

Reprezentanții teatrului documentar, înainte de toate Peter Weiss, fac în schimb cu piesele lor dovada că este întru totul posibil de a pătrunde în desemnarea responsabilității pînă la adevărații „potentai”. În *Loctiitorul* de Hochhuth, în marea controversă cu papa, părintele Riccardo îl confrunta pe loctiitorul lui Cristos cu răspunderea ce o are. Încercarea lui Riccardo de a-l îndemna pe papă la protest împotriva lui Hitler este însă și mai lipsită de perspectivă decît revendicarea libertății de gîndire pe care marchizul de Posa o adresează lui Filip al II-lea în *Don Carlos*, de Schiller. Pătrunderea lui Hochhuth pînă la cauzele sociale obiective ale incapacității Vaticanului de a reacționa față de fascism conferă de fapt acestei piese o mare profunzime de gîndire. În același timp însă autorul nu a putut transforma aceste momente în centre de rotație dramatice ale construcției sale de acțiuni și figuri. Punctul de plecare idealist-moralist al piesei a adus cu sine și o formă dramatică în care momentele sociale obiective importante rămîn totuși limitate în efectele lor. Dacă drama lui Hochhuth rămîne fără îndoială îndatorată construcției dramatice și personajelor lui Schiller, Weiss adoptă punctul de vedere potrivit căruia dramaturgul modern trebuie să se lase confruntat cu întregul arsenal dramatic ramificat, spre a-și alege după plac din multitudinea tehnicilor și stilurilor. Astfel Weiss a încercat concomitent în opera sa dramatică mai multe modalități și mijloace de reprezentare.

În piesa *Urmărirea și asasinarea lui Jean Paul Marat*, reprezentată de grupa de teatru a ospiciului din Charenton sub îndrumarea domnului de Sade, Weiss a adus în scenă unul din acele materiale imense — semnificative pentru noi toți și care ne privesc pe toți — ridicate de istorie, într-o formă care îi exprimă complexitatea și, în același timp, spune ceva oamenilor și prin latura sa teatrală. În *Marat*, Weiss își propunea să redescopere noi forme teatrale, să folosească complet și multilateral mijloacele și mișcarea scenică, gesturile, dansul, corurile, pantomima. Drama *Marat* trădează o elaborare extrem de dibace a materialului, cu mijloace stilistice diametral opuse celor documentare. Weiss a aplicat conștient în drama *Marat* modul demonstrativ de interpretare. Tema piesei nu este alta decît raportul individului față de răsturnarea socială, deci o problemă de epocă și totodată general-umană, cu importanță crescîndă. Pentru susținerea pozițiilor extreme ale individualismului neîngrădit, pe de o parte, și ale identificării individului cu interesele maselor revoluționare pînă la dăruirea de sine, pe de alta, sînt aduși pe scenă reprezentanți ai acestor poziții în istorie : marchizul de Sade și Marat. Dar ei, actori pe scena mondială, nu sînt pur și simplu reînsuflețiți de autor pentru reconstituirea raportu-

rilor istorice; ei reprezintă mai mult aceste personaje într-un *joc* organizat pentru pacienții unui ospiciu la care Sade, chipurile ca „supraviețuitor” al istoriei, preia rolul regizorului. Acest „joc în joc” procură autorului libertate față de material, îi oferă posibilitatea să *înstrăineze* problema centrală în chip multilateral și anume în „maniera jocului”.

Weiss nu se folosește de construcția unitară a figurilor din drama tradițională, ca Hochhuth, ci de principiul montajului. Figura lui Marat devine abia prin multiple refracții în innodarea și întrepătrunderea diferitelor planuri, o personalitate diferențiată. În punctul de intersecție a patru planuri de joc se arată măreția și limitele lui Marat, care se sacrifică pentru oamenii simpli, dar nu poate rezolva încă problema socială a revoluției. În primul rând Marat nu este simplu *Marat*, ci personaj al unei piese concepute de marchizul de Sade, pe care o pun în scenă pacienții ospiciului de la Charenton, în mare parte deținuți politici. Al doilea plan se realizează când marchizul de Sade intervine ca regizor în acțiune. Deși stă în afara jocului, el alternează tot mai puternic ca antipod spiritual al lui Marat și este prins cu acesta într-un mare dialog privind concepția asupra lumii. În timp ce Marat este de la început înstrăinat, intrând în joc ca personaj de piesă, înstrăinarea celuilalt se realizează prin faptul că intră treptat, ca o persoană reală și nu ca personaj de teatru, în dialogul operei prezentate. Al treilea plan este creat de Weiss prin figura directorului ospiciului, Coulmier (spectator, și în unele secvențe „protestatar”) și a familiei sale. Această refracție elucidează planul temporal din 1808, perioada guvernării napoleoniene, în care idealurile revoluției franceze, despre care doar se aduce vorba în piesa sa prin intermediul lui de Sade, sînt de mult trădate. Al patrulea plan, în fine, se realizează prin faptul că marea dezbateră între Marat și de Sade privind concepția asupra lumii este întreruptă și comentată în permanență de cor și soliști. Crainicul se adresează direct publicului, elucidînd și mijlocînd.

Piesa *Marat* are nevoie de „a patra dimensiune”, timpul, într-o formă nouă. Weiss lucrează cu mai multe refracții ale timpului. El întreprinde mereu și „timpul în timp”. Aceasta mijlocește spectatorului o cu totul nouă pătrundere a materialului, conexiuni între temele trecutului și prezentului, așa încît se întrevăde o anume unitate a istoriei. „Din perspectiva de azi” — scrie Weiss — putem controla mereu, putem reconstitui mereu istoria, trecutul”.

Din tripla răsfrîngere a timpului — a anului 1808, în care se joacă piesa; a anului 1793, ale cărui evenimente sînt „jucate”; a prezentului în care este realizat „jocul dublu” — Weiss scoate totdeauna referințe de actualitate. În tezele lui Marat se revelează întotdeauna convingerea autorului în necesitatea răsturnărilor sociale. El apelează la cei oprimați ca să se salveze cu forțe proprii din mocirlă. El distruge iluzia armoniei între clase, a „societății de bunăstare”, socialmente mulțumită, a basmului despre „partenerii sociali”. El relevă cum sfîrșesc în mod invariabil susținătorii celui de-al „treilea drum”: prin trădarea revoluției sociale.

Piesa *Marat* ridică problema conflictului între individ și societate, care va frămînta desigur, încă și pe oamenii anului 3000. Heinar Kipphardt ridică în piesa sa *În cazul Robert J. Oppenheimer* o problemă care ne interesează pe toți, astăzi, deoarece fiecare știe că este amenințat într-o formă oarecare de bomba la care a colaborat acest fizician american.

În fond, este vorba de montarea și întrepătrunderea permanentă a trei timpuri — trecut, prezent și viitor. Deoarece în epoca noastră conștiința istorică a oamenilor devine tot mai puternică, dramaturgul poate deschide, o dată cu simplificări considerabile, orizonturi noi.

Cînd se vorbește despre posibilitățile realiste ale unor astfel de piese, nu trebuie cercetată numai întinderea tematicii, referințele de actualitate ale istoricului, ci și cît de mult reușește să epuizeze atitudinea ideologică a autorului, poziția și țelul său, posibilitățile materialului și adevărul istoric ascuns în acesta.

Astfel, jocul pe diferite planuri nu este o „soluție-patent”. Fiindcă mulți autori nu întrevăd realitatea, dizolvă forma sau împing zăgrăvirea realității în reflectare și pe planul „memorial”, psihologic. Aceasta — în cazul unei concepții limitate a autorului — ascunde pericolul eliminării conflictelor, respectiv a definirii sociale inexacte a partenerilor de conflict. Aici sînt situate limitele în reprezentarea realității, astfel similitudinea relativă a reacțiunii și revoluției în textul *Marat* sau excluderea — necesară — a pozițiilor contrare, prin documentare, la Kipphardt. Ceea ce aduce Berthold Brecht din „planul mondial” prin scena sa de carnaval din *Galilei* se economisește aici prin limitarea — ca sens expus și cu posibilitate de orientare — la partea burghezo-reacționară, dar și burghezo-liberală și democratică a societății.

În piesa următoare, *Investigația* (1965), Weiss a abordat o formă cu totul nouă: aceea a documentării pure, a „teatrului epic” pur, epic în sens de *raport*, în sensul formei străbune a tragediei clasice.

Spre deosebire de *Marat*, aici nu întîlnim de loc sau aproape de loc mișcare pe scenă; spațiul este de fapt static, compus din grupuri mari statice: cor, contracor, soliști. Nu există nimic ce ar da regizorului posibilitatea să introducă mijloace teatrale. Această piesă se bazează numai pe dimensiunea limbajului, cu foarte puține mișcări atunci cînd personajele se confruntă și discută între ele.

Nici una din piesele despre lagărele de concentrare fasciste nu a putut aduce pînă în prezent o dovadă într-adevăr convingătoare că prin intermediul dramaturgiei vechi, clasice — adică a unei acțiuni cu conflicte individuale — se poate exprima monstruoșitatea procesului distrugerii, noua dimensiune în sistematica exterminării. *Locșiiitorul* lui Hochhuth are o acțiune tradițională, este teatru care posedă nu numai o reliefare dramaturgică dar și un timbru schillerian. Cu toate acestea, tocmai prin *Locșiiitorul* este, în bună măsură, pus în cumpănă, principiul verosimilității, unul dintre principiile estetice de bază ale dramaticii aristoteliene. Hochhuth însuși arată în adnotările sale istorice la text că în realitate n-ar fi fost posibil ca părintele „protestatar” Riccardo să ajungă pînă în fața papei. Autorul trebuie să înfrumusețeze realitatea, care în fond a fost mult mai dură, cum arată și exemplele practice din anexa istorică. Aici dramaturgia tradițională își vedește limitele. Cu „eroul” clasic pe care Hochhuth îl recuperează, spectatorul se poate, ce e drept, identifica într-o măsură mai mare decît cu acela din piesele „montate” ale lui Weiss. Cu primul, el poate să împartă mai bine sentimentele sale pentru atitudinea pozitivă a celui care protestează, ca și respectiva răspundere morală. Dacă vrem însă să scoatem la lumină într-adevăr conexiunile istorice, să cuprindem simultaneitatea timpurilor, atunci anumite principii ale vechii dramaturgii ne apar îndoielnice.

Pentru a reprezenta pe scenă sistemul exterminării în masă, există numai o ultimă consecvență, respectiv a lăsa — ca la Weiss — să se raporteze „numai”, avându-se încredere în facultatea de asociere și concretizare a spectatorilor, pentru ca astfel monstruoșitatea întâmplării să poată fi asimilată pe cale rațională și emoțională. Lucrind în forma unui raport documentar, Weiss cuprinde trăsături fundamentale și declarații ale procesului intentat la Frankfurt pe Main, în anii 1963-1965, ucigașilor în masă de la Auschwitz. Conform stadiului procesului în acel moment, piesa se încheie fără pronunțarea sentinței. Dar notarea faptelor, condusă cu o rigurozitate aproape științifică, evidențierea minuțioasă a metodelor de exterminare de la Auschwitz, prin declarațiile martorilor și ale acuzaților, provoacă spectatorului un sentiment de reacție morală mai puternic decât însuși răsunetul unei sentințe judiciare. Prin depozitiile citorva martori și dovezile acuzatorului, prin reacțiile acuzaților și argumentările celui mai versat apărător în procesul judiciar, autorului i s-a relevat un proces social. Prin faptul că fenomene sociale sînt prezentate ca adevăruri istorice, și nu numai morale, că din *Lagărul*, cum urma să se numească piesa la început, ea devine *Investigația* nu numai a unui detaliu ci și a unui întreg sistem — Weiss atinge un nerv deciziv al orînduirii sociale existente în Germania occidentală.

Investigația nu are, practic, o acțiune în înțelesul tradițional al cuvîntului. Pe scenă există numai documentul, respectiv prezentarea faptelor monstruoșe ale exterminării. În *Investigarea* grozăviilor de la Auschwitz, Weiss a lăsat la o parte toate izbucnirile emoționale ale personajelor, s-a abținut de la orice adăugire din propria-i fantezie. Și limba păstrează, deși este stilizată cu economie și folosește ocazional versul, factura limbii cotidiene. Subtitlul „Oratoriu în 11 cînturi” pare să contrazică acest stil sever. Dar Weiss nu celebrează nici o liturghie, nici un requiem (oratoriul este după originea sa o povestire epico-lirică, reprezentabilă scenic și avînd semnificație generală), ci proiectează o structură estetică surprinzătoare care, sub forma a 11 cînturi tripartite, facilitează demascarea treptată a unor structuri sociale: cum de la investigațiile totalizate ale reprezentanților acuzării și pînă la „Cîntecul despre moartea lui Lili Tofler” se dezvoltă atacurile agresive ale apărării, cum intensifică acestea la rîndul lor lașitatea acuzaților pînă la cinism și confesiune demonstrativă, respinse de instanță numai șovăielnic și cum, în sfîrșit, din noua fundamentare a argumentelor acuzării și din ultimul cuvînt provocator al lui Mulka rezultă confirmarea celor investigate — aceasta cere consecvent o realizare scenică capabilă să transpună poezia în imagine.

Weiss renunță la zugrăvirea în sens obișnuit a caracterelor. El lasă să apară pe scenă nouă martori, care rămîn anonimi, înlocuind mulțimea de deținuți care — după declarația autorului — și-au pierdut în iadul lagărului de exterminare numele și chipul. Ei trebuie doar să confirme — conform observațiilor preliminare ale piesei, ceea ce au exprimat cu sutele deținuții.

Pe de altă parte, cei 18 acuzați sînt numiți cu numele lor adevărate; Boger, Borad, Capesius, Mulka etc, deoarece și-au purtat numele și în timpul activității lor în lagărele de concentrare, în timp ce deținuții și-au pierdut „numele”. Dar și această „numire” este în fond un semn al anonimizării aparatului de exterminare. Astfel noul în drama lui Weiss constă în aceea că aparent personajele „dispar” complet în fața procedului monstruos.

Această documentare aparent pură declanșează totuși noi posibilități de identificare emoțională la spectator. Prezentarea exterminării în masă este însoțită de exemplificarea eroismului „individual” în sensul său adevărat. În *Cîntecul despre moartea lui Lili Tofler*, care și-a păstrat onestitatea umană în sistemul de dezumanizare amintit, individualul intră în drepturile sale și este totuși în același timp reprezentativ pentru soarta miilor de indivizi care s-au comportat la fel de eroic.

Prin piesele sale, Peter Weiss contribuie în mod esențial la depășirea crizei în care se găsește genul dramatic în momentul de față. Criza acestui gen se poate reduce la faptul că dezvoltarea socială prezintă mari conflicte semnificative, care sînt însă greu de redat, în special în teatru: conflictul pe plan mondial între capitalism și socialism, proces asupra căruia planează pericolul unui nou război mondial, probabil sinonim cu nimicirea unei mari părți a omenirii. Aceste conflicte istorice universale reflectă, pe o treaptă nouă, alte conflicte, precum lupta între Anglia și Franța, relevată de Shakespeare. Pare dificil să se găsească subiecte care să prezinte acest aspect istoric universal. Soarta teatrului constă pe de-o parte în aceea că individul domină în mare măsură scena. Pe de altă parte individul domină tot mai puțin scena istoriei universale, ocupată întotdeauna mai degrabă de colective mari, deci de „eroi colectivi”, care decid în ultimă instanță. Cu aceasta s-a pus de fapt și problema eroului, a personalității istorice.

Oamenii care reprezintă azi colective au încetat de mult să-și scoată în evidență individualitatea; ei sînt în fond puternic funcționalizați. Caracterul de felul celor pe care Shakespeare le-a legat pe vremea sa de personalități istorice nu mai pot fi plázmuite azi în aceeași formă. O figură singulară este de multe ori numai portvocea unui întreg mod de viață sau unei forme sociale.

Pentru a obține o formă care să corespundă teatrului și care să întuiască totodată această nouă dimensiune, Weiss a făcut uz, în vederea prezentării proceselor istorice, de puternice prescurtări dramaturgice, de forme demonstrative (ca în *Marat*) și pur „epice” (ca în *Investigația*).

În ultimele două piese, în *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (*Cîntec despre momia lusitană*) (1967) și *Discurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet-Nam...* (*Discurs despre antecedentele și desfășurarea îndelungatului război de eliberare în Vietnam...*) (1968), Weiss își continuă strădaniile de a cîștiga pentru teatrul universal noi posibilități de reprezentare. Aceste piese, împreună cu *Investigația*, formează oarecum un ciclu coerent, care, deși în detaliile sale prezintă o structură dramatică diferențiată, aparține totuși în ansamblu teatrului documentar și are o tematică comună: dezvăluirea asasinatului în masă, a metodelor crude de exploatare și asuprire practicate de imperialismul mondial și explicarea lor prin purul interes economic.

Răspunzînd la polemica deschisă de literatul norvegian Harald Ofstad împotriva piesei *Investigația*, Weiss scria în vara anului 1966: „în Germania fascismul a fost un fenomen limitat în timp. Tehnica exterminării oamenilor continuă mai departe”. Și a exemplificat, printre altele, cu uciderea locuitorilor de culoare din Congo, Angola și Africa de Sud și cu campania americană de exterminare din Vietnam. Weiss a conchis: „Senti-

mentul complicității rămâne neclar atâta timp cât se caută numai explicații psihologice și filozofice. Explicațiile palpabile se găsesc în domeniul economiei... este vorba despre relațiile de proprietate asupra mijloacelor de producție". Dovada dramaturgică a acestor teze o constituie ultimele sale două piese documentare.

Piesa documentară apare aici ca o formă specială a piesei didactice. Spre deosebire de severitatea ascetică a piesei didactice timpurii, a teatrului revoluționar proletar din anii '20 și '30, Weiss se folosește de toate posibilitățile lingvistice, pantomimice, muzical-acustice existente. În centru se află autorul care vorbește, cântă, dansează sau se mișcă pantomimic și care nu mai iese în evidență ca individ, ci ca purtător colectiv de funcțiuni, tendințe, interese. În opoziție cu piesele didactice ale lui Brecht, se renunță la raporturi fixe de figuri sau roluri în cadrul acestei structuri dramatice. Conform situației istorice schimbătoare, actorul demonstrează pe scenă acțiunile și reacțiunile sutelor sau milioanele de indivizi.

În ambele piese, actorul schimbă funcțiunile interpretând o dată pe asupritori, o dată pe asupriți. Pentru *Momîia*, Weiss a propus numai 7 interpreți. El cerea ca actorii-cîntăreți, „indiferent de culoarea pielii, să vorbească alternativ pentru europeni și africani". Pe autor nu-l interesează problemele rasiale, ci divergențele de clasă.

„Piesa cu muzică în două acte", cum sună subtitlul la *Momîia*, este împărțită în 11 complexe scenice. Luînd ca exemplu colonialismul portughez (Lusitania este o denumire medievală latină), autorul analizează raporturile strînse dintre puterile imperialiste și colonialism, rolul capitalului, al armatei și al bisericii în subjugarea popoarelor africane, măsurile crude de represiune împotriva forțelor răscolate, exploatarea neomească a forței de muncă. *Momîia* reprezintă forța extremă a statului dictatorial, din ea vorbește — în mare parte în citate originale — „conducătorul" său Salazar, care a domnit timp de decenii cu putere sîngeroasă.

Piesa nu folosește conflicte și caractere tradiționale, nu este o acțiune inventată sau reconstituită documentar a unei drame obișnuite. Ea aduce în schimb fapte peste fapte, într-o formă lejeră, de cabaret, fapte rimate, oferite în ritmuri libere sau turnate în versuri pregnante. Combinația de song-uri, cântări, coruri, vestiri, recitative, pantomime și sketch-uri produce un joc alternativ caleidoscopic între asupritori și asupriți. Uneori apar în monologuri și destine individuale, totul devenind brusc personal. Dar niciodată nu este pierdută din vedere corelația socială.

Dacă în *Investigația*, Auschwitz a fost întruchipat de Weiss indeobște ca model al sistemului imperialist, în ultimele sale două piese documentare el a încercat să prezinte Angola și Vietnamul drept cazuri-model și exemple pentru modul de existență a imperialismului în teritoriile coloniale și dependente. În două părți cu câte 11 stadii de dezvoltare, *Discursul despre Vietnam* parcurge stații majore ale istoriei Vietnamului, aproximativ de la anul 500 î.e.n. pînă la provocarea americană din golful Tonkin, urmată de bombardarea Vietnamului de Nord. Weiss, încheie, arătînd că lupta de eliberare își poate găsi sfîrșitul numai prin lichidarea oricărui amestec al S.U.A. în viața poporului vietnamez.

Problematika acestei piese se găsește în prima parte, unde, în puține replici, se relatează succesiunea diferitelor caste domnitoare, o dată cu mizeria invariabilă a poporului. Arătînd cum conducătorii mișcărilor de

eliberare sau ale răscoalelor țărănești au ajuns după victorie ei înșiși domnitori și asupritori, Weiss se izbește de pericolul de a-l face pe spectator să considere de neînălțurat acest proces, veșnic repetabil. Istoria pare aici mai de grabă statică decît în desfășurare, deosebirea principială între mișcarea actuală de eliberare și cele din trecut nu este relevată. Această obiecție se poate ridica, deoarece Peter Weiss însuși se folosește de metoda marxistă.

Totuși, *Discursul* activează partinitatea spectatorului pentru Vietnam, prin faptul că explică cum s-a ajuns la agresiune, care îi erau cauzele, ce faze a parcurs lupta și de ce. El explică războiul din Vietnam din punctul de vedere al politicii universale. Weiss dezvăluie istoria; în ce privește conținutul — prin aceea că îi lasă pe asupriți să spună adevărul despre asupritori, că în calitate de autor luminează puternic culisele imperialismului; iar formal, prin comentariul unui vorbitor, prin înstrăinarea în cadrul ritmului limbii. Ultimile două piese sînt teatru de informație, documentar pur, sînt demascarea cea mai bună care se poate imagina a politicii de agresiune și coloniale a imperialismului mondial.

Ele sînt piese didactice care ridică teatrul de agitație pe o treaptă superioară, îmbogățit cu experiența societății actuale, a luptei de clasă din momentul de față și a noii situații a publicului, mai ales în țările capitaliste, totul realizat poetic, cu desăvîrșitul simț pentru perfecțiunea formelor al unui scriitor experimentat, al unui exponent progresist al teatrului mondial.

Peter Weiss a reușit să reprezinte operativ procese istorice universale, cu mijloace poetice și autentic teatrale. În *Marat*, el a ales teatrul în teatru, în *Investigația*, documentația absolută, iar în *Momiia* și *Discursul* a acordat un rol preponderent muzicii legate de teatrul de agitație, de cabaretul satiric și de pantomimă și a creat un nou tip de piesă, parțial didactică, parțial „muzical” politică.

Putem urmări cu interes dezvoltarea în continuare a dramaturgului.

ATMOSFERĂ ȘI COMPOZIȚIE ÎN PROZA LUI BĂNULESCU*

MIOARA APOLZAN

Grupind nuvelele și povestirile sub titlul *Iarna bărbaților*, Bănulescu proiectează întreaga carte într-o viziune metaforică. Iarna, anotimpul vitregiilor naturii, este un fel de punere la încercare a forțelor umane în măsură să reziste sau nu primejdiei. Tematic, titlul anunță (cu excepția *Dropiei*) limitele în care se vor mișca personajele lui Bănulescu. Indiferent că e vorba de război (*Gaudeamus*, *Masa cu oglinzi*, *Satul de lut*, *Vară și viscol*) sau și de război și o natură dezlănțuită (*Mistreții erau blînzi*), oamenii vor căuta să se salveze prin generozitate, printr-o omenie înțeleasă dincolo de cuvinte, prin sentimentul de siguranță ce ți-l dă în primejdie prezența umană. În fond, eroii lui Bănulescu par să fi trecut prin întreaga experiență existențialistă, rupîndu-se de morbiditatea unei filozofii a absurdului. Sînt oameni de la marginea pămîntului, de la întretăierea a trei infinituri : apele, cerul și cîmpia și o înțelepciune străveche le dă intuiția unui adevăr profund al existenței : singurătatea poate duce la pierzanie, salvarea stă tocmai în a avea alături un om, alți oameni. Vica, stricata satului, (din *Mistreții erau blînzi*) simțind amenințarea tot mai apropiată a apelor, nu mai poate suporta izolarea. Nu are nevoie de certitudinea salvării, dar chiar de-ar fi să piară, nu vrea să fie singură în fața morții : „Nene Condrate, m-au izgonit. M-au alungat și de pe ulițele cu apă, să mă rupă mistreții. Mi-e frică. N-am unde mă duce. Vreau, să stau și eu lingă lume. De ce mă izgonește ? O să ajut la copii, la bătrîni. Unde-o fi nevoie. Că apa vine și mai mare. Vine mai mare nene Condrate. O știu că se aude, că am trăit tot alungată. Nu vreau să mă prăpădesc degeaba. Vreau să rămîn și eu pe lingă sat. Să fiu și eu cu toții. Cu lumea, nu mi-e frică de pier” (p. 26).

* Înțelegînd prin compoziție elementele ce alcătuiesc construcția, scheletul operei literare, adică descifrarea motivelor structurale ale textului, metaforă și simbol, personaj, problema timpului etc.

Iarna bărbaților are o unitate tematică și o unitate de tehnică literară, de compoziție, dar nu are o unitate valorică de conținut, în sensul că distanța între *Dropia*, *Mis'reții erau blînzi* și celelalte este vizibilă, din punctul de vedere al realității artistice.

Primele două sînt mai mult povestiri, celelalte sînt mai mult nuvele. Nu e momentul de a dezbate pe larg delimitarea povestirii de nuvelă. Ne interesează doar faptul că în povestire tonul autorului nu este la fel de detașat față de universul investigat ca în nuvelă. Povestirea presupune o integrare în atmosferă — nu obiectivarea mai proprie a nuvelei —, o participare chiar secretă la cele povestite.

În *Dropia* și *Mistreții erau blînzi*, Bănulescu, om al cîmpiei, are ceva de spus ca om, comunică o experiență umană, care, chiar dacă nu este a lui, îi aparține ca atmosferă. În celelalte, în nuvele — *Satul de lut*, *Vară și viscol*, *Masa cu oglinzi*, *Gaudeamus*, intervine scriitorul, profesionist — îi putem spune, cel care creează conștient de stăpînirea unor procedee de tehnică literară. Povestirile mai curînd „i-a venit” să le scrie, ca necesitate firească de destăinuire a unor impresii primordiale, în timp ce nuvelele „a vrut” să le scrie. În acest fel se poate explica de ce, ca tehnică literară — monolog, metaforă, simbol, alternarea planurilor, obsesia cîmpiei, motivul ierbii — prozele sînt unitare, în timp ce realitatea artistică diferă valoric în fiecare caz. Iată, spre exemplu, *Masa cu oglinzi*. Ideea „mesei cu oglinzi” este frumoasă în sine. Din jocul imaginilor răsfrînte în niște oglinzi aranjate într-un anumit fel, nu rezultă o imagine întregă a celui care privește. Totul este răsturnat, trunchiat, oarecum fals, fiecare descoperindu-și alte chipuri posibile, dar fără a avea vreodată certitudinea imaginii adevărate. Aceasta este metafora nuvelei. În planul conținutului, Bănulescu încearcă o reconstituire pe mai multe planuri a atmosferei sfîrșitului de război într-un orașel de la marginea Bărăganului, înspre Dunăre și în satele învecinate, fierbînd în lupta pentru hrană și pămînt. Ambiția de deplasare alternativă pe mai multe planuri, de investigare a mai multor categorii umane și sociale nu reușește. Narațiunea se dispersează și parțea cea mai interesantă a nuvelei, încremenirea în liniște a orașului, se pierde printre celelalte. Materialul în sine este bogat în sugestii și mai poate fi prelucrat prin decantarea și stratificarea realului într-o viziune metaforică care-i este atît de proprie lui Bănulescu. În faza în care au apărut *Masa cu oglinzi*, *Gaudeamus*, *Vară și viscol* și mai puțin *Satul de lut*, se simte mai mult intenția de construcție artistică, elementele ce alcătuiesc scheletul operei literare fiind cele potrivite, dar cu goluri mari între ele, în lipsa unei prelucrări mai profunde a realității. N-ar fi exclus ca Bănulescu să revină asupra unor idei din *Iarna bărbaților*, căci într-un fel este omul statorniciei ideilor. Acestea odată acceptate de personalitatea sa, trec prin diferite faze unde se purifică într-un fel de sensul inițial și cotidian, ridicîndu-se într-o viziune metaforică proprie. Cel mai concludent exemplu îl constituie *Mistreții erau blînzi*. Într-un reportaj mai vechi, *Sat în deltă*, am întîlnit următorul fragment : „În primăverile cu inundații mari nu putca omul nici să moară. Într-o asemenea primăvară, unui pescar i-a murit odată un copil. Nu avea unde să-l îngroape. Cu cazmaua nu poți săpa morminte în apă. Iar în dunele de nisip dinapoia satului dacă l-ar fi îngropat, furtunile l-ar fi descoperit mai repede sau mai tîrziu. I-a îngăduit învățătorul să-l îngroape în curtea școlii, căci școala avea curte

înaltă. L-a tras inima și pe dascăl să-l înmormînteze acolo, copilul pescarului învățase bine la școală..." (vol. *Drum în cîmpie*, 1960)

Întîmplarea în sine constituie un miez dramatic, dar de aici și pînă la semnificațiile *Mistrefilor* ideile au parcurs un drum lung. Bănulescu își poartă în el opera. Nu este scriitorul spectaculos, preferă penumbra tainică, unde ideile fac îndelung popas înainte de a se metamorfoza în opere. Bănulescu își poartă în el opera, pentru că păstrează în sine o lume din care a plecat, de care se simte adînc legat, lumea neliniștită, tainică și legendară a cîmpiei dobrogene. Mai ales în *Mistrefii erau blînzi* și *Dropia*, lumea aceasta este prezentă nu atît ca un univers real identificabil, cît ca atmosferă a cîmpiei, a implicațiilor ei în viața omului, în natură, ca lume obsedantă a unor prime impresii : „Autorul, originar din locurile dunărene din răsăritul Bărăganului, structural crescut într-un climat folcloric dens și cu totul aparte, a scris „Cîntecele de cîmpie” după aproape treizeci de ani de la desprinderea de acele locuri, unde satira populară fantastică era cultivată pînă și în vorbirea obișnuită de fiecare zi. (*Cîntece de cîmpie*, București, 1968). Cele trei volume ale sale : *Drum în cîmpie*, 1960. *Iarna bărbaților*, 1965, *Cîntece de cîmpie*, 1968 sînt dominate de prezența cîmpiei. Cîmpia lui Bănulescu este intuită filozofic, ca o întindere fără sfîrșit, fără puncte de sprijin, asemenea unui univers sufletesc neliniștit, discontinuu. Lipsește pitorescul, armonia clasică a lui Odobescu, sau mitică la Călinescu. Nu mai avem de-a face cu descrieri propriu-zise ale cîmpiei. Aceasta s-a infiltrat în mentalitatea oamenilor, o simți mai mult decît o vezi, o intuiești în legendele oamenilor care trăiesc în aceste locuri între cer și cîmpie. E o viziune proprie omului crescut în acele locuri, trecut prin secete pustiitoare și ierni cumplite și care nu mai poate să privească cîmpia de undeva din exterior, contemplîndu-i frumusețea ca un trecător întîmplător, venit să se amuze acolo. Cîmpia e prezentă nu atît ca un cadru ; a fost asimilată de oameni, care și-au însușit legendele ei. Bănulescu a creat o psihologie a cîmpiei, descoperîndu-i frumusețea neliniștită și tragică, așa cum o face magistral în *Dropia*.

Este în întreaga proză a lui Bănulescu ceva enigmatic, a cărui sursă nu trebuie căutată în primul rînd în farmecul inedit al cîmpiei dobrogene, ci mai ales în faptul că scriitorul nu vrea să spună totul. Un ce inefabil însoțește gesturile umane, persistă după lectură o atmosferă de tainică comuniune cu gesturile eroilor. Acestea nu mai sînt motivate, explicate, disecate la lumina zilei și expuse curioșilor, ci își mențin savoarea lucrului pe care îl descoperi singur și care prin aceasta îți aparține, devine și o taină a ta. Realitatea exterioară este mai mult sugerată, natura nu este descrisă, ci implicată, oamenii nu mai vorbesc pentru a explica ceva, monologhează pentru a scăpa de singurătate, iar gîndurile lor nu pot fi urmărite cu o logică rece, ci prin acceptarea cititorului de a se integra în lumea personajelor. Altfel poveștile de dragoste ale lui Miron nu-și găsesc locul, Vica n-ar fi un personaj atît de uman, iar Victoria ca personaj și-ar pierde mult din frumusețe.

Prin *Iarna bărbaților* Bănulescu a creat în proza scurtă un stil al său. În cele mai bune pagini procedee de tehnică literară modernă sînt susținute și de un conținut metaforic, de o viziune inedită asupra cîmpiei. Dar Bănulescu mai are ceva specific sensibilității moderne. Căutînd cuvîntul potrivit pentru a caracteriza lapidar stilul său, am zice că

acesta este „nenumirea” timpului, a faptelor, a gesturilor umane. Bănulescu fuge de concret, de precizările care ar putea destrăma poezia lucrurilor și a oamenilor, încearcă să mențină o atmosferă de imprecizie, incertitudine. Lumea nu i se mai prezintă ca un tot unitar, rămâne mereu ceva de spus, neterminat. Nici în prozele lui nu se termină totul. În plan sufleteș se crează posibilitatea continuității — *Vară și viscol, Gaudeamus, Dropia, Mistreții erau blînzi*.

Nenumirea timpului în proza lui Bănulescu a dus la opinia atemporalității lumii sale. De fapt există un timp concret, identificabil în fiecare dintre proze, și acesta este războiul. Nu contează care anume dintre războaie, evenimentul istoric ca atare, ci implicațiile sale asupra existenței umane. În *Mistreții erau blînzi* notarea timpului concret prin cuvintele părintelui Ichim se face aproape metaforic: „Poate n-ar trebui să mai vorbesc, Condrate. Nu mai am ce măsura cu vorbele. Ziua și noaptea vin una după alta și trecem prin ele ca prin niște amintiri. Unde mai e pămînt nu se poate trece. În iarna asta păsările polare n-au mai venit în Delta noastră, cum obișnuiau să vină în vreme de pace să-și petreacă vacanța mare. Nu mai au pe unde zbura de la pol pînă aici. Cerul e ocupat. Bătaia ghiulelelor e lungă. E aproape început de martie — și ai să vezi, cocorii n-au să mai vină de la sud în primăvara asta. Peste Grecia și Italia cîte păsări au să poată trece? Rommel e încă în Africa. O să rămînem numai cu vrăbiile, iubitule” (p. 9).

Atemporalitatea universului bănulescian trebuie privită ca o calitate a scriitorului de a ști să facă veșnice frământările umane — de a proiecta personajele într-un univers sufleteș, ale cărui dimensiuni nu pot fi decît cosmice.

Fiecare proză din volum se structurează în jurul unui moment limită, fie că este de natură socială și politică, — *Masa cu oglinzi* — sau se referă la realități primordiale din viața satului — *Mistreții erau blînzi, Dropia, Vară și viscol*.

Tensiunea dramatică are dimensiuni zguduitoare în *Mistreții erau blînzi*. *Mistreții erau blînzi* este povestirea căutării pămîntului ca certitudine a vieții, a conservării amintirii oamenilor, dar și ca posibilitate a existenței viitoare. Dezastrului războiului îi este asociat dezastrul apelor, mai cumplit decît orice, căci apele îl lipsesc pe om de prima dintre certitudinile pe care și-a clădit viața, pămîntul. Năvala apelor Dunării ia proporții apocaliptice, apele înșelătoare amenință nu numai bunurile materiale, dar îl lipsesc pe om de posibilitatea de a conserva trecutul, pun la îndoială veșnicia materiei însăși: „— Întoarce barca — urlă din răspuțeri pîn-tecosul. Înapoi, Condrate! Asta-i tot. Nu-i pămînt. N-are rost să mergem mai departe. Întoarce, dracu să ne ia pe toți. Nu-i pămînt în pădure, — nu-i nicăieri! E înecat peste tot, în sat, în pădure, în stuf. Înapoi! N-avem unde-ți înmormînta copilul! Nu-i pămînt măcar pentru o groapă. N-a mai rămas măcar pămînt pentru o groapă” (p. 12). Apele se strecoară peste tot, amenință totul cu prăbușirea. Asistăm la un spectacol al degradării cosmice care poate însemna sfîrșitul. Totul este impregnat cu apa. Hainele celor trei, barca, copacii.

Dezlănțuirea naturii nu are margini. De jos amenințarea apelor, de sus ploaia și ninsoarea îi string ca într-un clește pe oameni îndirjiți în a căuta un loc trainic pentru o groapă de copil. Lupta omului cu natura

este disproporționată ca forțe. Apele nu cruță nimic în calea lor. Simbolul neputinței, al zădărniceii căutării omului este prăbușirea stejarului bătrîn care pentru săteni însemna garanția posibilității rezistenței în fața șuvoiului : „Uită-te, Condrate, cum a supt lutul hodorogul ăsta de stejar. Amintește-ți cînd era pămînt. Stejarul ăsta secase totul în jurul lui. Nici iarbă nu mai creștea pe lîngă el. Și oamenii ziceau : ăsta e cel mai frumos și mai voinic copac. E mîndria pădurii noastre. Tăiau din copacii tineri, dar de ăsta nu se atingeau. Uite-l acum ce gol e, poți privi prin trunchiul lui ca prin ochian ca să vezi mai bine sfîrșitul” (p. 9).

Năvala apelor are o frumusețe sălbatică, ca putere absolută a naturii, ca amenințare a vieții. Urganului sfîrșitului oamenii îi opun o timidă speranță a salvării, a vieții, prezența ierbii : „O să mai fie iarbă vreodată, se întrebă Fenia sau n-o să mai fie, pe lume ? Nimeni nu poate să zică” (p. 19).

Amenințați veșnic de înghițirea a tot ce au de către apele Dunării, căutarea pămîntului, al celui sigur, nu înșelător din insulele de stuf, se refugiază într-o lume de vis. Dar de data aceasta și visul și realitatea sînt imposibil de realizat, căci doar în vis poate exista pămînt mult și sigur, în timp ce în realitate apele înghit totul. Părintele Ichim are nostalgia unui pămînt darnic și solid, a cărui viziune îi apare metaforic în vis : „Ai vorbit az-noapte mai frumos decît alaltăieri noapte. Ai spus despre o pasăre albă, care stătea într-un picior în Deltă printre treștii și bea din stele lapte. A băut lapte din stele, s-a săturat și și-a tras ciocul înapoi, să se culce. Dar stelele au rămas sparte. Și a curs atîta lapte din stele peste apa de jos, că s-a îngroșat așa de tare apa, pînă s-a făcut un fel de pămînt tare din lapte. Și mi-ai zis, bărbate : Gata, ne mutăm, scăpăm de satul ăsta amărit, pregătește-te, ne mutăm. Pune mîna să luăm casa, prinde-o bine de streșini, ai grijă, streșinile sînt cam putrede, să nu se rupă. Ia-ți și andrelele, lucrul, scaunul și soba — mergem la gîndul de lapte tare. Acolo n-o să ne mai înecă apa în ficcare au. Pune mîna să ridicăm și să luăm și biserica, sînt sfinții uzi, s-o punem să se usuce acolo pe grindul de lapte împietrit” (p. 10).

Pentru oamenii aceștia iarba este simbolul vieții, al liniștii și siguranței, al posibilității de a avea un viitor. În povestire iarba este absentă, această absență înseamnă moartea vieții, a materiei. O scenă care în alte condiții ar fi grotescă, se încadrează aici în limitele normalului. Tensiunea primejdiei, a sfîrșitului ajung la limită, părintele Ichim nu mai poate suporta spectacolul cuprinzător al morții. Nu mai vrea cîtece de îngropăciune, ci revoltat împotriva urgiei naturii, are nevoie de o iluzie a vieții și belșugului, a generozității naturii : „Ce să cîntăm părinte, că nu știm ce, — strigă Dache către dună. — Ceva, — răcni diaconul, ceva cu pămînt și cu iarbă, că m-am săturat de bocete”. (p. 32). Prezența lăutarilor nu este comică, dramatismul acțiunii o face grotescă. De o parte înverșunarea lui Condat de a săpa un mormînt în nisipul mișcător, înconjurat de un vuiet tot mai amenințător al apelor, de alta cîntecul lui Dache și Laliu despre viață și cîmpie :

„Cîmpie, cu porți dărlmate,
Cu ierbile-n cer vârsate,
Crește iarba-n cer și-n stele,
Și-n călelile mele.” (p. 34)

Alăturarea dramatică a morții și imaginii vieții reușește să stabilească un echilibru fragil al luptei dintre om și natură. Copleșit de senzația sfârșitului, a morții, părintele Ichim are un moment de revoltă, de neacceptare a realității. Viața este opusă morții și cât timp există această rezistență, e posibilă și salvarea.

Prima parte a povestirii este construită pe baza monologului părintelui Ichim și apoi al Feniei, întrerupte doar de mișcările lui Condrat conducând barca. Primejdia îi însingurează pe om, îi dă conștiința izolării sale ca individ, îi crează spaima de singurătate. În momentele grele ale căutării pământului și Ichim și Fenia, care au tăcut toată viața, au ajuns la limita suportabilității. Cuvintele zăgăzuite ani de zile își iau zborul în monologuri halucinante, ce sporesc proporțiile dezastrului. Părintele Ichim vorbește pentru sine. Se adresează lui Condrat mai mult formal, căci acesta nu-l ascultă și nici nu-l poate înțelege. Dar mai importantă e comunicarea cu altcineva. Să nu rămână cu regretul de a fi trecut prin viață străin, neînțeles de nimeni. : „Am poftă să vorbesc, Condrate. Eu am fost cineva, Condrate, un spirit înalt, și m-am pierdut aici printre voi. Cât am trăit, — cum am trăit — n-am avut cu cine vorbi în satul ăsta. Izolat cum eram, începusem să vorbesc noaptea în vis” (p. 10). Monologul părintelui Ichim dezvăluie o altă existență a sa, delicată și plină de poezie, neîmplinită în aspirația spre armonia și frumusețe din cuvinte : „Și câte minunății nu vorbeam eu. Dar dimineața, când să mă bucur și eu de ele, nu le mai știam, ascultam pe furiș cum le povestea soția mea la vecine. Mă fura, Condrate — și ce-i mai rău, mi se pare că nu mă fura cum trebuie. Soția mea nu-i prea ageră la minte. Și-mi dam seama că nu fura tot ce-am spus eu noaptea și multe lucruri s-au pierdut, fără să știe nimeni cât au fost ele de întregi și de frumoase” (p. 10). Femeia vorbește de undeva din subconștient, pentru a pune între ea și furtună cuvintele, pentru a umple cu cuvinte primejdia. Știe și ea că n-o asculta nimeni, vorbește cu plăcerea omului umil, ce a trecut prin viață neobservat, dar care acum, ca să-și amintească de sine are nevoie să azvîrle în furtună cuvintele : „Vorbele ei nu le aude nimeni. De fapt nici ea nu vorbește cu gândul s-o audă cineva. Nici ea nu se auzea limpede și nu se căznea ca vorbele ei să aibă vreo legătură... Femeia vorbește mai departe — așa, pentru plăcerea ei. Simte cum îi răsună în piept cuvintele, cum i se rotunjese, calde, pe buze — și se strînge și mai mult și mai bine în ea, în hainele ei tocite de aba, și-și găsește acolo trupul mic și slab, pe care nu-l mai știa de mult. Și rîde mărunt, ca de o minune frumoasă” (p. 15). Pentru părintele Ichim și pentru Fenia cuvintele în sine nu au importanță. Doar vorbele și nu sensul lor sînt purtătoarele căldurii umane, ele dau conștiința unei ieșiri din singurătate.

În căutarea pământului, în funcție de raportul om-natură sînt două momente, corespunzînd celor două părți ale povestirii. În prima parte Condrat, părintele Ichim și Fenia străbat în noaptea geroasă, pe ploaie și lapoviță, un adevărat infern al apelor dezlănțuite. Dar apele au înghițit totul, căutarea este zadarnică. Într-o a doua parte, pe măsură ce între oameni se stabilește o posibilitate de comunicare și deci de rezistență, se restabilește un echilibru al raportului, căutarea sfîrșindu-se prin îngroparea copilului la școală. Tensiunii dramatice, existente din primele momente ale povestirii și evoluînd spre ruperea din final, îi corespunde un

ritm diferit în cele două momente. În prima parte ritmul este lent și amplu, pe de o parte datorită măreției spectacolului naturii care reduce mișcările umane, pe de alta datorită existenței a două planuri : cel real, reprezentat de drumul bărcii conduse de Condrat care punctează un al doilea plan, al unor ample mișcări sufletești din monologul Fenici și al lui Ichim. Accentul cade pe monologurile celor doi, încit ritmul de suprafață al acțiunii este încetinit, mișcările lui Condrat par cu totul neînsemnate față de puterea furtunii. În partea a doua, ritmul acțiunii se precipită într-o alternare a personajelor și faptelor. Devine aproape sufocant în insistențele Vicăi care, simțind că dintr-un moment în altul Dunărea se va rupe, vrea să fie alături de ceilalți oameni. Încordarea maximă a căutării pământului pentru groapă și intuirea pericolului ruperii apelor Dunării se rezolvă diferit, dar într-un moment unic. La vederea sloiurilor pornite pe Dunăre, barierele dintre oameni se rup, ei vor admite înmormântarea copilului la școală. În același timp, la apariția mistreților se apropie și celălalt moment dramatic. Oamenii s-au regăsit în fața apelor, au găsit ceva cunoscut, ce le aparținea ca trecut în bătrînul mistreț Vasile, vor opune o rezistență salvatoare, asemeni risului clocotitor ce restabilește pentru Condrat și ceilalți reintrarea într-o ordine firească a vieții : „Fenia se căzni să priceapă de ce rîd oamenii de lîngă ea, nu pricepu, privi în sus, să vadă dacă nu cumva, printr-o minune, a venit dintr-o dată primăvară și s-au retras apele, dar nu văzu nimic din toate acestea. Văzu, din groapa de nisip unde sta ghemuită, numai piepturile bărbaților și fețele lor aspre rîzînd, și, i se păru, nu știu cum, că le vede și tîria — „de unde atîta putere ?” își zice Fenia, făcîndu-se mică și privind sloiurile care se aruncau sălbatic peste ape, și-și trase pe furîș basmaua de pe urechi, ca să asculte mai bine hohotele oamenilor, peste care risul lui Condrat răsuna limpede și nepotolit” (p. 39).

Dacă în celelalte proze ale volumului primejdia amenința omul și materia, în *Dropia* momentul acesta a fost depășit și asistăm la reversul lui, izbucnirea generoasă a materiei, la fel de intensă pe cît fusese și puterea ei distructivă. Ca în timpurile străvechi ale migrațiunii popoarelor, țărani din *Dropia* au pornit în căutarea unui pămînt mai darnic, părăsindu-și vetrele pustiite de secetă. Descrierea secetei și a urmărilor ei, izbucnirea naturii într-o fecunditate extraordinară ne introduc din primele momente în atmosfera povestirii : „Sînt acuma, adică, lunile aprilie, mai, iunie, iulie și august — toate în septembrie. S-a luat timpul de la început să-și petreacă zilele netrăite. E cald ca-n iulie, înfloresc salefmiu ca-n aprilie și se coc strugurii de toamnă” (p. 41).

Miracolul condensării anotimpurilor, al lunilor, ne orientează spre cele două axe ale povestirii : timpul și raportul real-fantastic. Contopirea atîtor luni într-una singură face imposibil de delimitat granița dintre realitate și fantastic, dintre întîmplat și posibil. Sau, așa cum se întîmplă cu Miron, el simte nevoia „de a măsura lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea și iarba mai pe potrivă”. Aceasta este cheia povestirii. Frumusețea *Dropiei* este dată de atmosfera tainică de incertitudine a faptelor, a timpului, de aureola ușor legendară, mitică, pe care o dobîndesc chiar și cele mai banale lucruri, cum ar fi relatarea despre neamurile din sat. Lumea *Dropiei* este mitică, intrată în durata spațială și temporală prin intuirea acelor trăsături care alcătuiesc fizionomia unui popor. Se

conturează mai ales o tipologie a satului, dar nu văzută sub aspectul pieritor, social, ci prin sugerarea aproape metaforică a psihologiei lor : „Să zic așa — în sat sînt de toate patru cincî neamuri. Cel mai vechi, neamul lui Pepene. Neam ostenit, cu meri bătrîni în curte și cu femei iubește. Se spune că neamul ăsta ar fi dat și cițiva cărturari. Nu știu, n-am aflat de soarta lor. Or fi și ei osteniți, dacă nu li s-a auzit glasul în lume. Apoi vine neamul lui Poienaru Păcuraru, cel mai rămuros. Pe urmă, neamul scurt și cu talpă lată al lui Dordoacă — și neamul bătut de vînt al lui Salcău. De aici se încurcă lucrurile și încep furturile de fată mare. Vine, adică, un neam cam neștiut și nou, amestecat din toate astea, care nu se prea ține de amintirea a ce-a fost. Cam asta ar fi. Într-o parte de tot stă neamul lui Dănilă, care-și ia neveste neștiute de nimeni, din sate străine. Neamul ăsta se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată” (p. 44).

Aminteam de „nenumire” ca fiind principala caracteristică a stilului lui Bănulescu. *Dropia* mai ales este povestirea „nenumirii”, a înlocuirii sensului cotidian cu unul metaforic. Nimic nu se spune direct, nimic nu poate fi luat de-a gata, oamenii au o subtilitate a gîndirii, o putere de speculație a cuvintelor, care-i diferențează nu potrivit stării sociale ci posibilității lor spirituale de înțelegere a naturii.

Frumusețea limbajului bănulescian este desăvîrșită în *Dropia*. Vorbele oamenilor nu vin de la suprafață, ci dintr-un adînc al imaginației și gîndirii, nu sînt doar semne, ele sînt metafore. Vorbele Victoriei pătrund în miezul lucrurilor, aduc la suprafață înțelesul lor tainic. În *Dropia* imaginația a creat fiecărui om un cîntec, nu al vieții propriu-zise, ci al posibilității lui de a înțelege lumea, de a vedea frumusețea pieritoare a acestei vieți. Victoria își are cîntecul ei, deosebit de al lui Petre, un cîntec frumos, cel mai frumos, dar și tragic în același timp. Nu Miron, cel care vrea să prindă din urmă timpul este personajul cel mai complex, ci Victoria. Frumusețea ei este alcătuită din delicatețe și sensibilitate, inteligență intuitivă, toate acestea plutind într-o incertitudine ce face din Victoria o legendă.

Aparent viața neimplinită este a lui Miron. De fapt Victoria este cea care nu s-a bucurat de viață, pe măsura posibilităților ei.

„Victoria simțea că n-o să mai fie — și doar era mai tină decît multe fete. Plecase de la Petre de cițiva ani, și cum voiam s-o iau de nevastă, i-am spus care mi-e gîndul. Corbule, a zis Victoria, — nu-mi vorbi de asta —, mie mi se apropie ziua cu lună. Măritată am fost, mi-am strîns într-o dimineață lucrurile și am așteptat încă o dată pețitorii, asta a fost de mult. Dar am rămas cu lucrurile strînse. Acum le-am desfăcut și le dau singură de pomană la fete, că vremea a trecut străină pe lingă mine. Bun la suflet ești, Corbule, tu să-mi porți pe umăr lada cu ce-a mai rămas din zestrea pămîntului, pe care nici proștii, nici deștepții nu mi-au văzut-o cum trebuie”.

În povestire nu există un timp concret ca atare, adică putînd fi identificat. Singura sugestie concretă vine din trecut („așa de mult doa Ivăncel a alergat ca să i se dea răsplata făgăduită pentru brațul pe care și l-a pierdut acum zece ani la Mărășești”), dar raportarea la prezentul povestirii este imprecisă, de altfel și lipsită de importanță. Există însă un prezent și un trecut ca posibilitate de raportare a faptelor. Prezentul este

dat de drumul sătenilor la dropie, la pământurile unde sperau să găsească belșugul. Accentul cade însă pe trecut, pe căutările lui Miron de a regăsi tinerețea. În mod obișnuit prezentul este punctat de amintirea trecutului, dar în *Dropia* se întâmplă altfel. Povestirile lui Miron sînt întrerupte de notațiile scriitorului ce revin la prezent, la drumul în noapte. Alternarea planurilor temporale se realizează prin lait-motivul ierbii. Unduirea firelor ce se iau la întrecere cu omul, murmurul ei ușor adormitor dar și neliștit fac noaptea transparentă, o transformă într-un cîntec al cîmpiei („Iarba venea din față din ce în ce mai mare”, „se auzea iarba ca mai înainte”, „Iarba suna altfel”). Iarba marchează trecerea în spațiu și timp în notații lapidare și de o plasticitate neîntrecută: „Un timp s-a auzit numai iarba ștergînd burțile cailor”. Trecutul ca timp nu este stratificat, așa cum ar trebui să fie în mod normal, cu posibilitatea de a alege anii unii de alții. Faptul că Miron nu și-a trăit tinerețea, că viața lui a rămas o serie de întâmplări neîntîmplate, face posibilă confuzia planurilor trecutului. Trecutul este unic, momentele succesive s-au topit, topire în care este posibilă pendularea între ce a fost și ce ar fi putut fi, cînd fapta se confundă cu posibilitatea. Cînd Miron povestește întîlnirea sa cu Victoria, sînt acolo mai multe timpuri, dar Miron nu mai face diferența între ele, confundă succesiunea lor normală, reținînd doar ideea imposibilității de a întoarce timpul înapoi. Confuzia aceasta îl detașează oarecum pe Miron de tinerețea sa, amintirile putînd să-i aparțină exclusiv, dar în același timp încadrîndu-se într-o atmosferă comună.

Povestirea este dominată de simbolul Dropiei ca o căutare. Și satul și Miron merg în căutarea dropiei, dar aceasta înseamnă altceva în cazul fiecăruia.

Căutările lui Miron și ale colectivității n-ar trebui să aibă același sens decît în măsura în care Miron spera s-o afle pe fața tinerețelor sale în familia lui Paminode Dănilă, la Dropii. Dar și Miron și satul sînt în căutarea unui paradis pierdut, a unui timp pe care nu l-au trăit cu adevărat, dar a cărui nostalgie o au.

Și în cazul satului și al lui Miron, dropia are o reprezentare concretă, care însă nu e decît semnul, sensul fiind abstract. Miron caută o fată, o găsește și pe a doua căutată, dragostea fiind pentru el reprezentarea concretă a dropiei. De fapt, caută, poate ea însuși autorul, un timp fericit, revenirea într-o lume din care a plecat. Cum spune Victoria: „el a venit să prindă vremea din urmă”, dar nu mai găsește drumul firesc al întoarcerii la ea. Timpul care a trecut îl desparte sufletește de anii tinereții, în a căror lume vrea să se întoarcă, dar nu mai poate pentru că se lovește de amintirea ce a conservat lucrurile așa cum erau, de realitatea care acum este alta. Miron pare venit dintr-o lume de basm, fantastică, în care timpul nu a trecut peste oameni și locuri. Lumea aceasta nu rezistă contactului cu lumina zilei, lăsîndu-i un gust amar, al unor întâmplări netrăite. Miron nu mai caută o fată din tinerețe — așa cum pare —, caută atmosfera de atunci. Cînd îi răspunde Victoriei că dacă ar găsi-o pe acea fată ar lua-o de nevastă, știe că se înșeală, ca dovadă că nu fata îl interesa, ci pătrunderea, redescoperirea drumului spre o lume iremediabil pierdută. Miron nu mai vede fata niciodată sau nu știe dacă a văzut-o, nici nu mai poate prinde timpul din urmă, căci acesta este ireversibil. Miron nu poate

supune timpul. Încearcă aceasta — dar este pedepsit prin a pluti în incertitudine. Vrea să se întoarcă într-un timp depășit fizic, dar nu mai înțelege atmosfera lui.

Satul merge și el la „dropii”, adică într-o reprezentare concretă, la locurile descrise de Corbu „spre care ne-am rupt satul ca să scăpăm de sărăcie și să luăm în dijmă culesul porumbului. La dropie, pământul întreg e galben de atita porumb. Cînd apune soarele, rămîne ziuă, că e porumbul”. Cuvintele precise prin care Corbu explică sensul drumului oamenilor, par ciudate în gura acestui personaj de baladă, care vorbește în cîntece, adică în metafore. De fapt, Corbu este singurul care a văzut dropia (poate numai în imaginație), căci numai el ne dă explicația ei. Ceilalți oameni n-au văzut dropia, n-au mai fost la dropii (așa cum o dovedește și afirmația lui Miron de la începutul povestirii): „Acolo unde mergem acum nu știu ce e, n-am fost niciodată”. Chiar dacă numai Corbu a înțeles sensul dropiei și ceilalți oameni nu au văzut-o, cred în existența ei. În sufletele lor există o nostalgie a unei lumi în care nu au trăit propriu-zis, dar pe care și-o imaginează; trebuie să creadă în existența ei, ca totul să aibă un sens. Este într-un fel și aspirația umană a fericirii, a unui timp al belșugului. Care este în realitate această lume — povestirea nu mai spune și de altfel nu ne mai interesează: „În față începea să crească o dungă galbenă. Pământul sau soarele”.

Există în povestire și o a treia imagine a dropiei, așa cum o vede Victoria și care unește în alt plan celelalte semnificații. Aparent Victoria descrie dropia, fascinanta regină a cîmpiei: „Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu și de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita. Numai iarna pe polei o poți atinge, cînd are aripile îngreunate și nu poate zbura și seamănă la mers cu o găină. Greu și atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită. De multe ori, cînd e polei nu-i dropie, și cînd e dropie nu cade polei”. Semnificațiile sale sînt însă ample și multiple... Fericirea este ca și dropia. Amăgitoare și imposibil de atins (în soare nu te poți uita), seducătoare ca un cîntec de sirenă, tocmai pentru că n-o poți prinde niciodată. Dropia este absolutul, certitudinea ce se refuză, neîmplinirea. Dar pentru om și oameni contează drumul, nu atît găsirea, prinderea dropiei, cît „la dropii”, drumul, căutarea. Aspirația și nu împlinirea.

DEBUTUL JURNALISTIC AL LUI BOGDAN PETRICEICU HASDEU

ROXANA SORESCU

În 1857 Hasdeu avea 19 ani, era fiul învățatului Alexandru Hlădeu, care îl însuflase convingerea și încrederea în mesianismul intelectual național, mai avea studii universitare neterminate, experiență de tânăr militar care pune rar mâna pe bani, iar când norocul îl ajută îi așază pe toți într-o noapte într-o ispravă grozavă, care neliniștește consulatele. Avea mai ales trairnice și foarte diverse lecturi în polonă, rusă, română, germană, franceză, engleză, greacă și latină, un caiet cu încercări literare în rusește despre subiecte alese cu precădere din istoria Moldovei și un neistovit entuziasm pentru solicitările multiple pe care le aștepta. Trece în Moldova hotărât să ia totul de la început, clădind pe baze științifice lingvistica, istoria, filologia, pe care, după opinia lui, înaintașii mai mult le prestimțiseră.

Decamdată e hotărât să-și facă repede un nume ca să poată pune apoi ordine în știință. Nimic nu-l lasă indiferent, e atent la toate fenomenele vieții sociale și politice după care tinjuse în străinătate și, temperament vulcanic, are nevoie de spațiu pentru a se exprima și pentru a dirija. La un an după sosirea în țară, fără bani, fără prea mulți prieteni, fără cunoscuți care să-l sprijine, scoate prima revistă, pe care o intitulează, cu un strigăt de triumf al patriotului care și-a regăsit țara, „România”. Nepregătit pentru publicistică Hasdeu nu era; în același an colabora la ziarul prounionist „Zimbrul și Vulturul”. În nr. 28 din decembrie 1858 apărea la pagina satirică a „Zimbrului și Vulturului” *Istoria modernă a patrioților români* neiscălită, ca toate articolele publicate în acest ziar, ce apărea înainte de adoptarea legii presei cu privire la responsabilitatea opiniei. Scenetele grupate sub acest titlu sînt reproduse în „România”, I, 1858, nr. 4, de astă dată cu iscălitura autorului.

Istoria modernă a patrioților români este un dialog între amicii Urechescu și Gurlescu, care, de când cu venirea rușilor în țară își zice Gurlescovici, în scopul de a căpăta o „slujbuliță”. Cei doi se despart zicînd: „Gurlescovici: Vivat patria! (În sine-și: slujbulița). — Urechescu (care nu-și schimbăse numele): Vivat patria! (Gurlescu are acum faietoane și bani)”.

După plecarea rușilor, cei doi patrioți îl adoptă din nou pe -escu, ca „mai românesc”. (În „Foița de istorie și literatură” apărea în 1860, la rubrica „Înștiințări” următorul anunț ironic: „Domnul x x x-ov vinde -ovul de la coada poreclei sale, socotînd că novitalele glurnaliste despre mișcarea rușilor vor îndemna pe mai mulți de a se folosi de un așa chillpir”). Ambii solicitați slujbe ceva mai grase pentru zelul lor patriotic; cînd vin nemții se află amîndoi în mare încurcătură, dar se hotărăsc repede să adopte politica mai adaptabilului Neunesco, fost Neunescovici, acum Neuneskenberg. Împlinirea este concepută pentru ilustrarea caracterului „românului imparțial”.

Probabil la „Zimbrul și Vulturul” îl introdusese pe Hasdeu prietenul său Anastasie Panu, și el colaborator activ al ziarului. Prietenia cu A. Panu începuse mai demult și o perioadă ea va fi atât de strânsă încât Iuliu Dragomirescu poate presupune că prima revistă a lui Hasdeu, „România”, ar fi o foaie în proprietatea mascată a lui A. Panu.

Dacă am identificat paternitatea sigură a lui Hasdeu asupra unui articol satiric, putem presupune că colaborarea nu s-a redus la atât. Cercetînd cu atenție paginile „Zimbrului și Vulturului”, scrise în genere fără strălucire de niște persoane cu principii solide, din rubricile rezerve salirei se detașează câteva articole scrise cu vervă neobișnuită pentru acest ziar care atinsese respectabila vîrstă de patru ani.

În nr. 17 din 1858 ne întîmpină *Jalnica tragodie a morții c (u) c (onului) Privilegiu*, strigăt de triumf al unui democrat ferm, bucuos că poate contribui la înlăturarea dominației boierilor și gata să sancționeze pe cei ce încearcă să stea în calea progresului. (Coincidența de titlu cu *Tragodia sau mai bine a zice Jalnica Moldovei Întîmplare după răzvărtirea grecilor, 1821* este o simplă întîmplare, lucrarea lui Beldiman publicîndu-se abia în 1861). Ideile democratice, pasiunea pusă în slujba lor, necruțătoarea ironie la adresa dușmanilor ideii de înnoire, apelul unionist sînt elementele profesiei de credință a lui Hasdeu din această perioadă. Articolul debutează cu expoziția situației, făcută prin îmbinarea a două planuri: unul care expune direct ideile autorului, altul care transferă într-o sferă concretă materialul ideologic abstract, degrabîndu-l cu bună știință. Este unul din procedeele frecvente ale ironiei hasdeiene: „Moare cuconul Privilegiu, după unii, căci și-au prea încărcat stomacul de nedreptăți și jăfuiri, două feluri de bucate cam grele de mistuit în timpul de față. Alții zic că moare de o greutate de convențiune la inimă, alții asigură că sfîrșitul îi vine din o prea mare postire de legalitate”.

Apărătorii privilegiului nu scapă fără a li se dezvălui intențiile, iar acești apărători nu sînt dect veșnicii cai de bătaie ai lui Hasdeu: „În zadar veghează la cîntecul bolnavului poslușnica „Gazeta de Moldavia”, în zadar un mazilul domn, mare amic al murindului, bate mătănii cerînd la Dumnezeu prelungirea vieții multadoratului său amic și tovarăș... În zadar bărbierul „Steaua Dunării” vrea să-i scoată singele cel rău ce mai are... Cuconul Privilegiu moare... Cuconului Privilegiu are a i se cînta veșnica pomenire”.

„Constituționarului”, inamic al „Zimbrului și Vulturului” (cu care polemizase Hasdeu în toate numerele „României”) i se consacră un paragraf special, dezvăluindu-i-se ipocrizia mascată de fraze cu aparențe democratice: „Constituționarul zice că el poate pentru 6000 de galbeni a-i vinde o haină mai à la mode, numită individualitatea de principii”.

Articolul are și o parte a doua (și celălalt articol scris în această perioadă de Hasdeu și care îi aparține cu siguranță e organizat tot fragmentar, oferînd, ca și acesta, o succesiune de scene a căror concluzie o dau finalele „apreciațiuni ziarice”). În sfîrșit, articolul se încheie cu un epitaful în versuri, obicei de asemenea hasdecian, sinteză amară și necruțătoare a ironiilor anterioare:

„Îng’această piatră rece
Călătorule nu trece
Lacrimi fără d-a vărsa,
Căci să afli dumneata
C-aici zace-n vecinicie
A Moldovei calicie,
Celebră ca neghiobie,
Privilegiu boierit
Ce mult țara ș-au iubit
Cît bani pe ea putu face
Vinzînd-o încolo și-ncoace”.

Stilul, cu perioade simetrice și acumulări, cu reluări pentru precizare este al autorului nostru, în această perioadă de început (Vezi: în zadar... în zadar... în zadar... Cuconul Privilegiu moare...).

Dacă, așa cum am încercat să demonstrăm, acest articol aparține lui Hasdeu și dacă, cel puțin pînă acum, un altul scris mai devreme în românește nu se cunoaște, înseamnă că *Moartea Cuconului Privilegiu* marchează debutul în publicistică al unuia dintre cei mai temuți gazetari români. Începutul și-l situează autorul sub zodia polemicii, a ironiei necruțătoare față de adversari, în slujba unor principii democratice.

În același ziar, în nr.18, încep să apară niște *Dialoguri zilnice asupra doctrinelor „Constituționarului”*. Cu ziarul conservator „Constituționarul”, „Zimbrul și Vulturul” începuse polemica mai demult. În nr. 16 apărea o notiță în care era veșejită atitudinea conformistă a redactorilor ziarului, dar verva lipsea și tonul era departe de copleșitoarele acuzații din numerele următoare. *Jalnica Tragodie a morții Cuconului Privilegiu*, supunea „Constituționarul” focului polemic, de astădată pe un ton acuzator mai deschis, fără menajamente inutile. Cum Hasdeu avea obiceiul de a-și relua ideile pe care credea că nu le dezvoltase cum meritau, numărul imediat următor îi consacră „Constituționarului” aproape două pagini. Tehnica pe care autorul articolului o inaugurează și pe care Hasdeu o va continua toată viața cu succes este a titlului sistematic asupra elementelor componente ale opiniei adversarului. Această modalitate de a descompune în elementele lor ideile, de a distruge părțile șubrezind metodic întregul și demonstrînd la rece ridicolul, este unul din procedeele pe care inteligența hasdelană le folosește frecvent pentru a-și reduce fără drept de apel adversarul la neant.

Aceste dialoguri nu sînt decît citate din încriminatul „Constituționar” comentate lapidar de autor. „Constituționarul” cerea modificarea legii presei astfel ca fiecare, avînd obligativitatea semnării articolului, să poată fi tras la răspundere pentru ce a scris. I se dă replica, scurtă și mușcătoare: „Cînd numai autorii ar trebui să subscrie, s-ar reduce foarte mult numărul redactorilor „Constituționarului”, care iscălesc sau nu iscălesc”.

Alt citat al „Constituționarului” întors împotriva autorului său: „Zimbrul și Steaua Dunării care în timpul adormirii lor... nici au uitat nici au învățat nimica”.

„N-am uitat că de-apururea ca și în Divanul ad-hoc, cel ce cîntă astăzi liberall erau cei mai aprinși reacționari; n-am învățat nimica nou, văzînd reacțiunea îmbrăcată în halna constituțională... Dumnealor sînt oameni ce se țin de modă, volla tout”.

Pe ideea că politica românească e numai schimbarea de măști și lipsă de principii în scopul bunăstării personale se baza și *Istoria modernă a patrioților români*. Opiniile constante îndreptățesc atribuirea articolului aceluiași autor.

În sfîrșit, este inaugurată metoda logică a relevării contradicțiilor din afirmațiile preopinientului și întoarcerii lor împotriva lui. Astfel se citează două paragrafe contradictorii din „Constituționarul” în care, relatîndu-se felul cum a fost împlinită noua lege a presei de către celelalte ziare, se spunea că „Pe de o parte Steaua, România și Zimbrul și Vulturul întuneacă, pe de alta revarsă lumină... Gici! A! Înțelegem: întunecăm pe candidații și luminăm națiunea”.

Observăm că sînt citate „Zimbrul și Vulturul”, „Steaua Dunării”, cele mai cunoscute publicații pronunioniste și democratice, și „România”, pe care Hasdeu începuse s-o publice abia de o lună. Citarea n-ar părea îndreptățită dacă autorul articolului n-ar fi și redactorul „României”.

Articolul este continuat în nr. 20 al „Zimbrului și Vulturului”. Obiceiul de a-și întinde articolele în mai multe numere aparține tot lui Hasdeu. De altfel, în colecția ziarului este singurul articol publicat la rubrica umoristică care se continuă în mai multe numere; dintre celelalte articole se publicau în continuare numai actele oficiale, care nu încăpeau într-un singur număr.

Metoda este tot a deducției logice dezvăluind adevăratele intenții ale adversarului. Versiunile silogisme hasdeiene din „Aghiuță” sînt inaugurate acum: „Constituționarul a fîgăduit de a propaga principiile și doctrina adevăratului constituționalism.

Constituționarul propagă candidatura la domnie a prințului Grigorie Sturza;

Deci prințul Grigorie Sturza este adevăratul constituționalism. Credeți și vă veți mintul”.

Închelerea respectă alt principiu al umorului lui Hasdeu, excelent ilustrator al dictonului „In cauda venenum” obișnuit să-și copleșească adversarul cu trimiteri celebre: „Cînd Consti-

tușionarul cu sudălmile în gură ne cheamă la moderație, nu vă amintiți de Tartufu lui Moller (sic) zicînd Dorinei :

„Mettez dans vos discours un peu de modestie
Ou je vais sur le champ vous quitter la partie”.

Acte III,
scène II.”

Reținem că sublinierea tonului neurban al „Constituționarului” evidențiază o constantă a umorului lui Hasdeu, care-și va face totdeauna o mîndrie din faptul de a nu fi profesat injurii la adresa dușmanilor.

La rubrica *Bondariul* a aceleiași ziar, în nr. 32 apărea o notiță, fără semnătură și aceea, dar care se încheia cu același îndemn cu care se încheiase *Istoria modernă a patrioșilor români*: „Citiți ziarul Patria în toate numerile sale! Citiți ziarul Constituționarul în toate numerile sale! Citiți broșura Jos masca în toate fișele sale. Citiți Protestațiunea boierilor de la noiembrie și de toate zilele etc., etc., etc.”

Fără nimic hazliu, notița e publicată sub rubrica de umor poate pentru că aceasta era coloana la care colaborase pînă atunci autorul ei. Aici este numai expresia revoltată a ideilor expuse cu vervă de Hasdeu în articolele anterioare : „În loc de post și rugăciune, în loc de umilințe și capete coperite de saci cu cenușă, noi nu vedem în jurul nostru decît deghezăminte de mascarade și muzici deșănțate, la auritul cărora sunet multe minți joacă. Vreți paiți, dulci-amari vreți draci în haine de pusnic? Vreți neguțători de onoare, de patrie, de virtute? Tindeți mîna. Peste ce ați dat? De vreun Iuda spînzurat în neputință că și-a vîndut pe Domnul? De vreun Saul bătîndu-și peptul, de vreo Magdalenă frîngîndu-și mînele?

Tililile, ce mai minte,

Cați virtutea prin morminte”.

Se simte în toate aceste articole dezamăgirea adîncă a tînărului întors în patria după care tînjise și care, din depărtare, avea aura poetică a tuturor idealurilor. Realitatea se dovedise însă crudă și sancționase prompt iluziile. Tînrul arzînd de nerăbdare să-și facă glasul auzit în publicistica românească, nimerise într-un moment politic hotărîtor în istoria țării: cel al precizării poziției naționale în legătură cu poziția socială a fiecărei clase, precizare pe care hotărîrea ce trebuia adoptată în legătură cu Unirea o făcea necesară. Fără să se descurajeze, fără să dea un pas înapoi, Hasdeu refuză orice justificare a nedreptății și-și începe opera de asanare a moravurilor publice din rîvnita Românie. În confruntarea cu realitatea își descoperă geniul polemicii și energia pionierului, care nu-l vor mai părăsi toată viața. Începutul nemulțumirilor hasdeiene față de ordinea statornicită în viață și-n știință, expresia necruțătoare la adresa oricărei forme de impostură își au originea în prima deziluzie și-n prima afirmare de principii.

Colaborarea la „Zimbrul și Vulturul” nu va dura mult, prietenia încheindu-se conform altui obicei pe care acum îl inaugurează Hasdeu, cu o polemică, găzduită de astă dată în coloanele revistei proprii „România”. Neînțelegerea începe dela *Jalnica tragodie*, despre care unul din redactorii „Zimbrului și Vulturului” scrisese că e alcătuită „Cu lacrimi de ale României”. Dacă acel nefericit redactor vruse să sublinieze prin aceasta identitatea de principii sau identitatea de persoane dintre autorul articolului și redactorul „României” nu știm. Hasdeu nu suportă însă să fie considerat autorul unui articol „lacrimogen” și retractează colaborarea pentru a putea vesteji apoi în voie ziarul : „Zimbrul și Vulturul nu pot crede cu cîtă plăcere văzurăm hotărîrea lor a urmări pîldei ce li dă jurnalul nostru odată pe săptămîină, adică, după zicerea lor, pîldei de a vărsa lacrimi. Drept recunoștință ne holărîm și din partea noastră a urmări măcar pentru astădată pîldei ce ni dau Zimbrul și Vulturul în toată ziua (afară de duminică, sârbători și de ziua în care a ieșit nr. 17) — adică pîldei de a rîde”.

Reținem că în amintitul număr 17 se publicase *Jalnica tragodie*. Recunoaștere a colaborării sau ironie la adresa lacrimilor vărsate împreună? Negare a unor bucăți de început de care condelul său se rușina sau greșală de atribuire?

PREOCUPĂRI HISPANICE LA ION PILLAT

MEDEEA FREIBERG

Chipul poetului cărturar ni se conturează și mai limpede dacă încercăm să pătrundem dincolo de universul său liric, în zona amplei sale erudiții, a preferințelor și prețurilor. Marea pasiune pentru tot ce este artă, pictură, muzică, literatură și mai ales poezie, căreia îi va consacra întreaga existență, îl vor face să se apropie cu același interes și aceeași emoție sinceră de cei mai diferiți creatori, dovedindu-se continuu larg deschis oricărei culturi, mereu receptiv în fața celor mai diverse curente, tendințe sau sensibilități.

În mod firesc, Spania cu tradițiile ei, se impune atenției sale. Revelația ei o are încă din timpul studiilor, când se află la Paris și descoperă pictura lui El Greco. În 1929, cu prilejul unei călătorii întreprinse pe acele meleaguri, are posibilitatea să-și adîncească cunoștințele despre ea, să cunoscă realele ei valori, să descopere esența spiritualității iberice, pe care, după spusele sale, abia acum o înțelege cu adevărat. Cu timpul, încearcă să învețe singur limba, consultă manuale, dicționare, descifrează texte. Lecturi abundente din clasici și moderni, din esești de mare finețe și poeți de prestigiu îl rețin atenția, câștigîndu-i pentru totdeauna admirația. Încă de atunci începe să dedice acestei complexe culturi ceasuri îndelungi de meditații. Tot în 1929, aflîndu-se la un banchet al Academiei Catalane, urmește asistența prin cunoștințele sale asupra liricii iberice.

Curiozitatea vie pentru viața, arta și literatura Spaniei nu-l va părăsi niciodată. Un număr însemnat de lucrări privind mai ales poezia modernă, antologii, volume de exegeză, îl vor însoți în întoarcerea în țară. Ele vor alcătui o modestă bibliotecă, cu un cuprins variat, însă substanțial. Vom întâlni aici opere fundamentale, poeți medievali și moderni, aceștia din urmă fiind și cei mai mulți, alături de un ghid informativ de literatură spaniolă¹. Ele ne oferă un indiciu cert asupra orientării lui Ion Pillat într-un domeniu nou, pe care încearcă să și-l apropie. Ulterior, aceste lucrări, dintre care unele poartă și azi însemnările, sublinierile sau adnotările poetului, vor fi achiziționate de G. Călinescu. Cunoașterea lor îl va da posibilitatea eminentului critic să scrie câteva articole despre poeții moderni: José Santos Chochano,

¹ Este vorba de volumele: *Primera antología de sus versos* și *Poesía española (1915—1931)* ale lui Gerardo Diego, *Cántico* a lui Jorge Guillén, *Rosario de sonetos líricos* a lui Unamuno, *Canciones și Romancero gitano* a lui Lorca, *Granada* a lui Villaespesa, *Cantos de vida y esperanza*, *Azul*, *Los raros* ale lui Rubén Darío, *Sevilla y otros poemas* a lui Manuel Machado, *Sonetos sonetillos* a lui Rodríguez Marín, *Fábula y Signo*, *Seguro azar* ale lui Pedro Salinas, *Teatro romántico*, *Poetas de los siglos XVI y XVII*, *La poesía española contemporánea* a lui Angel Valbuena Prat, *Antología de poesía española* a lui Federico de Onís, volume de Berceo, Jorge Manrique, Marques de Santillana, Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle Inclán, Galdós, Eugenio d'Ors, precum și eseurile lui Unamuno, Angel Ganivet, Salvador de Madariaga, Ortega y Gasset etc.

José María Gabriel y Galán, Salvador Rueda, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, publicate în „Lumea”, reîntlnite în paginile volumului de sinteze hispanice, *Impresii asupra literaturii spaniole*.

În Spania, Ion Pillat vizitează Mancha, sudul luminos, Madridul ; admiră peisajul, cunoaște poporul, asistă la corride. Îl impresionează bogăția tipurilor din Don Quijote pe care le întlni-ște la tot pasul : pe străzi, mișcându-se, manifestându-se, înconjurându-l cu grația și candoarea lor. Descoperă cu emoție venerația spaniolilor pentru Cervantes, pentru romanul său, aflat la îndemina tuturor, în parcuri, grădini, palate maure, devenit adevărată biblie.

Străbătând pământul uscat și fierbinte al Manchei, permanent însoțit de umbra lui Don Quijote și a lui Sancho Panza, meditează îndelung asupra fondului tragic al cărții și al eroului ei. Aceste momente le vom regăsi într-unul din cele mai substanțiale „portrete lirice” ale sale. În concepția sa, Cervantes romancier și nu poet, se numără printre cei mai mari lirici ai omenirii, alături de Goethe, Hugo, Baudelaire, Claudel, Jammes, Péguy, Valéry, Fargue, Rostand, Jeats, Whitman, Masters, Rilke și mulți alții. În „portret” sînt analizate cu finețe și discernămint intențiile autorului și realizarea cărții. Ele sînt raportate continuu la coordonatele politice-spirituale ale Spaniei aceluia timp, la viața, aspirațiile și eșecurile lui Cervantes. Comparațiile cu tipurile create de El Greco, cu eroii și opere ale literaturii universale, întregesc înțelegerea spiritului cervantesc. În studiu se conturează cu claritate modernismul romanului ; întlnim idei originale asupra tragicomicului său, a dualității atitudinii lui Cervantes față de eroi și insistențe binevenite asupra personajelor fundamentale. În discutarea complexității caracterelor lui Don Quijote și a scutierului său, implicit se combate tendința curentă a prezentării lor schematice, „antagonice”. Poetul se lasă sedus de ideea enunțată de Salvador de Madariaga asupra influențării reciproce a acestor două personaje pe parcursul romanului, descriind nuanțat și concis achiuzarea și sanchizarea lor. Acest fapt îl determină să afirme că „Cervantes — Quijote — Sancho sînt o singură ființă sau mai bine-zis trei ipostaze ale aceluiași suflet”.

Nouă este însă interpretarea dată „nebuniei” eroului, deci cheii romanului. Astfel, se afirmă că visurile tinereții sale, iluziile sale idealiste, Cervantes le pune în trupul unui bătrîn ce nu mai poate să le realizeze. „Tot ce e fundamental în Quijote ne apare în imaginea pe care o obținem suprapunînd efigia tînărului semeț și visător de mari cuceriri, care e Cervantes, peste figura bătrînului bolnăvicios, dezamăgit și obosit, care e tot Cervantes. Quijote nu e decît un bătrîn cu dorinți, iluzii și visuri de flăcău”. Critica obiectivă, clasică, făcută cu calm și răbdare, cu luciditate și înțelegere, îl duce pe poet la descifrarea sensurilor majore ale cărții, la interpretarea lor într-un mod cu totul diferit față de cel întlnit pe atunci la noi și chiar în Spania. Subiectivismul, „unamunismul” sau chiar „călinescianismul” li sînt străine, nemaivorbind de prezentările didactice, aride, adesea cu caracter informativ, divulgator, destul de frecvente în epocă.

Mecanismul cărții, subtilitățile ei, sînt percepute cu exactitate de poet. El și-o apropie cu un ochi modern, dublîndu-și fina intuiție și capacitate critică cu o solidă documentare și cunoaștere a celor mai interesante spirite critice ale Spaniei. Parcurgînd *Gula del lector del Quijote* a lui Salvador de Madariaga, *Meditaciones del Quijote* a lui Ortega y Gasset și tomurile lui Azorín, Unamuno, Ramiro de Maetzu, Américo Castro și alții despre *Don Quijote*, Ion Pillat ajunge pe cale proprie la esența fenomenului spaniol și a celui cervantesc. Asociațiile cu literatura română îl duc la descoperirea unui Don Quijote suis-generis, întruchipat în croul lui Calistrat Hogaș, din volumul *În munții Neamțului*. Numîndu-l excursionist pribecag, ce aspiră la un alt ideal, diferit de cel al cavalerului rătăcitor, la cucerirea piscurilor visate, aventurile sale și tipurile întlnite în paginile cărții îl sugerează poetului influența capodoperei cervantești. În realitate, întlnim cel mult o reminiscență livrescă a scriitorului român, extrem de palidă și exterioară, chiar vulgarizatoare în comparație cu complexitatea originalului.

Deși poetul afirmă cu modestie în prefața volumului de *Portrete lirice*, că publicarea lor a fost făcută în dorința de a împropăta „punctele de vedere în privința unora din marii lirici ai omenirii”, eseuul său despre Cervantes constituie o cercetare fundamentală în sula receptării critice românești. Dublat de un portret al autorului, conturat cu măiestrie, el adaugă studiilor existente claritate, miez și erudiție, fiind actual și azi atât pe plan național cât și european.

După cum va afirma în *Mărturisiri*, prețuindu-se pentru marile literaturi clasice, pentru romanul lui Cervantes, alături de alte capodopere ale literaturii universale, deși a apărut mai târziu, a fost continuă și trainică. „După o anumită vîrstă, mai mult decît stelele schimbătoare și trecătoare ale modernilor, ceea ce te recheamă mereu sînt lucirile mai depărtate, dar care nu pier nicicînd, ale marilor literaturi clasice de totdeauna. Din acest punct de vedere, Homer și Sofocle, Virgiliu și Horațiu, *Divina Comedie* a lui Dante, *Sonetele* sau *Hamletul* lui Shakespeare, *Don Quijote* al lui Cervantes, teatrul lui Racine, fabulele lui La Fontaine, *West-östlicher Diwan* al lui Goethe și imnurile neterminate ale lui Hölderlin, s-au propus tîrziu, dar cu atât mai trainic, admirației mele”.

Figura eroului legendar îi rămîne în minte încă de la prima lectură a romanului. Poezia *Unor mori de vînt*, inclusă în ciclul de tinerețe *Visări păgîne*, scris între 1910—1912, amintește aventurile eroice ale bravului cavalier. Cele cîteva versuri ilustrează un fragment de roman trecut prin sensibilitatea poetului. Prospețimea și gingășia imaginilor, simplitatea lor, precum și acuitatea elementelor rustice, evocatoare, duc la crearea unei poezii de atmosferă, plină de farmec și putere de sugestie. Morile de vînt ale Pamplunii, ca niște „strașini cu-aripi negre pe discul alb al lunii, / Care-și aduc aminte, așa bătrîne sînt, / De Don Quihote-n luptă cu morile de vînt!”, deși le „paște moartea cumplită an de an”, păstrează încă „trufie de nobil castilian”, așteptînd „Să vie-n lîcărire de zale ce răsun/Hidalgo de la Mancha și visul lui nebun”.

Ani mai tîrziu, în plină maturitate creatoare, poetul este pătruns de adevărata semnificație a donquijotismului. În volumul *Împlinire*, scris între anii 1939—1940, figurează o altă poezie dedicată admirabilului personaj. Ea poartă chiar titlul *Don Quichotte*, poetul folosind în mod surprinzător ortografia franțuzească a numelui eroului. Interesantă este și geneza ei. Prin anii 1938—1939, Ionel Teodorescu, sollicitat de un grup de elevi de la liceul „Spiru Haret”, între care se afla și fiul poetului, să primească conducerea unei reviste literare a liceenilor din toată țara, s-a gîndit s-o intituleze *Don Quichotte*. Luînd cunoștință de acest proiect, nerealizat pînă la urmă, Ion Pillat s-a întîmplat să compună chiar în aceeași noapte o poezie, în care simbolul lui Don Quijote apare identificat cu aspirația la absolutul poeziei. „Fantastic deșirîndu-și lung umbra din perete./ Se înalță din perne și boală Don Quichotte./ Ardeau ca jarul ochii bătrînelui netot./ Dur se arcuia profilul său aprig de erete”... „Căci dorul său din urmă îi arăta prin zare,/ Strălucitor de tînăr în zale sunătoare/ Alt Don Quichotte, mai mîndru, de-același vis atras,/ Ce, părăsind pămîntul/ și răii toți, și bunil,/ Schimbîndu-și Rosinanta pe-narpat Pegas,/ Cu lancea poeziei lovea în scutul lunii”.

Spre deosebire de eseu, unde Don Quijote e un bătrîn „cu visuri de flăcău”, în lirică întîlnim o altă prezentare a sa: Don Quijote prin acțiunile sale e poetul care făcuse tot ceea ce n-a scris, un poet nerealizat, ce tînde spre un ideal, spre absolut. Dubla interpretare a complexului erou cervantesc, întîlnită în opera aceluiași scriitor și proprie lui, ne încită la meditație. Ea concordă de altfel, printr-o fericită coincidență, cu unele păreri ale criticii contemporane spaniole.

Vorbînd despre Renașterea europeană, privită comparativ, pe țări, poetul remarcă nou-tatea pe care o aduce ea în spiritul omenirii. Deși nu ignoră afirmațiile unor critici de seamă, ce neagă chiar influența Renașterii în peninsula iberică, el recunoaște însă că Renașterea spaniolă a cunoscut un destin particular, datorită existenței unei puternice tradiții mistice, proprii ei. Ținînd seama de spiritul și tradiția țării în care se dezvoltă teatrul, poetul erudit observă că în acea epocă el a cunoscut „o întreită ipostază: teatrul elizabetan, cu Shakespeare, singurul care a înflorit la sfîrșitul Renașterii; teatrul clasic francez, cu Racine și Molière; teatrul spa-

niol, cu Lope de Vega și Calderon." Pe Cervantes, Dante și Shakespeare, tocmai datorită genialității lor, îl consideră dincolo de spațiu și timp. Deși ei aparțin în întregime vremii lor, el sparg hotarele fixate de datele istorice. Spunându-și cuvântul asupra oricărui fenomen de cultură, Ion Pillat dovedește și cu acest prilej înțelegere, profunzime și originalitate.

Manifestându-și întreaga iubire pentru Cervantes, poetul simte o atracție deosebită pentru lirica modernă de limbă spaniolă. Dintre poeți, o înclinație specială simte pentru Rubén Darío, părintele modernismului hispan și pentru Juan Ramón Jiménez, „andaluzul universal", laureat al premiului Nobel. Pe Juan Ramón Jiménez are ocazia să-l cunoască la Paris, la un Congres al Pen-clubului. Impresionat de direcțiile noi și atât de diferite pe care le imprimă cei doi mari titani în poezie, cu o curiozitate neistovită și o pasiune continuă, citește tomuri nenumărate de poezie modernă spaniolă. Ca și în parcurgerea celorlalte literaturi, își notează cu conștiinciozitate numele poezilor, volumele parcurse și anul apariției lor. Cele patru file rămase în manuscris, redactate la Miorcani în 1939 și din care prima lipsește, par a fi tot atât de bine și un proiect de antologie modernă. Poezii spaniole sînt trecuți în ordine cronologică, în funcție de anul nașterii și nu al debutului sau al afirmării lor. Rîndurile sale indică cunoașterea temelnică a unor lirici extrem de diferiți, ca Manuel Machado, Ramón del Valle Inclán, Enrique Diaz Canedo, Antonio Machado, Unamuno, Perez de Ayala și mulți alții. Sînt incluși poezii generației de la 98, alături de poezii regionali, poezia pură reprezentată prin Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Lorca, Alberti și poeți tineri ca Luis Cernuda, Vicente Aleijandre și alții, datele oprindu-se la anul 1935. Unele din volumele acestora, aflate în biblioteca G. Călinescu, conțin autografe ale poezilor respectivi. Pe unii i-a cunoscut personal, alții i-au fost și oaspeți.

Aceste câteva pagini pot fi luate nu numai ca o informare conștiincioasă a poetului român, ci mai mult, ca un plan de perspectivă. Așa cum s-a preocupat de *Antologia poezilor de azi*, reprezentativă pentru poezia românească postbelică, frecventînd permanent lirica europeană și universală, era firesc să se gîndească și la una a celei spaniole, de loc cunoscută la noi. Însă prin moartea sa prematură, acest vast și util program de lucru a rămas în stadiu de proiect, el fiind însă un indiciu sigur asupra criteriilor de valoare și gust ale poetului.

Din numeroasele încercări pline de merit de traducere a liricii universale, înmăcările doar a trei poezii din limba spaniolă au fost tipărite. Este vorba de *Vesper* a lui Rubén Darío, *Călare se duce poetul* a lui Juan Ramón Jiménez și poezia lui Antonio Machado, dedicată *Lui José María Palacio*. Completînd cu părerea lui G. Călinescu, care afirma în volumul de „impresii", că „Ion Pillat arăta un explicabil interes pentru Rubén Darío din care începuse a traduce, remarcabil (de pildă *Soneto de trece versos*)", ne putem gîndi că poate și alte încercări din aceeași literatură au rămas în manuscris.

În consonanță cu preferințele lui Ion Pillat și reprezentative pentru maniera de creație a fiecăruia dintre ei, de o mare simplitate și frumusețe, cele trei poezii publicate transmit mesajul de idei sau starea sufletească a poezilor respectivi, creînd atmosfera originalului sau cadrul său pictural. Cu toate acestea, unele mici libertăți se remarcă. Dintre poeziile amintite, cea a lui Juan Ramón Jiménez, poet printre poeți, este și cea mai reușită. De factură romantică, fluidă, plină de nerv și mișcare, ea se pretează mai lesne transpunerii. De aceea, ea este și singura care păstrează ritmul, rima și muzicalitatea originalului. Simfonicul Rubén Darío, inovatorul versului castilian și interiorizatul Antonio Machado, apar în transpunerile lui Ion Pillat ceva mai șters, deși fiorul lor poetic este transmis. Particularitățile versului lor, sugerările de cadru sau atmosferă ridică numeroase probleme de traducere.

Aceste modeste începuturi, curmate brusc, atestă un cunoscător fin, sensibil și de mult bun gust, întîlnit în persoana poetului român. Trezind spiritele mari ale vremii, însușindu-le curiozitatea și pasiunea sa pentru fenomenul literar iberic, difuzînd cu discernămint valorile acestel culturi, interpretîndu-le în mod original și creator, traducînd cu conștiinciozitate și talent, Ion Pillat rămîne eternul îndrăgostit față de tot ce este artă, generos în a împărtăși și semenilor săi ceea ce l-a impresionat mai mult din cultura lumii.

ION MINULESCU ȘI HORIA TECULESCU

Note pe marginea unei scrisori inedite

TULIU RACOTĂ

Prin mărturisirile cuprinse sub titlul *Nu stîm ce par a fi...* („Revista Fundațiilor; VIII, oct. 1941, nr. 10, p. 75), I. Minulescu își invită cititorii „să identifice izvoarele de origine” ale poeziilor sale, cu toate că întotdeauna „i-a plăcut să joace rolul spartanului din antichitate, căruia îi era permis să fure orice, dar cu condiția să nu fie prins asupra faptului de către autoritățile legale”.

Poate că mă găsesc pe linia acestei dorințe și dacă, ocolind originile „livrești” ale poeziei *Peisaj umed*, voi arăta numai originea „terestră” a acestora și, în parte, itinerarul ei după săvîrșirea „păcatului artistic”...

Poezia *Peisaj umed* ne transpune, astfel, în lumea „vechel și constantel” afecțiunii a poetului I. Minulescu față de Horia Teculescu, fiul intelectual de pe Tîrnave, directorul liceului de băieți din Sighișoara în perioada 1926–1942, publicistul distins cu două premii ale Academiei Române.

Se pare că s-au cunoscut numai în prima parte a anului 1927, cînd, în sala de spectacole a Sighișoarei și în cadrul unei șezători literare organizate de Societatea Scriitorilor, Ion Minulescu, punînd mult talent actoricesc în interpretarea poeziilor sale, a stîrnit furtuni de aplauze, iar Horia Teculescu a citit o scurtă operă în proză (sau un fragment) al cărui titlu nu mi-l mai amintesc; a fost aplaudat și el de auditori, chiar și de autorul *Acvarele*.

Prietenia s-a înfiripat desigur după anul 1929, căci la sîrșitul acestuia a apărut în anuarul liceului de băieți din Sighișoara și în extras culegerea de poezii populare a lui H. Teculescu *Pe Murăș și pe Tîrnave flori înourate* (doine și strigături), trimisă multora și în primul rînd prietenilor cu legături la redacția revistelor și ziarelor pentru buna comentare a faptului literar, nu și lui I. Minulescu, deși era și el prețuit. Așa se face că poetul *Romanșelor pentru mai tîrziu* s-a văzut nevoit să ceară culegerea în 1937, după „parafarea” prieteniei...

S-au împrietenit pe malul Oltului, la Căciulata, bînd apă din „Izvorul tîmăduirii”, vara. O fotografie care ni-l înfățișează la mînăstirea Cozia, are pe revers o datare făcută de o mînă străină: VIII.935

În vara următoare, se întîlnesc la același izvor. Prietenia este adîncită. Într-una din zile, cetăținul poet se agită, căci

„Plouă strîmb
Și fals,
Plouă timpit...
Toată ziua plouă...”

Fantezia grotescă a scriitorului creează imagini dilatate. Ajunse în izolare creatoare, imaginile prind aripi și intră în sfera „grației” spre a fi cunoscute de cei mulți. Noua poezie e numită *Peisaj umed*. Cuprins de o delicateță rodită de intimitatea caldă a unei reale prietenii, creatorul se mulțumește cu o copie și dă originalul prietenului său.

Au trecut câteva luni. În 28 ianuarie 1937, poetul Minulescu, director general în Ministerul Artelor, a trimis următoarea scrisoare prietenului său sighișorean :

Ministerul Cultelor și Artelor

34, B-dul. Palatului
Cotroceni
Joi, 28 ian. 937

Dragă Horia,

Fii te rog draguț și trimite-mi și mie o copie după poezia făcută la Căciulata cu Any Ondra, pe care eu am pierdut-o și de care am nevoie s-o pun într-un foileton. Tu trebuie s-o păstrezi fiindcă știu că asta este una din dulcile tale manii. Nu-ți mai vorbesc de promisia de a-mi trimite un exemplar din culegerile tale populare. Ești o hahaleră simpatică de altfel, ca și mine — trebuie să ne iertăm unul altuia și să așteptăm vremuri mai bune, când ne vom putea ține de cuvânt. Pe Any Ondra însă, trimite-mi-o că-mi trebuie — nu ea — poezia ! Când mai vii pe la București, ostenește-te să dai cu nasu și pe la mine, la minister și poate chiar pe-acasă, dacă nu cumva distanța te înspăimintă. Stau la Cotroceni. Sărută-ți nevasta și din partea mea, iar tu primește un „pup” original și expresia vechei și constantei mele dragoste.

Al tău,
Ion Minulescu

Copla cerută i se trimite. Poezia *Peisaj umed* apare în grupajul *Patru grotesți* din volumul *Versuri*, ediție definitivă îngrijită de autor, și apoi, începând cu a doua ediție definitivă, apărută în 1943, în grupajul *Cinci grotesți*, format din : *Ploaia Sfințului Ilie*, *Peisaj umed*, *Păpușa automată*, *Felița din Făgădău* și *Sinuciderea unui anonim*. În ambele ediții, grupajul este dedicat lui H. Teculescu. Nu sîntem în posesia originalului sau a celor două copii spre a vedea ce transformări a suferit poezia plină la apariția în volumul *Versuri* din 1939.

Este greu de spus dacă dorința lui I. Minulescu de-a i se trimite culegerea de poezii populare *Pe Murăș și pe Trnave* are ca izvor acțiunea de autohtonizare a poeziei sale și de folosire creatoare a folclorului, cotitură evidentă mai tîrziu în versurile din volumul *Nu sînt ce par a fi* . . . [1936], sau simpatia pentru culegător. Fapt este că H. Teculescu, dacă ar fi putut, și-ar fi făcut la timp datoria de prieten. Dar Anuarul cu culegerea de poezii populare și puținele extrase făcute au apucat calea poștei cu o iuțeală aducătoare de multe supărări. Așa, bunăoară, încă în primăvara anului 1930, L. Blaga i-a trimis din Berna lui H. Teculescu următoarea întrebare supărată : „Scumpe Horică, [...] Se poate să nu-mi trimiți și mie *Florile de pe Trnave*?”

Dorința lui Minulescu de a fi vizitat de Teculescu este firească. Pe acești doi intelectuali li uneau cu tărie multe trăsături comune, ca : temperamentul predispus la vorbărie simpatice, continua lărgire a orizontului, sensibilitatea vie, condamnarea vieții cotidiene burgheze . . . Să adăugăm și sociabilitatea generoasă a lui Minulescu, atenția mai pronunțată față de cei căzuți în suferință ? Toate acestea explică și dăruirea originalului poeziei *Peisaj umed*.

Dar nu numai atât. Am avut întotdeauna convingerea că H. Teculescu, intelectualul mort de tuberculoză în 1942, după foarte mulți ani de suferință, este cărturarul „primar”, „inițial”, al următoarelor versuri din poezia *Ploaia Sfințului Ilie*, care face parte din grupajele amintite și dedicate lui H. Teculescu :

„Plouă ! . . .
Zi și noapte, plouă . . .

Plouă așa ca și cum ploaia
 N-ar fi ploaic, ci... potop !...
 Stop, Sfinte Ilie...
 Stop !...
 Domolește-ți telegarii
 Și mai crapă-ți barba-n două,
 Că de cînd tot plouă... plouă,
 Ploale veche,
 Ploale nouă,
 Ne-au murit toți cărturaril
 De ftizie...''

Și H. Teculescu n-a ținut să-mi distrugă această convingere, cu toate că a avut ocazii în 1940—1942, cînd am funcționat la aceeași școală și mi-a vorbit adesea despre relațiile sale cu condeierii. Convingerea aceasta este întărită oarecum și de următoarea afirmație făcută de Tudor Vianu în postfața la volumul de *Versuri* din 1959 : „Ion Minulescu avea obiceiul să-și dedice bucățile lui cîte unui prieten, poet sau pictor al vremii sale și o făcea astfel încît există totdeauna o legătură între natura poeziei și aceea a dedicatarului” (p. 254).

Și Tudor Vianu continuă : „Dar pentru că, oferindu-și versurile, Minulescu dovedea simpatie și generozitate față de contemporanii lui, aceștia sînt îndatorați cu răspunsul aceluiași sentimente, perpetuînd amintirea omului și poetului original, plin de îndemnuri noi, deschis spre lume, foarte spiritual” (p. 254). Este tocmai ceea ce a făcut H. Teculescu : în clasă și în afară, a vorbit întotdeauna cu căldură despre activitatea creatoare a bunului său prieten, ba, ca poet (căci a avut momente cînd a creat și poezii), a căzut în „*minulescianism*”, în seeta de călătorie, cel puțin imaginativă, în regiuni exotice, ca reacție față de uritul vieții cotidiene burgheze, cum vedem în *Svon*, poezie apărută în „*Gînd românesc*, VI (1938) nr. 1—2 (ianuarie—februarie) :

„Cocoare trec în stol spre răsărit
 În nopți de toamnă, cu scîlpiri de brumă.
 Spre care zări le poartă mîlăitul
 De-aripi... și cine le îndrumă ?

Doar șoapte surdinate-n jos străbat,
 S-aude cîte-un tainic pluit...
 În urma lor, spre țări necunoscute,
 De ce alergî, tu, suflet chinul ?

.
 Și tot de-ademenesc străluc zări
 Cînd, trist, ascuți ecoul monoton...
 De dincolo, din largurile firii,
 Mereu te cheamă-n alte lumi un svon''.

Am alăturat aceste două nume prietene, considerînd că sarcina istoriei literare este să descopere și să explice relațiile scriitorilor cu lumea înconjurătoare, nu să le acopere.

CORESPONDENȚA DINTRE LIVIU REBREANU ȘI MARCU BEZA

GEORGE MUNTEAN

Încercînd inventarierea și apoi publicarea pe cît posibil completă a bogatei corespondențe întreținute de Marcu Beza (1882—1949) cu un mare număr de scriitori și oameni de cultură români și englezi, am dat, între altele (la Biblioteca Academiei, la Muzeul literaturii române și la fratele scriitorului, Vasile George Beza), peste epistolele dintre acesta și Liviu Rebreanu. Corespondența dintre cei doi, ce pare a se fi păstrat aproape în întregime, începe printr-o scrisoare a lui Marcu Beza, trimisă din Anglia (unde a fost consul general al legației române și profesor la Universitatea din Londra) la 21 iulie 1925. Îi vestea printr-însa că-i trimite pentru „Mișcarea literară”, al cărei director Rebreanu era, „un al doilea studiu, *Henry James*. E un romancier mare, cu imensă înlurire asupra literaturii contemporane în Anglia, și totuși aproape necunoscut la noi” (B.A.R., coresp. 142194). Am putea deduce că și primul studiu trimis va fi fost însoțit de o misivă asemănătoare (peste care, însă, n-am dat) și că schimbul de scrisori dintre cei doi va fi fost mai cuprinzător, cu atît mai mult cu cît, în epocă, Beza a avut un rol și un prestigiu deloc neglijabil chiar pentru o personalitate de talia celei a lui Rebreanu (este fondatorul secțiunii românești a PEN-clubului, a tradus sau a înlesnit numeroase traduceri din română în engleză, a popularizat intens și sistematic cultura română în Anglia și pe cea engleză în România etc. etc.) Pe misiva amintită mai sus Rebreanu notează: „răspuns 9.IX 1925”. Este prima scrisoare a romanțierului către Beza, din cele păstrate. Dat fiind interesul ei pentru conturarea activității și gândirii publicistice a lui Rebreanu, o reproduc în întregime, ca și pe cele două scurte, ce-l urmează, ale lui Beza către directorul revistei, cu care se încheie prima parte a corespondenței dintre cei doi, legată, cum s-a văzut, de prezența anglistului în „Mișcarea literară”, unde va apare și un interviu cu el, semn al atenției deosebite acordate de conducătorul acestei publicații colaboratorilor mai apropiați.

Următoarea etapă a corespondenței dintre ei debutează printr-o scrisoare din 3 martie 1928, a lui Rebreanu către Beza. Ea este prilejuită de participarea emitențului la sărbătorirea centenarului nașterii lui Ibsen în Oslo și Bergen, în Norvegia, și de întoarcerea acestuia, prin Anglia, în țară. Între timp, relațiile dintre cei doi scriitori se strinseseră destul de mult, fapt ce se vede nu numai din apelativele folosite, ci și din caracterul mai liber al scrisorilor, mai ales al celor ale autorului lui Ion, relevîndu-ni-se astfel un Rebreanu mai slobod în expresie, mai degajat și rapid în reacție decît ne obișnuisem a-l vedea din alte manifestări ale sale. Rezultă, apoi, din ele, contextul în care s-a produs această călătorie, cunoștințele de engleză ale lui Rebreanu, setea lui de a ști cît mai multe. În afară de cea din 13 aprilie 1928, trimisă

de romancier din București, în semn de ultimă mulțumire lui Beza (păstrată doar fragmentar la Muzeul literaturii române, cu nr. 9531), sînt reproduse aici toate cele prilejuite de acest eveniment. În aceasta din urmă Beza e întrebat cînd vine în țară spre a participa și la „o masă a PEN-clubului românesc împreună cu S.S.R. E foarte probabil că la 9 mai va veni la București ca invitat al nostru Benjamin Crémieux, care va ține și vreo două conferințe. Ți-ar fi poate agreabil ca proiectata masă să fie în onoarea amîndurora?”

În partea lipsă a scrisorii erau formulate o seamă de rugămînți ale emitentului care, speriat de cantitatea lor, scrie: „Sfîrșesc, fiindcă altfel cine știe ce noi rugămînți o să-mi vie în minte și, slavă Domnului, v-am ancombrat destul cît am stat acolo”.

Urmează două scrisori de la sfîrșitul anului 1928, privitoare la volumul lui Beza *Romanul englez contemporan* și la romanul *Ciuleandra*, pe care inimosul diplomat intenționa a-l traduce în englezește. În scrisoarea lui Rebreanu se vorbește și de viitoarea „Gazeta literară”, din 1929, dovadă că demonul publicistic nu-l părăsea deloc. Însă peste puțină vreme marele scriitor va prelua conducerea Teatrului Național din București, ceea ce, în corespondența sa cu prietenul de la Londra, va marca o nouă etapă, determinată de intențiile noului director de a alcătui un repertoriu de calitate al primei noastre scene. În cadrul acestuia, piesele lui George Bernard Shaw urmau să ocupe un loc însemnat. Cum Beza mediase între marele dramaturg englez și Teatrul Național încă din 1925, pe vremea directoratului lui Corneliu Moldovanu (mediere ce a generat, la rîndu-i, un schimb de scrisori între Moldovanu, Beza și Shaw, care vor apare cu alt prilej), Rebreanu i se adresează din nou în acest scop. Beza intervine pe lîngă Shaw, atrîndu-i atenția că „directorul Teatrului Național este d. Liviu Rebreanu, cunoscut romancier român, și sînt sigur că va face tot ce-i va sta în putință ca să acorde cuvenita importanță atît traducerii, cît și montării mării dv. piese” (*Om și supraom*). Shaw autorizează reprezentarea, punînd condițiuni care, cu toate asigurările ce i se dăduseră, vor fi respectate numai în parte, cum se vede din corespondența de față. Totodată, dă autorizație pentru o altă piesă cerută de Național, *Caterina cea mare*, iar în toamnă, probabil după întîlnirea dintre Rebreanu și Beza, care-i va fi atras atenția asupra altor piese ale sale, dramaturgul englez oferă spre traducere piesa *Căruța cu mere*, iar mai tîrziu și alte scrieri dramatice ale sale. Spre a-i cîștiga simpatia pentru noi, Beza li trimite lui Shaw și o serie de cronici românești la spectacolul cu *Om și supraom*, despre care acesta scrie: „Mulțumesc pentru tăieturile de presă. Nu știu o iotă rămănește, dar cum limba este evident latină și nu slavă, pot ghici conținutul general al articolelor” (nu peste mult va scrie entuziasta sa prefață la versiunea engleză a poeziilor lui Eminescu).

După o scrisoare a lui Beza în legătură cu vizita în România a fondatoarei PEN-clubului, scriitoarea Dawson-Scott și a lui Arthur Lynch, urmează alta, alăturată versiunii engleze a *Pădurii sptnzurașilor*, în apariția căreia entuziastul popularizator a avut un rol esențial (multe din traduceri sale și din cele puse de el la cale erau subvenționate din fondurile lui; plătea apoi unui editor tipărirea cărții, urmînd a-și scoate, în timp, banii din vînzarea acesteia, ceea ce nu se întîmpla totdeauna, fără a-l descuraja însă în eforturile sale; apariția întregii corespondențe va evidenția și mai din plin aceste nobile strădanii).

Ultimele două scrisori din această corespondență sînt, una a lui Beza, trimisă din Palestina, unde fusese dislocat, fără voia lui, de la Londra, spre a reprezenta guvernul român, și alta a lui Rebreanu, plină de mulțumiri pentru ce a făcut acesta pentru scrierile sale, cu elogioase și drepte aprecieri despre cartea lui Beza, *Shakespeare în România*. Este, totodată, o scrisoare profetică pentru destinul scriitorului diplomat, care-și va spori în urma acestel detașări opera cu cîteva cărți importante pentru el și pentru cultura noastră, între care *Urme românești în Răsăritul ortodox* (ed. I, 1935; ed. II, adăugită, 1937; ed. III, din nou adăugită cu cercetări făcute pînă în ultimii ani de viață, în pregătire la Editura Meridian, în îngrijirea subsemnatului) este o lucrare de bază în cunoașterea vechii noastre culturi și a răsplîndirii ei în lume. După aceste succinte lămuriri, iată o selecție cuprinzătoare din amintita corespondență.

I

„MIȘCAREA LITERARĂ” — Gazeta săptăminală de critică și informație literară, artistică și culturală.

Redacția, str. Popa Tatu 109

București, 9 sept. 1925

Iubite domnule Beza,

Îți mulțumesc, cu întârziere de peste o lună, pentru interesantul studiu despre Henry James ce ai avut amabilitatea să mi-l trimiți pentru „M.L.” Am fost mai prompt cu opera d-tale, am publicat-o imediat și cred că ai primit numărul în care a apărut (de altfel sper că primești regulat revista; eu țin să-ți mulțumesc mult pentru „Times Literary Supplement”, pe care vom începe curînd să-l și utilizăm în revista noastră). Am regretat doar că n-am avut și vreo fotografie sau desen cu care să însoțim studiul d-tale. Pe viitor — și cred că va fi curînd — dacă mi-ai trimite odată cu articolul și fotografia celui studiat, ți-aș fi și mai recunoscător.

Cu începerea noului sezon literar, aș vrea să introduc oarecari îmbunătățiri la „Mișcarea”. Între altele, ar fi și o atenție mai susținută pentru viața literară în străinătate. Am și publicat o mică cronică, chiar despre literatura engleză — dacă ți-a căzut în mînă — datorită lui Dragoș Protopopescu. Cam așa ceva aș fi dornic să am măcar o dată pe lună despre anglo-americieni. Pe Dragoș nu pot conta mult, acest articol a venit după un an de promisiuni. D-ta însă, care ești chiar în mișcare, ai putea, de-ai vrea — să contribui la o bună și conștientă informare a noastră despre evenimentele reprezentative ale mișcării literare engleze. Ai vrea oare? O dată pe lună? Răspunsul d-tale afirmativ m-ar bucura mult. Cronică ar putea fi eventual chiar nescălită, dacă semnătura unei cronici informative nu ți-ar conveni. Important ar fi însă ca să fie opera unui cunoscător obiectiv și priceput; de aceea mă gîndesc la d-ta.

Pe urmă aș mai avea o rugămintă amicală. Am dori să facem schimb între „Mișcarea” și cîteva reviste engleze literare. Ai vrea oare să mă sfătulești cum să procedăm și cărora să ne adresăm?

D-ta, cu relațiile multe ce le ai, dacă ai vrea, ai putea mult să ne ajuți spre a face din „M.L.” revista ce ne trebuie.

Îți mulțumesc mai dinainte pentru toate și te rog să primești cele mai bune salutări de la

Al d-tale
Liviu Rebreanu

M.L.R. 9527

II

4 Cromwell Place SW
Legățiunea regală a
României — Londra

21 sept. 1925

Iubite d-le Rebreanu,

Mulțumesc de scrisoare. Am luat pentru lunile de vară o casă la țară, unde n-am la îndemînă cele trebuitoare scrisului: cărți de referințe etc. Mă întorc peste o săptămînă și atunci voi căuta să-ți trimit pentru „Mișcarea literară” ceea ce dorești; așa că între celelalte îmbunătățiri poți s-o treci și pe aceasta. Voi da cronicilor mele din Londra — după împrejurări —

un caracter cultural mai larg, semnându-le, negreșit, pentru a-mi lua și răspunderea lor. Numele din urmă ale „Mișcării” mi-au venit regulat; dar n-am primit acela cu articolul lui Dragoș.

Voi rîndui și chestia schimbului cu reviste engleze.

Cu multe salutări,
al d-tale,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142195

III

4 Cromwel Place SW
Legatiunea regală a României
Londra

9 oct. 1925

Iubite d-le Rebreanu,

Iată aci o cronică asupra Vicontelui Grey. Cartea e foarte scumpă — peste 2000 de lei — încît cine știe cînd va putea ajunge în țară. De aceea am citat pasajele din documentele noi, care ne interesează. Te rog numai, fă să nu se strecoare greșeli, respectîndu-se și punctuația mea. Îți trimit și o fotografie s-o reproduc.

De chestia revistelor n-am uitat¹.

Cu dragoste,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142196

IV

București, 3 martie 1928

Iubite Beza,

De cel puțin două săptămîni sînt mereu pe punctul de a-ți scrie. Motivul: și oficial și sentimental — ai să vezi îndată. Din pricina tembelismului oficialității noastre, de-abia azi sînt în stare să-ți comunic ceva precis și categoric.

E vorba de reprezentarea României la serbările centenarului Ibsen la Oslo (Norvegia). Invitația oficialității norvegiene a venit de două luni. Guvernul nostru, prin ministerul artelor, a șovăit pînă în ultimele zile. Hotărîse să plece o delegație de patru persoane. Pînă să se hotărască, s-au încurcat lucrurile. Destul că acuma a rămas definitiv: doi înși vor reprezenta România cu acest prilej — din partea scriitorilor și autorilor dramatici merg eu, iar din partea actorilor și teatrelor merge Aristide Demetriad. Plecarea noastră e fixată pentru poimîine, luni 5 martie, prin Berlin. La Oslo vom fi la 14 martie. O parte din serbări se desfășoară la Bergen pe la 22—24 martie.

Aflîndu-ne la Bergen, despărțiți numai prin Marea Nordului de Anglia, eu m-am decis să mă întorc înapoi prin Londra—Paris. Colegul meu de delegație nu e încă sigur dacă mă va urma sau se va înapoia pe unde ne ducem.

¹ Însă „Mișcarea literară” își va înceta aproape imediat apariția, la 17 octombrie 1925. Așa se explică și întreruperea corespondenței dintre cei doi, reluată abia peste trei ani, la 3 martie 1928, cînd alte împrejurări i-l vor face indispensabil pe Beza lui Rebreanu.

În orice caz, eu pe la 26 sau 27 martie voi fi la Londra. Îți închipui acum de ce-ți scriu și de ce voiam mereu să-ți scriu. (Din delegație era să facă parte și Corneliu Moldovanu, care mergea, de asemenea, prin Anglia.) Nici limba engleză, mai ales în vorbire, n-o cunosc îndeajuns, iar țara de loc. Am deci nevoie de sprijinul tău întreg, colegial. Ți-l cer cu toată încrederea și amicitia. Aș dori ca, în cele câteva zile ce voi putea sta în Londra, să pot vedea și înțelege cât mai mult. (O ședință a Camerii Comunelor te rog negreșit să pui în program). Pentru aceasta însă am necondiționată nevoie de un prieten care să-mi consacre puțin timp și simpatie. Sunt sigur că le voi avea ambele din partea ta.

Din drum îți voi scrie câte-un cuvânt de pretutindeni. Plecarea din Bergen poate să îți-o anunț cu sosirea exactă la New-Castle, poate și sosirea la Londra. Ar fi prea mult să-ți cer să mă aștepti. Eu însă te voi căuta poate chiar înainte de a mă stabili în oraș. Voi trage negreșit prin apropierea legațiunii române — nu știu unde, dar voi vedea.

Dacă ai vrea și ai putea să-mi dai câteva rînduri la Oslo (Norvegia) pentru timpul de la 14—20 martie, cînd voi fi acolo — cred că le-aș putea primi, îți închipui cu câtă mulțumire, de mi le-ai adresa prin comitetul serbărilor centenarului Ibsen.

În sfîrșit, concluzie — mă vei avea belea pe cap câteva zile! Te rog să mă primești și să mă călăuzești în toate privințele.

Îți mulțumesc cu anticipație pentru toate. Știu cât ești de amabil și de prietenos și nu mă îndoiesc că va trebui să-ți rămân recunoscător.

Deci pînă la buna vedere transmite, rogu-te, complimentele cele mai respectoase d-nel Beza, iar tu primește toate salutările mele încrezătoare.

Liviu Rebreanu

M.L.R., 9528

V

4 Cromwell Place SW
 Legațiunea regală a României
 Londra

13 martie 1928

Iubite Rebreanu,

Mă bucur mult că vii la Londra. Îndeamnă și pe Demetriad să se abată, și nu va regreta. Păcat că nu ești în Londra la 23 martie seara: dau o recepție scriitorilor englezi și i-ai fi putut întâlni pe toți laolaltă.

Acum iată ce este :

Scrie-mi cu vreo câteva zile înainte data sosirii, spre a-ți găsi o odaie convenabilă la otel; apoi telegrafiază ori scrie-mi *data exactă a sosirii la Londra*: voi veni să te preîntîmpin cu automobilul. Fă asta negreșit.

Să ne vedem sănătoși.
 Cu dragoste,
 M. Beza¹

B.A.R., coresp. 142197

¹ Pe plic, adresa: „Monsieur Liviu Rebreanu, Roumanian Delegat c/o the Committee for Ibsen Centenary, Oslo, Norway”.

VI

Oslo, 17 martie 1928

Dragă prietene,

Aseară primii rîndurile simpatice pentru care îți mulțumesc. De altfel, eram sigur de acest răspuns frățesc; de-aceia ți-am scris. Încă o dată toate mulțumirile.

Regret imens că nu pot fi la Londra la 23 martie. Ar fi fost o ocazie unică pentru mine să cunosc pe mai marii confracți englezi. Dar în acea zi programul nostru prevede diverse conferințe și reprezentații la Bergen. E chiar ultima zi a festivităților ibseniene.

Eu voi pleca de la Bergen în ziua de sîmbătă, 24 martie, ora 11 1/2 a.m., cu vaporul norvegian „Jupiter”. Sosirea la New-Castle e prevăzută pentru duminică 25 martie după amiază. Încă nu pot ști exact ora sosirii la New-Castle și deci nici plecarea mai departe cu trenul spre Londra. Îți voi telegrafia însă de la New-Castle ora exactă a sosirii mele la Londra, la gara King's Cross în orice caz.

Pînă atunci, toate cele bune iar d-nei Beza complimentele mele respectoase.

Liviu Rebreanu

M.L.R., 9529.

VII

Oslo, 18 martie 1928

Iubite prietene,

Mi-am oprit cabina pe vaporul „Jupiter”, care pleacă sîmbătă 24 martie din Bergen și ajunge duminică 25 spre seară la New-Castle. Mi-am luat și biletul de tren pînă la Londra. Voi merge cu un tren direct de noapte, plecînd de la New-Castle pe la 11 seara și ajungînd la Londra pe la 6 dim.

Așa fiind, nu vreau să te deranjezi atît de dimineată pentru mine, venind la gara King's Cross în întîmpinare. Dar, fiindcă mi-ar fi greu să mă descurc în hoteluri, te rog să fii bun a-mi opri la hotelul ce vei crede nimerit (și mai aproape de legație) o cameră pe ziua de 26 martie și să-mi telegrafiezi numele și adresa hotelului¹ la Bergen (Hotel Bristol). Astfel voi putea lesne lua o mașină de la gară și să mă instalez, iar pe la 11 a.m. voi merge la legație să te găsesc și să-ți mulțumesc pentru toată amabilitatea prietenească ce-mi arăți.

Cu toate mulțumirile anticipate pînă

la revedere,

Liviu Rebreanu

M.L.R., 9330.

VIII

4 Cromwell Place SW

24 dec. 1928

Legățiunea regală a României

L o n d r a

Dragă Rebreanu,

Iacă aci noul meu volum *Romanul englez contemporan*. Cîteva capitole, precum îți amintești, au apărut întîi în „Mișcarea literară” a ta. Recitesc cu îndoită plăcere *Ciuleandra*. M-am

¹ M. Beza notează numele hotelului ales: „Volland House Burg Street E.C. 3”.

gîndit s-o dau în englezește și aș fi pornit la muncă, dar s-a întîmplat ceva : Oxford University Press a luat de la compozitorul Bartok o colecție de colinde românești din Transilvania și a trebuit să îngrijesc de această traducere¹.

Rîndul *Ciuleandrei* va veni în curînd. Sărutări de mînă doamnel.

Devotat
M. Beza

B.A.R., coresp. 142198,

IX

29 decembrie 1928

Scumpul meu Beza,

Îți mulțumesc cu drag pentru aducerea aminte și pentru toate bunele cuvinte ce mi-ai trimis.

Azi primesc noua ta carte, despre romanul englezesc contemporan. Și chiar în noaptea asta vreau s-o citesc și să mă îmbogățesc din ea. Ești foarte drăguț cu *Ciuleandra*, numai să-ți fie Dumnezeu bunele gînduri.

Auzeam deunăzi că vrei să te repezi plîmă aci pentru cîteva zile. Poate că n-ar fi fost rău și poate că totuși o vei face. Plîmă atunci însă o rugăminte. La 17 Ianuarie apare „Gazeta literară”, un fel de „Mișcarea” îmbunătățită și sporită, într-o editură care-l asigură o mare răspîndire. M-am gîndit la concursul tău prietenesc pentru mișcarea literară engleză. Aș dori însă săptămînal cîte o coloană de ziar în care să fie recapitulată succint mișcarea unei săptămîni literare engleze. Vrei să mă ajuți? Răspunsul cu manuscris chiar pentru primul număr mi-ar fi cel mai drag!

Dacă vei veni pe-aci, oricît de puține zile, îți voi spune mai multe, de toate.

Cele mai respectoase complimente d-nei Beza, a cărei drăgălășenie îmi rămîne neuitată,

Al tău, cu drag,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9532.

X

Teatrul Național
București
Cabinetul directorului

30.IV.1929

Scumpe Beza,

La 6 mai voi juca aci *Om și supraom* de G.B.S.². Tu ai fost, pare-mi-se, simpaticul intermediar între noi și el. Vrei să-i comunici lui că-l jucăm și mie dorințele lui? Drepturi de autor îi vom plăti ca și în trecut.

La 23 aprilie am comemorat pe Shakespeare cu tot fastul cuvenit. În afară de Național, am aranjat și o conferință cu demonstrații actoricești la Fundația Carol. Îți voi trimite programele, de asemenea și o adresă specială lui Titulescu³.

¹ Care i-a luat mult timp și i-a dat multă bătaie de cap, cum se va vedea cînd va apare corespondența privitoare la această colecție.

² George Bernard Shaw.

³ Care era ministrul României în Anglia.

Cum o mai duci, ce lucrezi și când mai veniți pe-acasă ?

Transmite toate complimentele mele d-nei Beza și din partea nevastei mele multe salutări amîndurora.

Cu toată afecțiunea,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9533

XI

4 Cromwell Place SW

20 mai 1929

Legețiunea regală a României
Londra

Dragă Rebreanu,

Am întirziat puțin a-ți răspunde din motivul următor : Bernard Shaw a plecat în Brioni, Marea Adriatică. De-acolo îmi răspunde că la întoarcerea sa în Londra va da în scris autorizația pentru *Man and Superman*. Firește, nu l-am spus că piesa în chestie s-a și jucat la Teatrul Național ; de aceea, adaugă el între altele — traduc din textul scrisorii : „Întreaga piesă, cum e tipărită, ține aproape 6 (șase) ceasuri în reprezentare, și este, ciudat de zis, populară în această formă. Dar piesa e așa construită, că actul al treilea poate fi omis cu totul și astfel jucată ca o comedie modernă. Ce anume versiune vrea să joace Teatrul Național ? Și pot să mă bizui pe o nemutilată reprezentație într-un caz sau altul ? Obișnuitele tăieri teatrale sînt fatale pleselor mele ; niciodată nu reușesc.”

Te rog dă-mi oarecare lămuriri în această privință. De asemenea, trimite-mi câteva fotografii de felul cum s-a jucat piesa. Nevastă-mea are nevoie de băi la Techirghiol ; așa că voi veni în țară prin luna august. Dacă ai nevoie de ceva, te rog scrie-mi.

Cu toată dragostea,
M. Beza¹

B.A.R., coresp. 142199

XII

Teatrul Național
București
Cabinetul directorului

1 VII. 1929

Iubite Beza,

Întîi toate mulțumirile mele pentru simpaticele cuvinte ce mi-ai telegrafat. Să trăiești și să izbîndești !²

Acuma cu Bernard Shaw. Cum știi, *Om și supraom* s-a și jucat, și a avut un succes atît de frumos că voi relua-o la toamnă printre primele piese. Am jucat-o ca o comedie modernă, cu oarecari tăieturi în actul III, păstrînd însă toate tablourile și întreaga atmosferă. Specta-

¹ Pe plic :, R.I. Kensington No. 377

Domnului Liviu Rebreanu

Direcția Teatrului Național

Teatrul Național Bucarest (Roumanie).

² Se referă, probabil la traducerea în engleză a romanului *Ciuleandra*.

colul nostru durează patru ore. N-ai nevoie să-l spui lui de tăieturi. Destul că plesa a reușit ... Dar pentru stagiunea viitoare aș mai vrea *Caterina cea mare*. S-o am autorizată. Vrei să intervii și pentru asta?

Despre alte amănunte vom vorbi când vei sosi în țară.

Dacă nu te deranjează, m-al servi mult aducându-mi o duzină de clorapi buni pentru mine. Doamna poate și amintește cam ce fel am cumpărat când a fost atât de amabilă de m-a călăuzit. Tot cam așa ceva aș dori, dacă se poate, firește.

Transmite toate complimentele mele doamnei Beza.

Al tău, cu toată dragostea,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9334

XIII

No. 368

TELEGRAMA
Rebreanu, Teatrul Național
București

London, 4 oct. 1929

Textul *Cărutza cu mere* nepublicat încă stop. Dacă decizi jucare telegrafiază-mi să cer textul de-a dreptul Bernard Shaw.

Beza

B.A.R., coresp. 142200

XIV

4 Cromwell Place SW
Legătuirea regală a României
Londra

29 oct. 1929

Dragă Rebreanu,

Am întârziat puțin. Bernard Shaw lipsea din Londra și chestia nu putea fi tratată prin scrisoare.

Uite acum *Apple Cart*. E unul din puținele volume tipărite de autor pentru el însuși. I-am cerut să-l iscălească, fiindcă vreau să-l păstrez cu tot dinandinsul. De aceea îți-l încredințez știind că vei recomanda oricui îl vei da spre traducere să-l ție în bună stare. Apoi păstrează-l la tine pînă vin în țară.

Bernard Shaw s-a mirat aflînd că intenționezi să reprezinți *Major Barbara*, de vreme ce Armata Salvării nu există la noi; și mi-a spus că l-ar face plăcere să-l reprezinți *Pygmalion*.

Nu am primit încă scrisoarea lui Sorbu. Te rog amintește-i: să fie scrisă în franțuzește, spunînd că Societatea autorilor dramatici ar fi bucuroasă a servi de agenție teatrală pentru Bernard Shaw, cum face și cu autorii francezi.

Nici fotografiile privitoare la *Man and Superman* nu mi-au ajuns pînă acuma.

Alta ce mai este? În vederea apropiatelor schimbări ministeriale cum rămîi? Iei Direcția culturii, precum a fost vorba?

Sărutări de mîna doamnelor,

cu toată dragostea,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142201.

XV

POST OFFICE TELEGRAPHS
871 București 231 21/3/1930

Marcu Beza. Legation Roumanie, Cromwell Place — London

Trimite cu orice pretz imediat textul piesei Căruța cu mîere de Bernard Shaw — Rebreanu

M.L.R. 9535.

XVI

8 noembrie 1930

Legățiunea regală a României
Londra

Dragă Rebreanu,

Îți trimit aci *Pădurea Splnzurașilor* în traducerea engleză¹ — un volum pentru majestătea sa regele — frumos legat și uniform cu celelalte șase volume din literatura română pe care m. sa le are.

Au apărut o seamă de dări de seamă asupra cărții tale și au să mai apară². Le păstrez pe toate să ți le trimit la timp.

În pachet, deosebit, îți expediez și pe Creangă în englezește.

Sărutări de mîină d-nei Rebreanu.
Devotat,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142203

XVII

„TANTUR”

Bethelhem/Palestina/

3 august 1931

Dragă Rebreanu,

Ți-am trimis astăzi separat cu poșta cartea mea: *Shakespeare in Roumania*. Am întîrziat puțin, așteptînd să-mi vie de la Bucuța adresa ta exactă, pe care uitasem să mi-o însemn la București.

Shakespeare in Roumania a întîmpinat în Anglia o presă neașteptat de favorabilă, înțlia parte din ea fiind socotită ca o contribuție cu totul nouă la studiile shakespearlene. Multe din ilustrații au fost reproduse în reviste și ziare engleze.

Stau aci la o mînăstire de maice pe o înălțime, aproape de Ierusalim, așteptînd să văd ce gînduri are cu mine Ministerul de Externe. Înainte de a mă înapola în țară, voi vizita Siria și Translordania, în vederea unei cărți de impresii pe care o voi da de-a dreptul în englezește³.

¹ *The Forest of the Hanged*. A novel. Translated from the Roumanien by A.V. Wise, London, George Allen, 1930.

² Probabil stimulate și de M. Beza, cum făcea adesea acesta, uneori investind din propriu-i buget.

³ E vorba de: *Lands of Many Religions: Palestine, Syria, Cyprus, and Mount Sinai*. Illustrated with 48 photographs and 4 colour plates. London, 1934.

Aflu că pregătești un nou volum : *Patru Metropole*. Cu câtă plăcere și nerăbdare îl aștept !
Cele mai bune salutări doamnei și domnișoarei din partea soției mele și a mea. Ulte
și o tăietură — dare de seamă asupra cărții tale, sosită tocmai din Australia ¹.

Devotat,
M. Beza

Pe plic :

„Domnului Liviu Rebreanu

Direcția Educației Poporului, Ministerul Muncii, București”

B.A.R., coresp. 142 204

XVIII

20 august 1931

În bite Beza,

Îți mulțumesc cu drag și pentru cartea ta deosebit de interesantă, și pentru rindurile tale inimioase. *Shakespeare in Roumania* e într-adevăr o lucrare plină de noutăți chiar pentru noi care l-am urmărit aici. Nu e deci de mirare că în Anglia a făcut o mare impresie. Ca totdeauna, prin opera ta ai făcut și un mare serviciu țării, arătând lumii anglo-saxone că aici, lângă Balcani, un popor iubește și înțelege pe cel mai mare poet dramatic al ei, al universului. De altfel văd că nu stai acolo degeaba ; am urmărit cu bucurie articolele tale din „Universul”. Sînt sigur că impresiile tale din Siria și Transiordania vor face senzația necesară. Să-ți ajute D-zeu să le scrii cât mai curînd. Sper că zilele acestea îți voi putea trimite cartea mea nouă. Aștept numai să-mi broșeze exemplarele pe hirtie mai bună. ²

Poate că detașarea ta momentană în Țările Sfinte ție personal ți-e dezagreabilă ; pentru noi însă e un câștig, fiindcă îți dă posibilitatea să îmbogățești literatura cu niște lucruri inedite. De altfel trebuie să ai încredere. Munca și opera ta vor fi încoronate de izbînda ce se cuvine meritelor adevărate.

Mulțumesc pentru recenzia australiană.

Nevastă-mea, fiică-mea și cu mine trimitem salutările cele mai afectuoase doamnei Beza și ție.

Cu drag, al tău,
Liviu Rebreanu ³

M.L.R., 9536

¹ A *Roumanian War Story*, (Un roman românesc de război), extras din ziarul „Times London”.

² *Metropole*, Berlin, Roma, Paris, Buc., Cartea românească, 1931.

³ Marcu Beza scrie într-un colț : „12 Str. Tache Ionescu”, adresa lui L. Rebreanu la București.

EDIȚIA DELAVRANCEA

Dintre edițiile care se publică în colecția „Scriitori români” de la E.P.L., o apariție ritmică are ediția Delavrancea, îngrijită de Emilia Șt. Milicescu. Cinci volume în patru ani reprezintă un adevărat record, cînd ne gîndim la cazul destul de frecvent al scriilor de „Opere” ce sînt anunțate an de an, dar pe care cititorul nu ajunge să le vadă pe masa lui cu deceniile. Din acest punct de vedere ediția Delavrancea, alături de altele cîteva (de exemplu, în primul rînd, ediția Macedonski) se prezintă ca un succes ce merită a fi salutat, însă în același timp și supus unei discuții critice. Confruntarea de opinii s-ar putea să nu fie totuși de cel mai rău augur.

În privința lui Delavrancea, Emilia Șt. Milicescu era unul dintre cei mai indicați îngrijitori de ediție, avînd cel mai vechi stagiu de asiduă investigație bibliografică și, pe deasupra, deținînd o adevărată colecție a manuscriselor și a corespondenței scriitorului. Volumele apărute, *Proza* (I, II), *Teatru* (III, IV), *Publicistica literară* (V) beneficiază în bună măsură de informația minuțioasă, de rîvna și devotamentul documentar al cercetătoarei care știe aproape totul despre viața și geneza operelor autorului ei favorit, compulsînd izvoare, comparînd variante, istovind bibliografiile. Să sperăm că și volumele ce vor urma, cuprinzînd publicistica politică, discursurile, pledoariile, corespondența, vor avea parte de aceeași îngrijire atentă.

Ceea ce se dovedește a fi vulnerabil în strădania Emiliiei Șt. Milicescu este modul de a concepe aparatul critic de note și comentarii și de a efectua analize literare, teren destul de impropriu pentru D-sa. Dacă vom remarca peste tot vigilența înregistrării bibliografice a tipăririlor și retipăririlor și pe alocuri o bună folosire a referințelor, ca în notele substanțiale despre *Trubadurul*, *Memoriile Trubadurului*, *Bursierul*, *Neghinița*, *Apus de soare*, nu vom putea să nu constatăm unele surprinzătoare lacune de informație critică asupra climatului literar al epocii, inexactități, omisiuni, precum și stîngăcia în minuirea imensului material de fapte pe care nu izbutește să-l domine. Emilia Șt. Milicescu se rătăcește într-o pădure de amănunte, autori minori și notițe anonime, pierzînd nu o dată din vedere esențialul. În comentariul la *Fanta-Cella* de plidă, uită să citeze tocmai pe N. Iorga, care în sulta sa de articole din „Lupta” (1890) se arătase receptiv mai cu seamă la stilul scriitorului: „*Fanta-Cella* e tot ce a scris mai frumos autorul *Sultanicăi*. Între toate bucățile celorlalte, între toate legendele chiar, ea are un merit covârșitor, stilul. E stilul lui Flaubert, ritmat ca o poezie, colorat ca un tablou, un stil cristallizat, trudit, ferm.” La *Iancu Moroi* se omite cea mai importantă apreciere critică exprimată în epocă și anume aceea aparținînd lui C. Mille, care a recenzat volumul *Sultânica* în „Drepturile omului” (1885), semnînd cu pseudonimul Gh. Frunză, și apoi volumul *Trubadurul* în „Lupta” (1887, nr. 233) sub propriul nume și făcînd referire la articolul anterior. Adept și propagator frecvent al naturalismului francez, autorul romanului *Dinu Milian* preferă nuvela *Iancu Moroi*, pe care o compară cu *Pot-Bouille* de Zola și o discută în

perspectiva romanului experimental: „Pe cînd celelalte nuvele, mai ales *Fanta-Cella*, *Șuier*, *Răzmirița* sînt mai mult niște poeme în proză, lucrări de imaginațiune și de stil, *Iancu Moroi* este o lucrare de observațiune, de analiză. Dacă ni s-ar permite un sfat, aș zice că înspre *Iancu Moroi* ar trebui să se îndrepte mai ales autorul în lucrările sale viitoare, căci sîntem în veacul acela de cercetare și experiență, în care știința analizează lumea și literatura.” („Drepturile omului”, 1885, nr. 114, 22 iunie). Mai tîrziu, Octav Botez, într-un studiu care pune explicit problema naturalismului în opera lui Delavrancea (Iași, 1936), apropia nuvela *Iancu Moroi* de *Thérèse Raquin* și *Madelaine Feral*.

O notă anemică, incompletă, este cea consacrată capodoperei nuvelistice a lui Delavrancea, *Hagi-Tudose*. Comentariul comparatist care se impunea aici cu stringență lipsește, cu toate că a fost abordat de aproape toți criticii, de la N. Iorga pînă la cel mai modest prefațator din ultimii ani. Sumar se vorbește și despre nuvela *Liniște*, unde autoarea ediției trece cu vederea o foarte sugestivă caracterizare a lui Tudor Vianu: „Toate trăsăturile eroului byronian, împietrirea disprețuitoare a inimii, tăcerea și adîncimea enigmatică, melancolia fioroasă, aerul sumbru al fatalității, bunătatea ascunsă, toate trăsăturile contrastante ale lui Childe Harold sau ale Corsarului revin în acest portret al unui medic român, la sfîrșitul secolului XIX, care trăiește în mijlocul unei societăți vulgare și degradate, drama sumbră a destinului său” (T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965).

Ar fi fost de așteptat din partea Emiliei Șt. Milicescu, cercetătoare așa de veche a autorului lui *Hagi-Tudose* și deținătoare a altor „taine” inedite, să explice în nota la *Paraziții* sau în altă parte misterul diverselor știri și informațiuni ale presei din anii 1893 – 1894 care anunțau apariția unui roman de Delavrancea. Astfel „Familia” (1893, p. 481) dădea titlul *Învingătorii și învinșii*, „Vieța” (20 martie 1893), „Zile de luptă” tot acolo (16 ian. 1894), *Învinsul*, pe care un comentator al „Adevărului” (24 ianuarie 1894) îl apropie de *Paraziții*. Să se fi pierdut orice urmă a unei opere cărcia i se făcea atîta publicitate? Probabil că ineditele, corespondența, ne-ar putea oferi un fir al Arladnei.

Înregistrînd ecourile critice ale dramei *Apus de soare*, n-am fi lăsat la o parte cronică, una dintre cele mai pătrunzătoare la momentul premierei a lui I. Trivale (vol. *Cronici literare*, Socec, 1915) și aș fi pomenit discursul lui Delavrancea către ostași din preajma bătăliei de la Mărășești, în care figura lui Ștefan îi înaripează încă o dată cuvîntul de îmbărbătare patriotică. Stilul e sacadat, eliptic, abrupt, ca în prozele de maturitate și în tiradele dramelor istorice. Fiind inedit, credem că portretul merită a fi reproduș *in extenso*:

„Parcă zăresc pe sîntul Voievod! Din vârful unei movili, privește încăierarea încețată cu ochii săi cenușii și ageri. Aci se luminează la chip, aci se posomorăște, după cum se clatină soarta, cumplită și nestatornică, a bătăliei, întorcîndu-și fața la moldovenii ori trecînd o clipă de partea necuraților. Dă porunci. Găsește gîndul care merge la inima alor săi. Strigă ca un leu rănit. Îmbărbătează. Se frămîntă și-și șterge cu năframa sudoarea de pe frunte. Îi auz răsuflarea deasă și îndesată. Îi văz coșul pieptului umflîndu-se și scăzînd. Mina lui dreaptă, înfiptă în mînerul paloșului, scuturîndu-l de pulpa piciorului. O aripă a plăieșilor se moaie. Dau îndărăt. Porunca lui nu mai slujește. Scrișnește din dinți. Cere calul. Încealecă. De la vorbă la faptă. Face o cruce. Înfinge pîntenul în burta calului. Trage paloșul și se aruncă în fruntea mulțimii prîdide. Dă un chiot. Paloșul lui, ca un fulger. Izebește, scapără și culcă-n țărîna pe halni. Deschide pîrtii pe unde trece. Moldovenii, uimiți o clipă, își strîng puterile cîte le-a mai rămas. Năvălesc pe urmele Domnului lor. Îi trec înainte. Se înfig în dușmani cu răcnete de nădejde. Încăierarea e cumplită. Ștefan, Domnul biruințelor, se întoarce gîfînd pe înălțimea de unde privea. De pe paloșul lui încruntat, picură șiroale calde și roșii. Un moșneag, biv-vel-vornic, l-l limpezește cu un ștergar vîrgat la capete cu dungi civite și gălbloare. Oastea păgînilor e risipită”. (*Discurs către ostași*, arh. Delavrancea, B.A.R., Mss. 6, pp. 21 – 22)

Nota la plesa *Hagi Tudose* ne surprinde prin absența unei paralele cu nuvela din care descinde. Ar fi fost un prilej de a demonstra tehnica epică a autorului dramatic. Pe lingă

relatarea foarte amplă a „căderii” de care a avut parte această piesă a lui Delavrancea, se putea cita, pentru a înviora puțin atmosfera documentaristică, măcar una din epigramele scrise acum de Cincinat Pavelescu :

„*Dialog între C. Nottara și Delavrancea*

— Piesa mea *Hagi Tudose*

Măi Costache, mi-ai ucis-o,

Ai jucat-o mizerabil . . .

— Am jucat-o cum ai scris-o ! ”

(„Flacăra”, 19 Ian. 1913)

Și mai sărace sub raportul comentariului critic ne apar notele de la volumul de publicistică literară, unde se impunea o discuție mai largă a implicațiilor polemice și teoretice și a ecurilor ce le-au avut anumite articole. Emilia Șt. Milicescu trece prea repede peste problema naturalismului (*Giacinta Pezzana Gualtieri*), a impresionismului (*Salonul 1883. Pictura*) și a disocierii dintre poezie și artele plastice, pe care o face Delavrancea însprindându-se din estetica lui Lessing. Nereceptivitatea cronicarului plastic față de curentele moderne în pictură nu poate fi total scuzată prin tinerețe și inexperiență, cum crede Emilia Șt. Milicescu (vol. II, p. 699), ignorând studiile mai recente. Spiritul lui Delavrancea era format la școala academistă și înțelegerea sa nu va putea cuprinde fenomenul modern în complexitatea lui nici mai târziu, în 1910, când îi scria fiicei sale, pianista Cella Delavrancea : „Uf ! grozav de urți mai sînt acel dezmeticari, sub pretext de impresionism fac niște bîzdrîgăni luate din ieie. Flecare culoare, căci nuanțe nu au, parcă a scăpat dintr-o casă de nebuni” (*Cf. Artă și Tehnică grafică*, Caletul 9, 1939, pp. 12—145). Notele bio-bibliografice sînt cel puțin arbitrare. Se dau explicații despre minori ca Henri-Anatole de Beaulieu, Virgine Demont-Breton, Fernand Emmanuel Pelez, dar sînt ignorați pictori remarcabili, ca Puvis de Chavannes și Jean Paul Laurens. Anumite indicații se dovedesc inutile și uneori încorecte. Ce rost are să spunem că un articol (mai degrabă o suită de anunțuri — *Courrier des Théâtres* — ce trebuia pusă în *Addenda*) n-a mai fost niciodată semnalat, dacă despre reportajul atît de interesant *Iași și bancherul Junimiștilor* și despre întreaga serie de cronici clasice din *Democrația* semnate *Violor* nu menționăm nicînde că au fost descoperite și comunicate de Șerban Cioculescu ?

Este de-a dreptul ulmitor cum Emilia Șt. Milicescu escamotează orice discuție asupra polemice și a relațiilor Delavrancea-Maioreescu, venind vorba de cronică teatrală despre *Despot-Vodă* și de articolul *O familie de poeți*. Comentatoarea trece pe lângă un material copios, fără nici o tresărire, consemnînd sec faptul că Maioreescu a ripostat la cronică defavorabilă și irreverențioasă a lui Delavrancea cu articolul *Poeți și critici*. Dar floretele abia se încrucșaseră. Redactorul „Luptei literare” prelungește atacul cu *O familie de poeți*, în care analizează minuțios și în același timp confuz volumele de versuri ale poezilor Matilda Kugler-Poni, Carol Scrob, Teodor Șerbănescu, Veronica Micle, cărora le reproșează banalitatea, retorismul, caracterul factice și stereotip al imaginilor. Din lungile foiletoane reținem în primul rînd ideea necesității criticii pe care Titu Maioreescu o trecuse pe planul dol în articolul său. Delavrancea observă că mediocritățile contra cărora se ridicase autorul *Befiei de cuvinte* cu ani în urmă continuau să supraviețuiască și să prolifereze și că ele urmau a fi combătute cu și mai multă vigoare.

Necesitatea criticii fără discriminări și prejudecăți se unea în concepția lui Delavrancea cu necesitatea unei supunerii la obiect, în sensul diferențierii actului critic de cel general cultural. Intuitiv, redactorul „Luptei literare”, împărțînd altfel idelle criticii pozitiviste și sociologice a lui Taine, presimțea rolul și importanța analizei estetice pe care i-o cerea cu toată deferența criticului de gust și profesorului Titu Maioreescu : „Astăzi, mai mult ca oricînd d-sa ar fi folositor pentru literatură și pentru țară ca critic, mai ales dacă s-ar încredința că e mai bine să părăsească critica teoretică, critica de generalități, care și-ar avea locul destul de cuvenit într-un sistem filozofic, dar care nu aduce mult folos în niște studii curat critice”.

Delavrancea încearcă să combată pe Maiorescu și în privința influențelor străine în literatură, însă modul său de a pune problema e prea categoric și prohibitiv, chiar dacă ideea pentru care militează, specificul național, era una dintre cele mai nobile. Caracterul polemic al suitei de articole *O familie de poeți* e mai puțin pronunțat decât se crede și decât l-a voit autorul însuși. În aprecierea celor patru poeți, Titu Maiorescu nu avea în esență alte păreri decât Delavrancea, iar în ceea ce privește poezia populară ca sursă de inspirație și ca dominantă a specificului național căreia nevelistul îi acordă un larg spațiu în acest articol, ideile sînt curat maioresciene. Era un prilej (fals polemic) pentru autorul studiilor despre doină și verbul plastic să-și formuleze încăodată opinia despre relația existentă între geniul artistic individual și geniul popular: „Adevărata artă, contrariu de știință, nu poate fi smulsă decât din inima poporului, căci ea pătrunzînd prin toate păturile sociale își adîncește firele subțiri și dătătoare de viață în marea mulțime, pe care noi, cărturarilor fără cultură și fără gust o disprețuim. În artă, poporul n-are nimic de învățat de la noi, ci pe toate noi trebuie să le învățăm de la el.

Fără să știe, Delavrancea apărea ca un discipol maiorescian, fapt asupra cărui va medita într-un târziu, regretînd că nu fusese în fapt, cu bună știință și asiduitate. Admirația pentru strălucitul om de cultură și pentru marele orator, pe care o avusese întotdeauna, chiar dacă n-o declarase din motive de conjunctură politică, va fi exprimată în termenii cei mai elogioși: ”

„... N-ai auzit pe Maiorescu, îi scrie unui prieten. Te plîng, om fără patrie! ... Îmi spui că ai văzut nepieritoarele opere din Florența și Roma și Neapole, dar n-ai auzit nici pînă astăzi minunea cuvîntului pe care neamul românesc a fost în stare s-o zămislească în Titus Livius Maiorescu. E cel mai desăvîrșit din cîți au vorbit. Și va trece cel puțin 100 de ani — citește bine: una sută — pînă va vorbi cineva atît de fermecător din toate punctele de vedere ca el! Și mai departe: „Eu nu-l cunosc de aproape. După cîte țî-am spus, de mai mulți ani am întreprins raporturile mele cu el, raporturi abia începute. Zi-mi: țăran țînos, și pace! O, și cît mi-ar fi folosit mie disciplina maioresciană! Mi-e dor de el ca de-o patrie... Am nostalgie...”

Pentru a urmări pînă la sfîrșit evoluția raporturilor dintre cei doi scriitori, putea fi relevată și opinia lui Maiorescu despre Delavrancea, pe care-l considera „cel mai mare orator al României contemporane”, caracterizîndu-l cu un entuziasm ce nu-i era propriu în privința foștilor adversari (vezi Caragiale): „Delavrancea și de astă dată (ca la Iași, ca la Dacia), oratorul fenomenal, cu nepilduita putere de a electriză un auditor popular și de a-l zgudui pînă-n măduvă. Și ce mă minunează mai mult la el, este că produce același efect, cînd întrebuițează — nu fraze banale de oratorie, ci de-a dreptul termenii speciali de știință modernă, din sociologie, din jurisprudență, din filozofie, chiar din fiziologie”. (Titu Maiorescu către Iacob Negruzzi, în I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 32—33).

La fel de grăbit procedea autoarea ediției și în prezentarea raporturilor lui Delavrancea cu B. P. Hașdeu (nota la *Portretul d-lui Hașdeu*), unde era cazul să fie scos la suprafață măcar portretul sintetic pe care savantul i-l face prozatorului: „Delavrancea! Iată un adevărat talent nu departe de a fi mare, un „enfant terrible”, pe care poți să-l dezaprobi uneori, dar nu poți să nu-l iubești, căci este numai inimă, chiar dacă se contrazice. “(*Zacherlina*, nr. 2, în „Revista Nouă”, dec. 1893).

De asemeni polemica, mai puțin spectaculoasă, a lui Delavrancea cu A. D. Xenopol, îi scapă Emillel Șt. Milicescu (nota la *Cultura celor mici și Istorie sau?*) și interviul din *Rampa* care ar fi fost bine să intre în sumar alături de *Arla: armonie, proporție, posibilitate*. Părerea scriitorului despre curentele literare este notabilă: „Curentele literare? Ce importanță pot să aibă asemenea cuvinte! Nici nu vreau să le știu. Un scriitor, da, e bun sau rău. Dacă are talent, poți vorbi de el. Dar de școală? Iată, după mine: cînd un scriitor se simte făcînd parte dintr-o școală, nu mai are talent. El trebuie să simtă și să-și arate simțirea ei încolo nici nu trebuie să se gîndească la vreo școală. Eu îl citesc pe Sadoveanu, pe Brătescu-Voinești, și îmi plac, dar nu știu din ce școală fac parte. Și tot așa îmi place și Iosif, Goga, Anghel”. (Mihail Cruceanu, *Interviu cu Barbu Delavrancea* în „Rampa”, 31 dec. 1911).

Parcă vrînd cu tot dinadinsul să ne rezerve surprize (din păcate, neplăcute), Emilia Șt. Milicescu nu stabilește nici o legătură între discursul de recepție la Academie *Din estetica poeziei populare și Cursul de Folclor*, conferința *Despre limba românească*, studiile despre „verbul plastic” și „natura în poezia populară” (acestea constituind în mare parte un fragment al discursului). Spirit atît de meticulos, autoarea ediției ignoră în mod inexplicabil un manuscris de la Biblioteca Academiei conținînd semnificative note ale lui Delavrancea asupra poeziei populare și care trebuie puse neapărat în legătură cu cursul său de folclor. Am prezentat chestiunea pe larg altă dată și acum n-aș reține decît două-trei strofe purtînd observațiile scriitorului. Un catren ca acesta :

„Foale verde-a macului,
Pentru voia badiului
Data-mi timpul dracului
Și sufletul iadului”

fi amintește legămîntul lui Faust cu Mefisto, iar altul, dînd glasul unei iubiri furtunoase :

„De-aș vedea pe mîndra mea
Că dă gură altuia,
Fără milă m-aș junghia
Și pe mine și pea ea”.

determină asociații cu gelozia lui Othello. Imagini de-o adîncă frumusețe ale lui Eminescu din *Luceafărul* sau *Scrisoarea III*-a sînt identificate cu prototipurile lor folclorice :

„Ieșii seara pe ullță
Și-mi văzui mîndra-n portiță
Gata ca o păuniță :
Mîndra mea pe lume una
Cum-i între stele luna !” (s. n. Al. S)

„Măi bădiță de departe
M-ai trimite-mi cîte-o carte”.

(B.A.R., Arhiva Delavrancea, 1 ms. 9)

Emilia Șt. Milicescu are meritul de a fi comunicat cîteva scrieri inedite însemnate ale lui Delavrancea — și în primul rînd *Cursul de folclor* — de a fi deplstat ani îndelungați colecții de ziare și arhive și de a fi realizat astfel o biografie documentată a scriitorului și o bogată bibliografie. Aportul d-sale în această direcție este, am mai spus-o, întru totul remarcabil. Cînd se pune problema să selecteze faptele și să le plaseze într-un context literar și ideologic, să întreprindă analiză, Emilia Șt. Milicescu își dovedește serioase înaptitudini. Notele au scos la iveală nu atît lacune de informație, cît un viciu de concepție, o lipsă de spirit critic pe care am constatat-o și altă dată. În asemenea circumstanțe, ar fi fost mai cuminte să se limiteze la o cronologie a vieții și operei scriitorului și să nu se aventureze într-un „studiu” monografic, a cărui parte de analiză e o confuză compilație, în manieră sociologistă. Autoarea prefeței echivalează, ca acum vreo 15—20 de ani, impresionismul cu decadentismul, pentru D-sa., nuvela *Liniste* „înfierază societatea burgheză”, „*Paraziții* constituie un vehement protest social”, avînd bineînțeles „forță demascatoare” și fiind scrisă de pe „poziția cea mai înalțată a realismului critic”. Emilia Șt. Milicescu rezumă prolix și cînd se întîmplă să caracterizeze un erou sau o situație, o face superficial, găsindu-se de obicei în afara esențialului și a factorului estetic. Era totuși de datorită editurii să-l atragă atenția asupra acestor insuficiențe și să-l sugereze o formulă de exegeză mai proprie, aceea documentar-bibliografică. Concentrîndu-se și mai atent asupra ei, autoarea ar putea (și e de dorit) să sporească valoarea informativă a viitoarelor volume ale ediției, ferînd aparatul critic de omisiunile, uneori regretabile, pe care ni le dezvăluie cele cinci tomuri apărute. Notele la articolele politice, la discursuri și corespondență vor solicita și

mai mult un comentariu bine nutrit, care să-l pună în relație pe scriitor, pe gazetar și orator cu epoca sa. E de preferat o prezentare nudă și corectă a faptelor (cum Emilia Șt. Milicescu a reușit pe alocuri) unor tentative hazardate și inutile spre zone inaccesibile.

Al. Săndulescu

DAN BOTTA, *Scrieri*, 4 vol., E. P. L., 1969

Ediția recentă, îngrijită de Dolores Botta și prefațată de Ion Biberi, cuprinde aproape întreaga operă a lui Dan Botta; spunem aproape întreaga operă deoarece s-ar mai putea găsi oricând un articol rătăcit în vreo revistă, semnat cu inițiale sau o conferință radiofonică inedită, sau chiar un manuscris în posesia vreunei arhive particulare. Dar esențialul este cuprins aici.

În afara acestei adăugări bibliografice, noi am adăuga la opera lui Dan Botta și traducerea, atît de originale, care prin valoarea lor ca expresie românească și ca excepționale totuși corespundențe ale originalului străin, devin opere de virtuozitate și sesibilitate în același timp. Ne gândim la traducerea din François Villon în primul rînd.

De la început trebuie spus că ediția este un eveniment editorial, dar în același timp trebuie să ne exprimăm regretul, un regret subiectiv și profesional, că n-am întîlnit în aparatul critic al celor patru volume nici o notiță bibliografică, pentru că, lucru nu trebuie să pară curios mai nimeni afară de familie și prieteni nu știe unde și la ce reviste a colaborat, nu-i cunoaște activitatea. Personal, am descoperit în paginile unei reviste școlărești, e vorba de „Ramuri fragede” a liceului Sf. Sava (nr. 4, 29 martie 1923), debutul lui Dan Botta, prin traducerea poemului *La cloche fêlée* de Charles Baudelaire, informație pe care am transmis-o lui Geo Dumitrescu, prin a cărui bunăvoință textul a fost reproduș în monumentală ediție Baudelaire. În adolescența mea, ca elev, i-am ascultat unele conferințe, expuse într-o ținută clasicistă, rafinată mallarmé-lian, cu efluvii pârvanice și cu interferențe din toate artele. Ca student, i-am înțeles în mod just dialogul cu Blaga, iar în antologia mea *Muzică și literatură* (1966) i-am reeditat cîteva fragmente. Iată de ce întîlnirea cu acest Dan Botta integral este pentru mine și generația mea reconstituirea unor polivalențe ale culturii românești interbelice.

Pe drept cuvînt Ion Biberi, în prefață, prima comentare mai întinsă a operei lui Dan Botta, de altfel o continuare a prolegomenei pe care tot el o făcea în 1937 în *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine* (p. 182—185), îl caracterizează apariția, prin 1930, ca „a unui tînăr scriitor, maturizat printr-o pasionată apropiere de formele, simetriile și sensurile adînci ale clasicismului antic”. Prin această apropiere de clasicii greci opera sa capătă un echilibru al expresiei, dar prin Pârvan, Dan Botta sondează sufletul tragic, de unde extrage uneori exaltarea și întotdeauna tonul inspirat.

Este curios cum un poem ca cel caracterizat de prefațator „unul din cele mai fascinante ale literaturii românești”, i-a dat lui G. Călinescu impresia de artificial exagerat, de transpunere a lui „Valery în ritm de *Mioriși*”. E vorba de *Cantilena*, cu care se deschide volumul *Eulalii*. Ion Barbu, în schimb, aprecia poema, nu numai prefațînd volumul prin *Veghea lui Roderick Usher*, deși neagă ulterior acest caracter de prefață, socotînd „parafraza” doar un gest de prietenie, ci prin corespondențele pe care cei doi poeți le aveau. Nici un poet român, afară de Dan Botta, n-a reușit să fie un cerebral de tipul lui Ion Barbu, fără să cadă în epigonism. Dar dincolo de afinitățile declarate cu Mallarmé și Valery, Dan Botta trăia în densitate pe Hölderlin, distilînd totodată esențe poetice din muzica preclasică. Peste toate însă se întîlnea seninătatea vizionară a anticilor greci, stimulați de maestrul său Pârvan.

Pentru înțelegerea contemporanului nostru Dan Botta, în lipsa unui interviu administrat de un redactor cu întrebări și răspunsuri aproximativ grafic și caligrafic, preferăm mărturisirea superbă ca un epitaf antic, scrisă în vederea unei reeditări a versurilor. Chiar dacă descoperirile tehnicii vor anula farmecul vieții, iar pămîntul nu va mai fi decît un punct astronomic, „vi-surile poezilor îl vor învălui într-o ceață, și ceea ce va rămînea etern și indescifrabil — muzele

și zîmbetul zellor'. Dan Botta credea în puterea artei și în eternitatea poeziei. Primul volum cuprinde versurile aranjate cronologic în cicluri: *Eulalii, Rune, Epigrame, Cununa Artadnei* (sonete), *Poeme și Poeme în curs*. În aceste cicluri finale, poetul deși reia tematic și structural vechea poezie, face aceeași impresie pe care ne-o făceau postumele lui Blaga. Și aici ne deosebim de prefațator, afirmînd o fluidizare și o apropiere a poeziei lui Dan Botta de resursele emoției, de îmbilnzire a zonelor cerebrale în care oficiase cu atîta virtuozitate. Chiar sonetele dau această impresie. Să ne exemplificăm printr-o singură strofă: *Visez un cer tăcut, printre mirezme mii, / Visez o mare grea cu lunecări albastre, / Visez la zei nespuse de triști și de tîr-zii, / Tăceri înfiorate, la dragostele noastre; / Visez zăpezi albastre și magice pădurii, / Visez fluide zări, încremenite-alene, / Visez la Heslod, la zei, la trubaduri, / La palidul Orpheu, la mistica Selene. (Visez un cer tăcut . . .)*

Volumele al II-lea și al III-lea cuprind teatrul lui Dan Botta în prezentare integrală și cu text stabilit de autor: *Comedia fantasmelor, Alkestis* (dramă în stil antic), *Deliana* (basm pentru oameni mari), *Soarele și luna* (dramă liturgică), *Sărmanul Dionis* (scenariu pentru un film romantic). Dramele lui Dan Botta sînt plesele unui poet, în primul rînd; cită asemănare cu teatrul lui Blaga. Acțiunea din *Comedia fantasmelor* se petrece în timpul Renașterii și aduce o poezie de incunabul madrigalesc, dar și o realistă expoziție cu portrete ardente de patimi contradictorii. *Alkestis* reia mitul antic al dragostei dublat de sacrificiul morții, temă supralicitată cîndva de Euripide, dar expresivizată modern aici. *Soarele și luna* e o lucrare înedită, scrișă chiar în ultimii ani ai vieții, în care, plecînd de la balada culeasă de Alecsandri, face o sinteză a mai multor culturi pe această temă mitologică, realizînd un poem de-o frumusețe patetică.

Deliana e tot o sinteză folclorică, o frescă de datini străvechi, bazată pe combinarea a două filoane poetice cunoscute ca mari valori ale literaturii noastre populare: *Fata din grădina de aur*, izvor exploatat și de Eminescu și basmul lui Ispirescu, *Tinerețe fără bătrînețe*.

Ultima sa operă dramatică, scenariul pentru un film romantic, *Sărmanul Dionis*, e tot un poem, o transpunere a nuvelei eminesciene, desigur cu disocieri originale. De ce nu încearcă un regizor de la cinematografia noastră o transpunere pe ecran! S-ar realiza un film grandios, plin de poezia romantică a gravurilor lui Rey, plin de Eminescu, un Eminescu intuit de un rafinat poet și în același timp un Eminescu privit din interior. E uimitor cît de bine detectează Dan Botta valorile romantice, deși are în tot timpul sub ochi echilibrul clasic al unei viziuni cosmice.

Poate cea mai interesantă și variată parte a operei o constituie eseurile, conferințele și articolele, unele publicate în volume, ca acel rarissim *Charmion sau Despre muzică*, ca acele subtile eseuri cuprinse în vol. *Limite*, altele strînse din periodice și aranjate de Dolores Botta în ciclurile *Poesis și Varia*. Sînt aici articole despre Valery sau Brăncuși, pagini despre Rilke sau Proust, comentarii la Hölderlin sau Keats, note despre Blaga și Ion Barbu, clogii la adresa lui Sadoveanu sau Lionardo. Într-o istorie a esteticii românești Dan Botta trebuie înregistrat nu prin studii de principii metodologice sau excursuri didactice, ci prin studii ce încîntă prin seriozitatea documentării, frumusețea expunerii și bogăția informației: *Poezie și cîntec, Frumosul românesc, Despre arta poetului, Artizanii absolutului, Spiritul literaturii moderne, Teogonia eminesciană* etc.

În finalul acestor comentarii trebuie să subliniem aportul pe care Dolores Botta îl înregistrează în privința biografiei poetului, adăugînd lucrările și un prețios indice de nume. Cuvîntul final, semnat de Toma Vlădescu, postfața înedită semnată de Eugen Schilleru, sînt de asemenea contribuții bine venite. Dacă la această ediție cineva ar adăuga cu mîlgală o bibliografie a operei și una de referințe, am putea avea aproape o ediție critică. Întreaga organizare a lucrării merită toate laudele, inclusiv editura, unde Mihai Șora, cu competență deosebită și vaste înțuiri de om de cultură, contribuie la editarea integrală a marilor noastre literaturii.

Emil Manu

ANTOLOGIA LITERATURII ROMÂNE DE AVANGARDĂ

În ultimul timp presa literară acordă o atenție susținută discuțiilor teoretice, aparținând fie criticilor, fie poeților din diferite generații, în jurul conceptului de modernism și avangardă poetică. *Antologia literaturii române de avangardă*, întocmită de Sașa Pană, însoțită de o prefață, *Avangarda literară*, de Matei Călinescu, ca și un studiu amănunțit, *Avangardismul poetic românesc*, datorat criticului clujean Ion Pop, au fost principalele evenimente editoriale care au declanșat intervențiile ce au enunțat principalele probleme teoretice ale esteticii și istoriei literare referitor la modernismul și avangarda românească. Evident, dezbaterile sînt încă la început, nu s-a depășit încă faza acumulării cantitative, și anume informarea istoric-literară exactă, fără erori și fără lacune, mai mult nejustificate, decît justificate prin vagi partipris-uri subiective, și publicarea unor materiale fundamentale și reprezentative ale acestei perioade a literaturii noastre. Hățișul de interpretări asupra poeziei moderniste și avangardiste, făcute de multe ori în necunoștință de cauză sau, mai rău, dintr-o rea voință sau inexplicabilă tactică, a creat (de ce nu?), o imagine deformată de exagerată dificultate și controversă. Așa stînd lucrurile, mi se pare de o absolută necesitate discutarea fără patimă a antologiilor apărute, și în general a contribuțiilor informative de istorie literară. Lumina critică nouă și adecvată va apare pe parcursul acestui proces de arheologie literară și largă, precisă documentare. De aici decurge și o observație de metodă. În preocuparea actuală de reevaluare estetică a modernismului și avangardei poetice, aportul istoriei literaturii este de prim ordin. După ce vom avea un tablou general complet și sintetic reprezentativ al acestor perioade artistice, critica își poate exercita, în spiritul sincronismului conștiinței contemporane, adevărul, refuzuri, reorganizări, schimbarea opticii de sensibilitate.

Deci *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969, întocmită de Sașa Pană. Pentru autor, cuvîntul devotament are multiple sensuri, mai întîi o grijă extraordinară de a conserva încă de la început manuscrise, scrisori și desene ale scriitorilor avangardiști, cînd pentru mulți dintre aceștia *avangarda* însemna foarte puțin, apoi entuziasm dublat de un milităresc spirit de ordine, care a asigurat apariția regulată a revistei „Unu” și înființarea editurii „Unu” (inutil de amintit că totul se făcea cu personale sacrificii pecuniare). De asemenea, prin cuvîntul devotament el subînțelege un impresionant spirit de echipă, păstrat chiar și după încetarea activității propriu-zise a avangardei, a unui sentiment de unitate umană menținută pînă în prezent prin corespondență. Se întîmplă astfel că Sașa Pană este pentru noi exemplul unic și simbolic al acestui devotament pentru avangardă și pentru ce a însemnat ea în anii 1928–1935. Prin natura sa ușor arhivistă, și în același timp, prin voința sa de reactualizare și repunere în circulație a activității unor scriitori, mulți desprinși de sufletul grupului inițial, Sașa Pană figurează azi ca un sediu virtual al avangardei noastre și asta și datorită colecțiilor sale de o impecabilă ordine.

Ne așteptăm deci de la un asemenea alcătuitor al antologiei la fixarea unui indice complet de autori și opere. Într-adevăr, avangarda care ne obișnuise cu apariția unor reviste atît de efemere și cu participarea intructivă inconstantă a scriitorilor, e reprezentată în antologia de față de un număr de 58 de nume.

Dificultatea de a discuta valabilitatea antologării ca avangardiști a unor anumiți scriitori, pornește pe de o parte de la definiția însăși a avangardei, iar pe de altă parte de la acceptarea sau nu a identității, a echivalenței conceptului de modernism cu acela de avangardă.

Așa cum s-a observat, nici romantismul, și cu atît mai puțin simbolismul, nici avangardismul, datorită varietății contradictorii a modurilor de manifestare artistic-literară, psihologică, social-comportamentală nu se lasă constrins unei definiții unitare. De altfel, nu s-a ajuns la un acord nici în ceea ce privește alegerea dintre atributele proprii avangardismului a notei esențiale, dominante, de pildă, dacă aceasta este tendința exclusivă de nouitate sau, dimpotrivă, negația totală, fronda absolută, desființarea literaturii și a actului de creație. În

orice caz nu putem admite ca instrument de lucru nici una din teoriile și demonstrațiile despre înțelegerea spiritului avangardist sans-rivage, identificat cu un moment revoluționar perpetuu revenit în evoluția istorică a creației artistice.

Și pentru că dată fiind succesiunea rapidă și încă relativ recentă în timp a manifestărilor de avangardă—dadaismul, constructivismul, cubismul, suprarealismul și chiar revenirea prin așa-numita noua avangardă a „noului val” și a teatrului absurd, contribuțiile de critică literară abia încep să apară, nu numai la noi, dar și în alte literaturi. Cel mai înțelept lucru este o meditație atentă asupra contextului literar, specific, de apariție a manifestărilor avangardiste și apoi înregistrarea operelor și autorilor care se considerau avangardiști, colaborând la revistele programatic angajate în această direcție. Evoluția în timp a scriitorilor, ceea ce ar evidenția dacă nu o ruptură, în orice caz o abandonare definitivă a momentului propriu-zis ce ține de avangardă, și deci rolul avangardei în literatura respectivă este un al doilea aspect, nu mai puțin dificil și încă neclar al problemei.

În literatura noastră momentul de avangardă este destul de bine pregătit prin procesul ¹ermitic de înnoire al expresiei poetice survenită o dată cu asimilarea simbolismului, așa cum avangardismul românesc își poate rezerva, într-un fel, dreptul de premergător, deși ulterior manifestarea concretă este foarte organică literaturii noastre prin slăbiciune și confuzie a diverselor tendințe, dar și prin exprimarea sintetică și scandaloasă a unei revolte violente împotriva unei anumite „literaturi”. Perioada „poeziei noi”, inovațiile verslibriste, spiritul iconoclasat al moderniștilor, ironia, fronda antilirică și arbitrarul, nu pot fi ignorate când se vorbește de începuturile avangardismului românesc. Iar Tristan Tzara, Ion Vinea și Marcel Iancu nu pot fi izolați ad-hoc de F. Aderca, Emil Isac și, mai ales, de Adrian Maniu, din perioada *Figurilor de ceară* (1912) și a *Salomeii* (1915). Se găsesc suficiente exemple în versurile publicate de aceștia în „Noua Revistă română”, „Chemarea” sau „Simbolul” care prefigurează violența de tratare a limbajului poetic avangardist. De altfel, poeziile selectate din Tristan Tzara nu sînt prea reprezentative pentru noutatea expresiei viitorului autor al „Insurrecției de la Zürich”. Se putea alege una din altele altele, adevărate plesse de muzeu ca ostentație antiformalistă: *Romanșă provincială*, *Vacanță în provincie*, apărute în „Chemarea” *Verișoară, fată de pension...* din „Noua Revistă Română” sau *Vino cu mine la țară*, scrisă în 1915. Dar inconsecvența antologului în ceea ce privește selecția autorilor și poeziilor este vizibilă și în extrema cealaltă, când vrea să fixeze limita finală a avangardismului, înglobându-l și scriitorii protestatari din generația tinărară, afirmată în timpul războiului. Este vorba de Dimitrie Stelaru din *Ora Fantastică* și *Celălalte albe*, Ben Coriacu din *Peterinul scriitor* sau *Manifest liric*, Ion Caralon din *Omul profilat pe cer*, Geo Dumitrescu din *Libertatea de a trage cu pușca* și Const. Tonegaru, cu ale sale *Planșajii*, aceștia doi din urmă figurând în antologie. De ce, numai pentru că s-au bucurat de o vogă specială imediat după război?

Dat fiind observațiile noastre în ceea ce privește felul cum sînt reprezentate în culegerea de față momentele de început și de sfîrșit ale avangardismului și anume la limita sa de desprindere față de modernism, acesta fiind la rîndul său o reacție față de un simbolism tardiv și de expresie academică, și la limita terminus de sinucidere, sau mai de grabă de transformare și permanentizare² sub forma unor reacții și violențe individuale, s-ar părea că restul scriitorilor antologați, care reprezintă frontul reprezentativ de avangardiști, nu ridică probleme de discuție. Și totuși, trebuie spus că printre aceștia, unii figurează în mod silit, fie pentru că locul lor nu este într-o antologie de avangardă, cum e cazul poeziei ermetice a lui Ion Barbu, fie pentru că activitatea lor avangardistă fiind atât de superficială, apartenența la avangardă pare inventată: vezi Dan Botta, Virgil Carianopol, Mihnea Gheorghiu, Ion Vîntner (cu excepția apariției tardive în „Unu”). Dacă în numele colaborării la „Contemporanul” este menționat în antologie Ion Barbu, de ce nu figurează atunci și Alex. Philippide, a cărui

adezune la avangardă este afirmată deschis (Personal refuz o asemenea extindere a noțiunii de avangardă la cît mai mulți scriitori. Reacția mea este însă împotriva inconsecvenței și arbitrarului selecției).

Interesantă mi s-a părut însă partea de arheologie literară a avangardismului, destul de bogată în nume și mostre poetice și de proză, care informează despre tonalitatea stilistică și tematică, despre optica și spiritul frecvent al textelor avangardiste scrise la noi. Deși acești autori ca : Jacques G. Costin, Grigore Cugler, Victor Valeriu Martinescu, Dalocrin, Sesto Pals, Madda Holda, Miralena Milany ș.a., și operele lor ca atare nu prezintă interes estetic, ei formează un fundal de colaboratori, de auditori și imitatori, de multe ori mărunți și chiar netalentați. Dar existența acestor autori, astăzi ca și necunoscuți, de altfel fără prea mare ecou nici în epocă, aruncă noi lumini asupra mișcării de avangardă, care în afara cîtorva excepții memorabile, a avut la noi un vizibil caracter de diletantism și improvizație. Comparația dintre mai multe texte avangardiste care cultivau cu plăcere mai mult o pastişă urmuziană, asociații arbitrare, un anume libertinaj lingvistic de scandal, demonstrează rolul *angajării* în scris a *personalității* scriitorului. Angajarea necesară exprimării personalității individuale ilustrează și succesiunea valurilor distincte ale avangardei de la „Contemporanul” la „Punct”, de la „Integral” la „Unu” și apoi la suprarealiști. E drept însă că acest peisaj accidentat, destul de nesigur în pozițiile create, susținute de convingeri și de idealuri neclare, dar în același timp teribil de unitar prin existența cîtorva conștiințe de o luciditate tragică, de o strălucitoare fantezie poetică și exasperare dinamitară, este prea puțin vizibil din antologia de față. Organizarea alfabetică a scriitorilor avangardiști, atît de deosebiți ca reacții personale și de grup, este nu numai neplăcută lectorului care mai întîi citește copii palide și fără vlagă și la sfîrșit abia Urmuz, și mai ales, care citește manifeste și poezie suprarealistă — Gelu Naum, Virgil Teodorescu, Tașcu Gheorghiu — și apoi versuri de Ilarie Voronca. Această orînduire are și dezavantajul că într-un mod nefericit este uniformizată o perioadă contradictorie și interesantă tocmai prin efectele de opoziție revoluționară. Cel mai adecvat mod de prezentare a avangardei ar fi fost acela al grupurilor exprimate de reviste. Deși colaboratorii avangardiști de la noi nu publică exclusiv la o revistă, se conturează totuși cîteva cercuri distincte — „Contemporanul”, „Integral”, una dintre cele mai de înțută și mai serioase reviste de avangardă, „Unu”, „Aige”, „XX—literatură contemporană”, „Viață imediată”, care deși a făcut o ruptură, reprezintă ideologic spiritul avangardei, „Liceu”, „Meridian”.

Dacă și acest mod de prezentare ar fi fost simțit ca incomod, cel mai sigur ar fi fost acela cronologic, fiind pregnant subliniați precursorii — Urmuz, chiar și Tristan Tzara (pentru ce a fost el în literatura română nu atît pentru idolatria sa exercitată după spectacolele dada), simpatizanții T. Arghezi, I. Barbu și apoi avangardiștii propriu-ziși : Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gh. Dinu, Șașa Pană, F. Brunea-Fox, Aurel Baranga, Paul Păun, Gherasim Luca, Moldov, Zaremba (ș.a.), inclusiv suprarealiștii.

Acestea sînt puncte de vedere expuse nu atît ca pledoarie pentru o altă antologie, și asta prin simplul motiv că de o alta nu mai este nevoie, cea existentă, prin calitățile și defectele ei, atîngîndu-și scopul, și anume acela de a incita, de a irita, chiar de a scandaliza, de a reînvia realități pe care participanții înșiși la avangardă le îngropaseră de mult în uitare, și de asemenea de a informa în cel mai larg sens. Toate acestea formează meritul incontestabil al întocmitorului, Șașa Pană, legat pentru toată viața de strădania de a păstra intactă istoria aceasta a avangardei noastre.

Adriana Mîlescu

D. POPOVICI: *Romantismul românesc* Editura Tineretului, Colecția Lyceum, București, 1969, 524 p.

Din seria lucrărilor de sinteză de istorie literară apărute în ultimul timp (volumul II al *Tratatului de istorie a literaturii române, Istoria literaturii române* de G. Ivașcu, *Istoria poeziei și prozei românești între cele două războaie* de Ov. S. Crohmăniceanu etc) face parte și *Romantismul românesc* de D. Popovici, ce reia cursul de *Literatură română modernă* ținut la Universitatea din Cluj în 1951/1952, la rîndul său o reluare cu unele modificări a cursurilor din 1939/1940, 1941/1942 și 1949/1950.

Problema pe care o ridică asemenea sinteze literare este în primul rînd referitoare la limitele periodizării, căci, dată fiind sincronizarea de curente și metode literare din prag de două secole în literatura română, nu se poate stabili în unanim acord și precis cronologic o dată de început a romantismului românesc. În al doilea rînd interesează metoda de cercetare și determinare a caracterelor autorilor studiați.

Cursul de *Literatură română modernă* a fost conceput în două părți. În prima parte, D. Popovici distinge patru etape în literatura română: I: literatura sub influența mișcării „Luminilor” (de la Renașterea ardeleană la primii poeți Văcărești); II: tendința de integrare în ritmul cultural occidental (Eliade Rădulescu, Asachi, Negruzzi); III: afirmarea valorilor locale („Dacia literară”, V. Alecsandri, D. Bolintineanu); IV: năzuințe către o formă clasică (Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale), ca și oponenții la noua direcție (Hasdeu, semănătorismul, poporanismul și modernismul).

În cursurile și articolele sale de mai mare întindere, D. Popovici a analizat în detaliu aceste etape, așa că volumul recent apărut este o verigă în cronologia literaturii române (dar nu și după data de redactare) între *Literatură română modernă. Tendințe de integrare în ritmul cultural occidental* (curs ținut la Facultatea de Litere din Cluj 1939/1940), ce se încheie cu D. Goleșcu și studiul *Curentul „Daciei literare”*, parțial alcătuit după cursul din anul 1941/1942.

D. Popovici află punctul de pornire al romantismului românesc în deceniul al treilea al secolului trecut, o dată cu apariția primelor periodice românești, detectînd elemente romantice în creația unor scriitori de tranziție, ca B.P. Mureșanu și Gh. Asachi. În privința începuturilor, părerile istoricilor literari concordă: deși nu în forme exclusiviste sau pure, nu prin manifestări programatice sau înfruntări spectaculoase, romantismul se afirmă pe scena literaturii române din ultimii ani ai deceniului al treilea din secolul trecut.

În ceea ce privește durata, intensitatea și evoluția curentului, nu putem face aprecieri asupra lucrării lui D. Popovici, întrucît cursul se referă numai la prima generație de romantici, care se încheie cu promotorii „Daciei literare”.

Concepută, așadar, ca parte a doua a cursului de *Literatură română modernă, Romantismul românesc* este o lucrare independentă, căci pe lângă date de istoriografie literară, cuprinde precizări teoretice de principiu, de metodă și terminologie, ca în primul capitol, intitulat, *Ce este romantismul*, ce comunică o dispută de termeni, o trecere în revistă a elementelor preromantismului și romantismului, definiție și direcție date despre apariția romantismului românesc. Editarea studiului lui D. Popovici se face într-un moment în care — după cum arată Al. Dima într-un recent articol, *Romantismul în discuție* — acest curent se află în centrul dezbaterilor literare, alături ca metodă, cît și ca mișcare istoricește precizată.

„Romantismul” românesc nu este monografia unui curent literar, căci nici nu a fost conceput ca atare. Lucrarea este un curs universitar de înaltă ținută științifică, prezentînd materialul sistematic și didactic, cu introduceri ample, caracterizări de ansamblu și capitole dedicate unor nume importante (C. Bolliac, Gr. Alecsandrescu, D. Bolintineanu, M. Kogălniceanu). Prin acest caracter istoriografic și nu monografic ne explicăm prezența unui capitol ce prin conținut nu-și avea locul într-un studiu dedicat exclusiv romantismului și anume cel

despre *Literatura în spirit popular*. Anton Pann, care, după afirmația autorului însuși, „a însemnat o reală greutate pentru istoria noastră literară, când s-a pus problema de a i se fixa locul... , o problemă dificilă din punct de vedere metodologic... , personificarea boemei artistice din prima jumătate a veacului trecut... , reflex al literaturilor balcanice în literatura română”.

Lucrarea începe prin stabilirea sintetică și documentată a etimologiei și istoriei cuvântului „romantic” (arătându-se, pentru o mai conturată precizare a noțiunii, perechile anti-nomice), apoi se explică romantismul prin criteriul social, ca „stare sufletească individuală”, fixându-se în timp ca curent literar. Prin aceste două prisme va privi D. Popovici romantismul din țările române, sesizând specificitatea de reflectare și adaptare a unor stări de fapt din literaturile în care lupta de curente este bine conturată. Afirmând de la început că literatura, ca forță socială — parte a suprastructurii, am spune noi — nu poate fi contemplată izolat de baza socială ce o generează, D. Popovici își lămurește astfel metoda de cercetare, fenomenul literar în strânsă dependență de fenomenul social. Într-adevăr, scriitorii sînt încadrați în timp, în mediu și explicați prin aceste două coordonate, dar înainte de abordarea particulară a diversilor scriitori cuprinși în această perioadă, autorul face pentru o mai bună explicare a personalităților un tablou de sinteză culturală a epocii : presă, biblioteci și societăți literare, organizare a teatrului, învățămînt, luptă de doctrine (clasic-romantic, străin-local) analiză a scriitorilor de tranziție (B.P.Mumuleanu, Gh. Asachi, Iancu Văcărescu), la care discerne întrepătrunderi de tendințe anacreontice, neoclasiche, arcadiene, preromantice.

Mai puțin teoretizantă și mai mult ilustrativă prin analize literare, lucrarea lui D. Popovici consacră totuși un număr redus de pagini problemelor de principiu ale fenomenului romantic românesc propriu-zis: capitolul menționat, *Ce este romantismul, Elaborarea doctrinei literare și Concluzii*. Se disting cele două orientări ale romantismului românesc, spre cel occidental și spre cel rus, ca și cele două direcții ale sale — depresiv și revoluționar. În cel de-al doilea capitol amintit se subliniază paralelismul de existență a teoriei clasice și a creației romantice, căci în timp ce manifestele de artă poetică ale vremii afirmă un crez clasicizant (Asachi, B.P. Mumuleanu, I.H. Rădulescu, Gh. Bariț, A. Russo) creația lor literară propriu-zisă se îndreaptă spre un fâgaș romantic. La un singur scriitor remarcă D. Popovici o concepție romantică manifestă și în scrierile teoretice și acesta este C. Bolland. La ceilalți, ca de pildă, C. Negruzzi sau M. Kogălniceanu, postulatele și idealul de artă oscilează între clasicism și romantism. Acest lucru este un fapt inedit acceptat de istoricii literari : în literatura română curentele nu sînt separate prin granițe de timp sau puritate. Unul și același scriitor poate fi clasic, luminist și romantic în același timp. Eliade Rădulescu dă o traducere a *Artei poetice* a lui Boileau, fundamentează el însuși o teorie clasică, dar traduce poeziile lui Lamartine și este cel mai asiduu admirator al lordului Byron. Tradiționalist, M. Kogălniceanu a fost partizanul culorii locale, concepție esențialmente romantică. În sfîrșit, capitolul de *Concluzii* reia definiția sintetică a romantismului românesc pînă la 1848, ca un curent eclectic, cu prelungiri luministe și cu reflexe preromantice.

După capitolul dedicat scriitorilor de tranziție amintiți mai sus : Mumuleanu — poet satiric, baic, cu prefigurări preromantice în poezia ruinelor sau a vanității omeneșului —, Gh. Asachi — de cultură clasică, cu accente petrarhizante, poet ocazional și nuvelist istoric Iancu Văcărescu — liric erotic, atras de Arcadia, autor de epistole, cîntăreț al înserării și ruinelor — D. Popovici deschide seria portretelor personalităților pașoptiste, punctul de rezistență al întregii lucrări : Cîrlova, Eliade Rădulescu, Bolland, Alecsandrescu, Bolintineanu, Negruzzi, Kogălniceanu, Russo, Bălcescu, la care se adaugă capitolele dedicate unor poeți mărunți din Transilvania și Moldova.

Prezentarea fiecărui scriitor se încadrează în limitele tratării tradiționale în istoria literară : o introducere biografică, în care se merge la document și care nu exclude elementul pitoresc, o privire asupra formației intelectuale — studiul, preocupări, influențe — și o consi-

derare de ansamblu, a operei prin marcarea locului în istoria literară și, în sfârșit, analiza lucrărilor reprezentative.

La Cîrlova subliniază înalta temperatură artistică a sentimentalității romantice, melancolia preromantică, dar și suflul patriotic autentic, cerut de imperativul momentului.

La Eliade, „scriitorul cel mai caracteristic pentru evoluția culturii române în prima jumătate a secolului trecut”, marchează spiritul contradictoriu de orientare clasică și luministă, pe de o parte, și romantică, înnoitoare, pe de altă parte.

Bolliac este „un element socialist avansat al epocii”, un romantic cu aplecare către latura socială a preocupărilor.

În Gr. Alecsandrescu întrezărește un prevestitor al lui Eminescu, cu îndrumări spre clasicism, dar și cu marcate note preromantice în viziunea asupra lumii, un maestru al meditației romantice pe teme naționale. Remarcabile sînt analizele poemelor *Umbra lui Mircea la Cozia*, și *Anul 1840*, adevărate modele de fină înțelegere a ideli și exprimării poetice, de pertinență a analizei și de discernămint estetic.

La Bolintineanu, profesorul clujean distinge paralelisme sau influențe ale marilor romantici și preromantici englezi și francezi și, după o trecere în revistă minuțioasă a direcțiilor din poezie și proză, stabilește necesitatea locului pe care îl ocupă în literatura noastră Bolintineanu, unde în ciuda unei calități artistice îndoielnice, este „un popas... înainte de a-și lua zborul, cu alte aripi, spre alte orizonturi”.

Negruzzi are locul său nedisputat de creator al unui gen literar — nuvele istorice — iar lui Kogălniceanu îi dedică o fundamentată cercetare a activității de promotor cultural și om istoric, insistînd asupra acestei ultime laturi, analizate în detaliu și cu bogate referiri la influențele istoricilor vremii.

La Alecu Russo se subliniază latura de critic literar și specialist în probleme de limbă. Russo este considerat caz special în grupul „Daciei literare”, pregătind pe baze de critică literară apariția junimismului.

În sfârșit, N. Bălcescu este privit ca o personalitate aureolată de devotamentul pentru un crez patriotic nelintinat, un realist lucid în interpretarea fenomenului social și un romantic prin avîntul retoric al stilului său, dar și prin teoria istoriei din *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*.

Concluziile lucrării sînt menite să treacă succint în revistă caracteristicile autorilor studiați, pentru a imprima auditoriului sau cititorilor o viziune sintetizantă și a-i pregăti pentru noua etapă din dezvoltarea literaturii române.

Lucrarea lui D. Popovici apare astfel rotunjită în concepție, unitară în viziune, originală în opinie, accesibilă, deși lipsită de orice caracter de popularizare mărunță. Ea se adresează deopotrivă studentului și cercetătorului. Apariția ei este binevenită, căci numele lui D. Popovici fusese pe nedrept absent în ultima vreme de pe afișele noastre editoriale.

La reușita ediției au contribuit în egală măsură Dan Simonescu cu o prefață care îi prezintă pe D. Popovici drept un fruntaș al istoriografiei literare române, subliniindu-i originalitatea metodei de investigație și concepțiile ce i-au asigurat un necontestat loc în istoria literară românească și Ioana Petrescu, fiica lui D. Popovici, care a alcătuit un bogat material de note și bibliografie, îndrumar de preț atât pentru stabilirea sferei de referințe a lui D. Popovici, cât și pentru sugerarea de titluri legate de definiția romantismului și dezvoltarea romantismului românesc. Și, „last but not least”, amintim *Cuvîntul înainte*, scris cu căldură și apreciere de Tudor Vianu, un omagiu lui D. Popovici, istoric literar cu vocație și distins dascăl.

Ileana Verzea

DOUĂ INCERCĂRI DE SINTEZĂ ASUPRA POEZIEI LUI EMINESCU

La numai un an distanță au fost tipărite două studii ample de analiză a poeziei eminesciene, avînd comun faptul de a fi fost scrise cu mulți ani în urmă — unul în 1947—1948, altul în 1953— și deosebindu-se net prin perspectivă și structură. Fapt explicabil, întrucît primul este de fapt un curs universitar al profesorului clujean D. Popovici, avînd drept scop inițierea studenților în universul celui mai mare poet român, al doilea fiind un eseu de internaționalitate artistică, ambiționînd cuprinderea tărîmurilor poetice nebuloase și fixarea antinomiilor genialului artist, încercare datorată criticului I. Negoîtescu, el înșuși rafinat poet. Dar dacă, atît prin mijloacele de analiză ale autorilor, cît și prin destinația studiilor, cele două recente editări sînt incomparabile, ele sînt cum nu se poate mai oportune pentru o cunoaștere a etapelor receptării operei marelui poet, pe de o parte, iar de altă parte, necesare înșuși apropierii de sensibilitatea noastră actuală a poeziei eminesciene. Să regretăm, în paranteză, amînarea atît de îndelungată a retipăririi unor alte contribuții esențiale înțelegerei creației lui Eminescu — îndosebi a celor călinesciene, cu atît mai mult cu cît au și fost revizuite, față de edițiile cunoscute.



Studiul lui D. Popovici are, în fond, toate calitățile și defectele inerente unui curs universitar, ultimele fiind agravate în parte de imixtiunea evenimentelor sociale care au determinat o precipitată evoluție a profesorului clujean. Astfel, în chiar prelegerea *introdactivă*, Eminescu este postulat ca un „poet (care) nu era însă convertibil în valori sociale decît într-o mică măsură” (p. 34) — pentru ca în lecția de *încheiere* să conchidă asupra „concepției (eminesciene) a artei în funcțiune socială”, văzînd în poetul analizat un demn urmaș al lui Heliade, cînd constată că „în mai multe rînduri (Eminescu) formulează principiul și preamărește pe poetul profet, conducător de popoare și creator de societăți” (p. 335). În același sens este și repetarea noțiunii de *decadentism* în literatură, într-un înțeles care a fost mult nuanțat în critica ultimilor ani. Ceea ce ne determină să subliniem, de la început, carența acestei ediții — un capitol de note și comentarii, care ar fi trebuit să pună la zi unele aspecte ale cercetării întreprinse cu două decenii în urmă, mai ales prin completarea bibliografiei — insuficiente și pătinoare — și indicarea surselor din care profesorul cita liber la curs. Aceasta cu atît mai mult cu cît editarea de față se face în colecția *Lyceum*, fiind destinată nu atît studenților, oricum informați mai pe larg la curs, cît elevilor, tentați să ia orice afirmații drept adevăruri ultime și să le dogmatizeze, cel puțin ca instrucție. Deși, la drept vorbind, pericolele nu sînt mari, opiniile lui D. Popovici asupra operei eminesciene fiind dintre cele mai obișnuite, analiza cuprinzînd exact aria unei informări erudite și a unei percepții care nu depășește niciodată bunul simț. Perspectiva pe care o dă studiul lui D. Popovici asupra poeziei lui Eminescu este însă una de bază, necesară oricărei înțineri substanțiale, metodice — oricît i s-ar putea imputa lipsa unei tensiuni metafizice, ori a unor analize estetice.

Fostul profesor clujean îl interesează pe lectorul său actual prin expunerea citorva din marile „teme” ale poeziei eminesciene — „poezia cetății umane, poezia erotică, poezia mitologică, poezia titaniană” — prin introducerea în „momentul literar” în care se înalță steaua poetului, prin descrierea succintă a citorva etape biografice esențiale în relevarea „acestui destîn excepțional” (p. 39), prin refacerea (după Călinescu — de fapt) a biografiei intelectuale, prin familiarizarea cu piscurile poeziei europene la care poetul român se poate raporta în mod firesc.

D. Popovici a fost elevul lui D. Caracostea, și faptul e vizibil și în acest studiu închinat poeziei eminesciene, unde idei schițate sau semnalate în studiile lui Caracostea devin aici definitorii — factorul intelectual, titanismul etc. — și unde intenția de analiză structurală, estetică, este mereu declarată, deși din păcate foarte puțin realizată. Cum se și arată intris-

tat D. Popovici, în ultima prelegere, de a fi „sacrificat criteriile estetice” (p. 335). Căci D. Popovici este un spirit organic raționalist, profesind de fapt un comparativism tematic și ideologic, vizibil încă de la analiza poeziei lui Cezar Bolliac din „Viața Românească” (1929).

Istorismul lui D. Popovici, inclus în definiția disciplinei (p. 44) îndeamnă însă la informare largă și expunere obiectivă, metoda sa comparativă dă uneori rezultate excepționale, ca în subtila și nuanțata ipoteză a unei influențe Kant-Schopenhauer-Eminescu prin *anume* ediții ale filozofilor, sensibil deosebite de cele cunoscute ulterior (p. 80). Și tot așa, când stabilește etapele aprecierii poeziei eminesciene în funcție de idee, sentiment, expresie (p. 41 urm.).

Uneori raționalismul lui D. Popovici poate părea naiv sau minimalizator, fiind vorba de un poet genial; ca în stabilirea a „trei stadii bine precizate în evoluția vieții sufletești” (p. 63) a lui Eminescu: „afirmația, revolta și înfrângerea” (p. 65), care s-ar verifica în alte trei domenii: experiența socială, experiența intelectuală și opera — etc.; însă spiritul metodic ce decurge de aci este un bun exemplu. Iar în concluzii, nuanțările menite a restabili echilibrul nu lipsesc: „dar ceea ce caracterizează negația lui Eminescu în formele începătoare ale sale este tonul bărbătesc, spreosebire de negația resemnată a maturității” (p. 132).

Alteori, acest raționalism răstoarnă datele problemei — ca în mai multe rânduri când D. Popovici crede că setea nestăvilită de cultură a lui Eminescu reprezintă „în ultima analiză” interesul lui pentru poezie (p. 73), el căutând „motivarea intelectuală a unei atitudini poetice” (p. 94); când, în fapt, este evidentă preocuparea adâncă, metafizică a poetului pentru propria sa limpezire, pentru găsirea unei viziuni proprii asupra lumii și universului. Și Popovici însuși citează la p. 77 mărturia lui Eminescu audient al cursurilor de filozofie germană, nesatisfăcut de caracterul incomplet și contradictoriu al concepțiilor expuse: „arunca-i indignat caietul meu de note la dracu și n-am mai venit la cursuri”.

Această lipsă de înțelegere a profesorului clujean pentru abisurile sufletești ale genialului poet are implicațiile cele mai grave în capitolul dedicat „poeziei erotice”, alcătuit din simple descrieri de situații, repovestiri de subiecte, filiații de teme, nedreptățind capodopere precum *De cîte ori, iubito...*, *Despărțire* ș.a., omițând din analiză altele, judecând aici poezia eminesciană după anecdotică biografică.

Cu toate aceste rezerve, studiul poeziei lui Eminescu, întreprins acum două decenii de D. Popovici, are meritul de a reactualiza pentru noul generații câteva adevăruri fundamentale asupra celui mai mare poet român, constituind o bază înaltă, deschizătoare de perspective, necesară azi oricărei încercări de a pătrunde sensurile așa de adânci ale unei creații fascinante, deși uneori de o înșelătoare incantație de romanță.



Este exact ceea ce își propune să complinească — evident fără intenție — eseuul lui I. Negoieșcu, ale cărui sondări spre esența ultimă a poeziei eminesciene ar merita fiecare un comentariu critic. De fapt, I. Negoieșcu se apropie de Eminescu prin „cea mai considerabilă spărtură a măștii de marmură” (p. 155), efectuată încă de G. Călinescu asupra acelei „lespezi nedrepte” (p. 147), pe care ediția lui Maiorescu o impusese generațiilor. Eseistul înțește însă mult mai departe; el încearcă „actualizarea valorilor absolute ale lirismului eminescian” (p. 156), introducerea — după Arghezi, Barbu, Blaga — lui Eminescu „în sensibilitatea noastră cea mai modernă” (p. 156).

Iar în acest sens, neîndolnic, I. Negoieșcu realizează cea mai unitară viziune asupra poeziei eminesciene de la laborioasele despueri manuscrise ale lui Călinescu. El face poate cel mai temerar gest critic în eminescologie, răsturnând raportul valoric între auctore și poezie, între magma primară, inspirată, a poeziei și forma ei cizelată, nu numai acordând interesul său analitic postumelor, ceea ce se mai făcuse, dar constatând un regres estetic al capodoperelor publicate, față de izbucnirile metafizice rămase în manuscrise.

Imaginea lui Eminescu este astfel extrasă din epocă și apropiată de noi. Genialul poet ni se revelează ca un artist cu o conștiință estetică superioară, modernă, trăind conștient drama „unei rupturi în chiar structura personalității (sale) poetice” (p. 19) — „un fantastic și straniu fenomen” (p. 20), care a creat o operă dublă, „ca două insule cu sori și lune proprii” (p. 19) — și I. Negoïtescu îndrăznește să creadă chiar în revelația „unui alt poet” (p. 20), unui „alt” Eminescu decât cel cunoscut până acum. Reluând în bună parte terminologia călinesciană, I. Negoïtescu ne propune o imagine a lui Eminescu, „cu două profiluri”: unul *neptunic*, născut din spuma amară și din ape tinjind spre orizonturile lumii, celălalt *plutonic*, învăpăiat de focul originar” (p. 21), corespunzând „în general”, autumnelor și, respectiv, postumelor, mai exact materialelor de laborator. Originalitatea acestei interpretări stă însă în viziunea poeziei eminesciene într-o *permanentă* antinomie a celor două tendințe, cu o gravă consecință de subminare a personalității poetice, o „vină ascunsă”, care „s-a răzbunat și poetul a trăit să-și vadă lira sfărâmată și a murit curînd” (p. 53). Privită dintr-un astfel de unghi, opera eminesciană se recompune în două tărîmuri poetice: unul imens — cel plutonic, irupt de dintr-o „gîndire poetică, metaforic creatoare” (p. 26), în care se intră prin „poarta” de vrajă a „sommului” (p. 34), după o îndelungă „fermecare” în „orgiasticul sublunar” (p. 194), căzînd apoi pe nesimțite în „lumea visului” (p. 46), în „haosul cosmic” (p. 89) de „nuntă a elementelor” (p. 42), cînd „sufletul uman comunică cu sufletul universului” (p. 111), și mai departe în moarte, „care face puntea de unire între zona plutonică și zona neptunică” (p. 40) — al doilea tărîm, limitat, dominat de „gîndirea umană, logică, înlănțuind concepte” (p. 26), lumea „Logosului”, „substratului rațional” (p. 89). Distincția este bine pusă în evidență mai ales de analiza vastului poem *Memento mori*, în care se face chiar trecerea de la mitologie la istorie, de la haosul cosmic la rațiunea umană. „Este în fond contradicția din chiar structura eminesciană, între viziune și gîndire, între intuiția morții, setea voluptoasă a neantului și hegeliiana biruință a spiritului în istorie” (p. 89). Aspectele care decurg de aici, nuanțările în funcție de „temele” eminesciene, pe care le operează I. Negoïtescu în esul său, sînt dintre cele mai pline de sugestii pentru o nouă sensibilizare în fața poeziei care își deschide astfel nevănuite adîncimi. Regretăm numai o desfășurare cronologică mai expresivă, care ar fi permis o imagine mai clară, de-a lungul timpului, a întrepătrunderilor dintre cele două tărîmuri, dintre viziune și filozofie, a predominanței uneia sau alteia în funcție de anume factori (timp, temă, realizare artistică etc.). Ca și explicația insuficientă a acestei rupturi fatale de personalitate, a proliferării „morbului conceptual” și a „biruinței abstracțiunii” (p. 29), care „a putut steriliza lirismul eminescian”, transformîndu-l într-o „filozofie poetizată, (cu) caracterul ei discursiv, retoric și uneori didactic” (p. 31). Căci nu ne pot mulțumi, la acest punct al cercetării genului poetic eminescian, ipotezele nesubstanțiale sugerînd explicații ca dorința poetului de a fi *selectat* de contemporani, de „a corespunde modelului dat de Malorescu” (p. 150), sau „afectivitatea electivă” (p. 142), și nici „chiar starea de spleen, de amintire dureroasă a trecutului, de despuire a existenței de farmecele vieții, atunci cînd timpul ia o creștere de spalmă și întunericul nu e noaptea de uitare și voluptate, noianul metafizic, ci tenebra moșii comune, a singurătății morale — acel „mă-ntunec” sună biografic, e ca o pecete pe destinul nefericit al poetului, pe care *gîndirea l-a trădat* (s. n. M. D., p. 171). Cu atît mai mult cu cît deplasarea nu se face de *regulă* numai de la „plutonic” la „neptunic”, ci și invers, și încă într-o piesă de însemnătate lui *Memento mori*. „De fapt, acest poem, cu trăsăturile lui adînci în mitos și deci tinjînd de stratul plutonic al imaginației eminesciene, e construit pe o teză, o *filozofie*, care aparține orizonturilor neptunice, lumii raționalului” (p. 105—106). Să mai spunem că în același sens, al supraevaluării postumelor în dauna autumnelor, șochează unele exagerări, după care în *Scrisoarea III* „poezia s-a evaporat” (p. 141), în *Scrisoarea IV* „lirismul se degradează la astfel de orori: „Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură?”, însoțindu-se în mod nefericit prozaismul expresiei și trivialitatea idelii” (p. 33), iar *Luceafărul* „deceționează prin precaritatea anecdotel și morala poncifă a genului” (p. 214).

Însă, oricum, perspectiva sub care e așezată opera eminesciană de către I. Negoțescu, este una mult mărită, cu raportări la Swedenborg, Plotin, Silesius ș.a., peste cel obișnuit, transferând-o din sfera „micului romantism german, *propriu-zis liric*” (Eichendorff, Helne, Lenau, Mörike), în cea a „*marelui romantism al viziunilor*, explorator de domenii abisale metaforice, cuprinzând nume ca Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim” (s.n., M.D., p. 22). Dar, și mai mult, meritul principal al acestei noi interpretări care ni se propune, „fără a avea pretenții de exclusivitate” (p. 8), sau de originalitate absolută — indicând multe sugestii din G. Călinescu, și o similitudine esențială cu sublimarea întreprinsă de Vladimir Streinu pînă la un „embrion al întregii creații eminesciene, ce se dezvoltă ca „oscilație între ideea de moarte și viață” (p. 10) — este caracterul său de sinteză, de viziune rotundă și coerentă. Căci I. Negoțescu „încearcă să descifreze sensurile lirismului eminescian pur” (p. 7), coborînd în adîncurile operei pînă la ultimul nucleu, „un vers-cheie, cu implicații existențial-vizionare: „De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și” (p. 7), acolo unde se naște „sunetul originar” (p. 7), trăsînd coordonate generale („idealismul magic-poetic al somnului — Idealismul orficomuzical” — p. 73), dezvăluind „izvorul vrajei eminesciene” (p. 139) în convertirea plînsului metafizic în incantație sonoră... În fine, explicația intimă a dramei geniului eminescian trebuie căutată în „inconștientul” marelui artist, în care el „purta înșfpt sentimentul marelui risc spiritual al magiei dezlănțuite, al mitosului liberat din întunericul originar, al *neburniei* poetice, în care căderea lumii în neant era senzația perpetuă, chiar dacă înflorită de visurile morții” (p. 144). În felul acesta — conchide undeva criticul — „în alt timp Eminescu ar fi fost un mag al poeziei pure” (p. 40). Să mai notăm totuși existența altor câteva remarcabile sinteze parțiale propuse de I. Negoțescu — Poet, Călugăr și Monarh/Demiurg/Viață, Somn și Moarte — ca și multe alte sugestii, precum cea a obsesiei Apei, pentru a exprima regretul că analiza sa n-a căpătat un caracter mai larg și mai metodic, dînd posibilitatea unei imagini mai clare și complete a adevăratei viziuni sintetice pe care I. Negoțescu ne-o propune asupra genialului poet. Tot așa cum trebuie să deplîngem faptul că D. Popovici este reactualizat prin publicarea unui studiu poate abia schițat, oricum nedefinitivat de el însuși pentru tipar, diminuînd astfel profilul remarcabilului profesor comparatist, pe care-l cunoșteam din celelalte lucrări publicate înainte de război.

10:

Marcel Duță

STANISŁAW BURKOT, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku* („Discuții despre roman în critica literară polonă din secolul al XIX-lea”), Wrocław, Varșovia, Cracovia, 1968, 170 p.

Iată o carte deosebit de utilă pentru istoricii literari, o carte în care, deși alcătuită prin juxtapunerea comentată a discuțiilor despre roman, se urmărește, implicit, dezvoltarea uneia dintre cele mai importante specii literare pînă în pragul secolului XX. Căci, pentru o înțelegere temeinică a luptei de opinii purtate în critica poloneză pe marginea romanului în secolul al XIX-lea — acesta este mobilul principal al volumului — autorul își începe expunerea din secolul al XVII-lea, cînd apar primele intervenții teoretice în Franța. De altminteri, pe tot parcursul lucrării, evoluția discuțiilor din Polonia este urmărită în strînsă legătură cu formularea tot mai încheată a principiilor teoretice în apusul Europei, în Franța în primul rînd. Raporturile stimulative extranaționale completează astfel sugestiv imaginea devenirii romanului în lăuntru literaturii polone.

Ca punct de plecare, St. Burkot își alege doi teoreticieni francezi renumiți, ale căror păreri au făcut epocă, hotărînd direcțiile fundamentale pe care se vor desfășura discuțiile despre roman în secolele următoare, firește, cu modificările și îmbogățirile survenite în curgerea vremii.

Este vorba de Boileau, potrivit învederat al romanului în *Dialogue sur les héros du roman* (1665), din cauza falsității caracterelor și a proastei influențe asupra generației tinere, și P. Daniel Huet care, în *Traité de l'origine des romans* (1670), aprecia rolul ficțiunii literare și aportul educativ al ilustrațiilor speciei, amintindu-i genealogia antică și înrudirile cu poemele epice, biografiile și scrierile de călătorie. În Polonia, primele ecouri apar cam în aceeași perioadă; Z. Opaliński se declară în 1648 împotriva romanelor de dragoste, care „lărgesc destrăbălarea șiucid tineretul”, pe când G. Ens, în prefața romanului său tradus în limba polonă în 1652, vede în ele mijloace instructive de cunoaștere a vieții.

În secolul următor, al XVIII-lea, dezbaterea continuă; argumentele *pro* și *contra* se înmulțesc simțitor, dar se consumă în genere pe cele două faze pomenite. Acum se cristalizează o serie de importante postulate teoretice; se stabilesc originea și legăturile cu epopeea și istoria, se subliniază importanța observației naturii ca factor esențial în plămădirea universului fictiv, în fine, se relevă necesitatea perfecționării atelierului de creație și a înfățișării personajelor în acțiune prin faptele lor. Chiar dacă aceste precepte nu și-au aflat realizarea mediată, s-au răsfrânt asupra dezvoltării de mai târziu a speciei.

În primele două decenii ale secolului al XIX-lea, adepții polonezi ai rigorilor clasice (St. Porocki, J. Śniadecki ș.a.) regenerează aversiunea lui Boileau față de roman, fapt care determină apariția multor lucrări cu finalitate contrară: apărarea speciei literare ultragiutate. Printre acestea se cuvine amintită la loc de frunte contribuția anonimă: *Despre romane* (1818), în care sînt definite principiile artei realiste: romanul trebuie să închege o imagine care să se suprapună cu fidelitate societății, evitînd roadele neverosimile ale ficțiunii creatoare. Legat încă de unele precepte clasice, autorul necunoscut reliefează țelurile didactice și moralizatoare ale artei. Cu toate că încă din 1806 A. Mostowska, pe urmele doamnei de Staël, protestase în Polonia împotriva necesității de a instrui omul prin înfățișarea de exemple pozitive, o adevărată eliberare a operei de artă de didacticismul stînjinitor, propriu secolului al XVIII-lea, este lesne sesizabilă abia la începutul deceniului al III-lea, între anii 1822—1830, când discuția, influențată de W. Scott și de imitatorii săi (J.U. Niemcewicz, I. Krasieński) se canalizează deosebit în direcția romanului istoric. Fără îndoială, discuția se va intensifica și se va extinde în răsăritul 1831—1863, vizînd aspecte diverse, ce depășesc substanțial sfera romanului istoric *stricto sensu*. Cronologic și în funcție de problemele controversate se pot stabili trei etape distincte: a) discuții asupra romanului istoric, în cadrul cărora I. Kraszewski și M. Grabowski reprezintă opinii contradictorii de extremă; b) asupra romanului contemporan, opus categoric imitațiilor după W. Scott și c) asupra principiilor generale ale romanului realist, cuprinzînd atît pe adepții romanului cu tendință (I. Kraszewski, F.H. Lewestam), cît și pe cei care postulau dreptul autorilor de a introduce în operă tipurile esențiale și nevoia de a crea opere originale (M. Grabowski, I. Kraszewski, J.I. Korzeniowski, Z. Kaczkowski etc.).

După 1863, în critica „pozitivistă” se înstăpînește o anume ostilitate față de „romanul pitoresc”, care nota cu scrupulozitate simptomele vieții sociale la modul obiectiv, fără ca autorii să-și exprime în vreun fel părerea în legătură cu problemele circumscrise. La fel ca în urmă cu douăzeci de ani, cîștigă teren modelul romanului cu tendință, ale cărui caracteristici ar putea fi sintetizate astfel: 1) existența unei tendințe clare ce impune operei o construcție logică, în care înfățișarea realității are doar rolul de a ilustra teza autorului; 2) personajele sînt pozitive sau negative; 3) autorul poate să explice pe larg lectorului toate obscuritățile curgerii acțiunii; 4) diminuarea plasticității în descrierea lumii reprezentate și creșterea rolului figurilor retorice, a ideilor abstracte etc.; 5) sfîrșitul episoadelor învederează tendința didactică. Aplicarea în practica elaborării romanului a trăsăturilor enunțate a dus la îngustarea rolului observației directe a vieții, împingînd opera spre liniaritatea schematică a structurii compoziționale și a manierei de a caracteriza personajele. De aceea, nu e de mirare că, după 1880, generația de scriitori, reprezentată de E. Orzeszkowa, A. Świętochowski, H. Sienkiewicz și B. Prus, va opera modificări esențiale în opiniile despre roman exprimate mai înainte. Sub influența teoriilor naturaliste,

În primul rând, în deceniul al VIII-lea, atenția se va strămuta asupra necesității de a aprofunda personajele din punct de vedere psihologic și asupra valorii observației directe a vieții zugrăvite obiectiv. Eforturile criticii stăruie, așadar, asupra exactității descripției și, concomitent, asupra problemelor psihologice ale personalității umane, construcția operei rămânând într-un plan secundar.

Către sfârșitul secolului situația romanului se complică considerabil, o dată cu apariția tendințelor moderniste. Deși prozatorii tineri ai generației (Wł.Reymont, St. Żeromski, St. Przybyszewski ș.a.) își manifestă față în naderența la tradițiile pozitivistice, continuă să scrie romane, în vreme ce critica socotește că această modalitate epică, vulgară și comună, a căzut în desuetudine. Maria Konopnicka, spre exemplu, prevedea că într-un viitor nu prea îndepărtat, specia romanului va pieri, lăsând loc „prozel lirice”, care are menirea de a pătrunde în profunzimile nebănuite ale psihicului omenesc.

Cartea lui St.Burkot se încheie cu această trecere în revistă a prevestirilor sceptice, desigur chestionabile teoretic și practic, care se vehiculează în ultimii ani ai secolului al XIX-lea cu privire la soarta viitoare a romanului. Prezentare succintă și detașată, uneori poate prea detașată — pe alocuri se resimte lipsa unui comentariu mai critic care să ierarhizeze valoric mai limpede intervențiile teoretice, punctând suișurile și coborișurile înregistrate de discuțiile asupra romanului — însoțită de ample citate ilustrative, selectate din opiniile cele mai însemnate — expunerea se înscrie pe orbita lucrărilor care, printr-o documentare pe cât posibil completă, pregătesc elaborarea tratatului de *Istoria literaturii polone*.

Stan Velea

RITA SCHÖBER, „*Im Banne der Sprache*”. *Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*, Halle/Saale, Mitteldeutscher Verlag, 1968 (121 p.)

Lucrarea de față, versiune dezvoltată a studiului *Methodologische Probleme der „Nouvelle Critique”*, *speziell Roland Barthes*, publicat de autoare în volumul colectiv *Studien und Berichten zur Gegenwartsliteratur in der romanischen Ländern* (hsg. von Werner Bahner, Akademie-Verlag, Berlin, 1968), este o sinteză comentată a discuțiilor din publicistica franceză privind probleme de structuralism, destinată în primul rând *informării* publicului de specialitate din Republica Democrată Germană. Ca atare, autoarea alege momente marcante din polemica purtată de partizanii în ceea ce s-a convenit a se numi „noua critică” cu unii apărători ai ideii de „critică universală în manieră tradițională” (R.Picard, *Nouvele Critique ou nouvelle imposture*, R. Barthes, *Critique et vérité*, S.Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique, critique et objectivité* etc.), aspecte din intervențiile lui Sartre și Cl.Levi-Strauss etc., cu scopul de a înfățișa principalele direcții ale structuralismului francez (în critica literară, critica sociologică, critica tematică, psihoeritica, critica lingvistică). Se încearcă dezvăluirea principalelor „rădăcini gnoseologice” ale acestor orientări (se propun, de pildă, sub raport filozofic, relații între teoria literaturii în formula Barthes, pe de-o parte, și pozitivismul semantic, existențialismul, fenomenologia de cealaltă parte, între critica immanentă preconizată de același și cea practică de Croce, respectiv gestaliști, Leo Spitzer; sînt subliniate contribuțiile formalistilor ruși, ale cercului lingvistic de la Praga, ale lui Freud și Bachelard în constituirea și dezvoltarea ulterioară a felurilor structuralisme); totodată se comunică și se comentează semnificația unor noțiuni puse în circulație de literatura structuralistă curentă (sistem, context, „écriture”, comunicare poetică, model, metasimbolică etc.).

Lucrarea Ritei Schöber este însă, evident, mai cu seamă un *conspect critic*, întreprins de pe poziții marxiste. Autoarea se străduie astfel să determine valabilitatea altă a principiilor teoretice și metodologice, cit și a concluziilor analizei de text structuraliste (în speță *Sur Racine* a lui Roland Barthes), în funcție de o serie de criterii ferme, explicate diferențiat, după autorii

examinați : este sau nu situat *omul* în centrul demersului critic? este sau nu urmărit raportul operei cu ambianța socială și istorică? se are în vedere sau nu valoarea artistică a operei? implică sau nu actul critic teoria reflectării în artă și este capabil să formuleze adevăruri? Se înțelege, critica autoarei va fi polemică.

Deși, în genere, ținta o va constitui „noua critică”, principalii autori tratați vor fi, pe lângă Barthes, Dombrovsky, Levi Strauss, Goldmann, Jakobson și Foucault.

Raportat la reperele conceptuale amintite, Foucault este respins pentru „caracterul pseudoștiințific al gândirii sale”, care escamotează procesul istoric în favoarea duratei imobile, substituie subiectului istoric subiectul anonim de sorginte psihanalitică etc., manevre ideologice îndreptate — arată autoarea — împotriva marxismului, prin ignorarea deliberată a luptei de clasă ca motor al istoriei.

Lui Barthes i se aduc, în principal, două obiecții capitale. În primul rând, este inadmisibilă — subliniază Rita Schöber — anularea prin artificiu semantic (limitarea sensului termenului „context” la „contactul emițător-receptor”, respectiv autor-cititor) a contextualității sintactice și semantice intrinseci a operei, ceea ce ar desființa din principiu funcția cognitivă a acestora; drept urmare, opera poetică îi apare lui Barthes „ca un vas gol, în care pot fi introduse cele mai diferite conținuturi” (De fapt — trebuie să observăm Barthes (p.62) nu neagă la drept vorbind contextualitatea internă a operei, ci are în vedere doar caracterul ei „citațional” care o deosebește de enunțul lingvistic curent, cotidian, totdeauna bine „contextat” lingvistic și extralingvistic și tinzând către univocitate; pe de altă parte, Barthes prevede libertății de interpretare totuși limite, marcate de spațiul „volumetric” al simbolurilor operei-cf. *Critique et vérité*, Paris, 1966, p.52-53). În al doilea rând, este denunțată abandonarea mijloacelor raționale, a categoriilor logice ca organ critic și recursul la un limbaj metasimbolic care, în *Sur Racine* bunăoară, ar implica — observă autoarea — înlocuirea examenului structural la nivel lingvistic, deși teoretic postulat, cu o ermeneutică psihanalitică (urmărirea de cuvinte-cheie raportate la structuri psihice etc.).

La rîndu-le, lui Jakobson și, în ansamblu, poezicii lingvistice li se reproșează că, orientați către aspectul foneticoritmnic al alcătuirii lingvistice a operei, elaborează principii de cercetare aplicabile pe un spațiu literar foarte îngust. Simbolistica sunetelor, de pildă, ridicată la rangul de constituent al structurii poetice, limitează inerent, crede Rita Schöber, noțiunea de *literatură*: „Simbolistica sunetelor poate, dar nu trebuie în mod necesar, să fie o caracteristică a limbii poetice” (p. 46). Afirmția se cuvine înțeleasă *cum grano salis*. Deoarece este incontestabil că literatura, orice literatură, prin propria-i natură fapt de limbă, comportă și un *component fonologic (fonetic)*, a cărui relevanță apare foarte inegal distribuită în funcție de gen, epocă, factura stilului individual etc., totuși *pretulindeni prezentă*, ineluctabil.

Autoarea acuză poezia lingvistică și de fundamentare logic eronată a demersului critic. Pornind de la un text al lui Manfred Bierwisch (*Poetik und Linguistik*, în vol. *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, p.49-57), Rita Schöber arată că poezia lingvistică se împotmolește într-un cerc vicios, o dată cu predeterminarea analizei structurale de factorul *efect*, categoriile empirice ce prevede analiza și urmează a fi verificate prin ea: „Prin categoria „efect”, determinată la rîndu-i prin „judecăți”, lingvistica poetică introduce o variabilă care poate falsifica rezultatul exact (întit. (...). Analiza efectuată de critica literară caracterizată drept nesigură și intuitivă, respectiv ermeneutica textului, a cărei fundamentare mai exactă ar urma să se facă tocmai cu ajutorul poezicii structurale, devine astfel premisa chiar a acestei poezicii” (p.48). S-ar putea răspunde acestei grave imputări că, sincer vorbind, orice demers critic pornește de la o ipoteză de lucru asupra obiectului și că orice analiză riguroasă și onestă este în măsură — nu numai să confirme dar și să infirme ipoteza preliminară (respectiv, în cazul dat, să cenzureze „efectul”).

În sfîrșit, o ultimă obiecție a Ritei Schöber ridică, foarte oportun, o importantă problemă de principiu în legătură cu aria de aplicabilitate, în cadrul obiectului, a metodelor: „Bierwisch însuși — remarcă autoarea — arată că, de pildă, parodia unei poezii (...) ca cea a lui Brecht la

un poem de Goethe, analizată de el, nu este determinabilă prin structură. Pentru aceasta ar fi necesar să se treacă la analiza conținutului și la încadrarea (textului s.n., V.N.) într-un sistem de referințe, adică ar trebui să se treacă de la structură, la sens" (p.49). Or acest pasaj pune limpede în lumină caducitatea unor definiții. El evidențiază inacceptabilul limitării principale a structurii la domeniul extrasemantic și necesitatea trecerii la o vizlune mai largă a lucrurilor, în cadrul căreia structura să fie înțeleasă nu ca rețea formală ci, ca totalitate transformațională și autoreglatoare (cf., de pildă, J.Piaget, *Le structuralisme*, Paris, 1968, p. 5-16).

La întrebarea-i-premisă care străbate subteran întreaga lucrare (în ce măsură este structuralismul capabil în stadiul actual de dezvoltare să vină în întâmpinarea nevoilor esteticii marxiste?) autoarea răspunde nuanțat. Sub raport ideologic, structuralismul, în special în versiunea „*nouvelle critique*”, prin poziția sa agnostică, atestând la „funcția de cunoaștere a literaturii și a criticii literare”, prin automatizarea acțiunii verbale, prin incapacitatea sa de a da o rezolvare chestiunii axiologice etc., reprezentând în esență „filonul unui subiectivism dogmatic”, este respins net. Sub raport metodologic însă, se recomandă integrarea lui cercetării marxiste, dar numai într-o primă etapă, provizorie, căci „dezvoltarea literaturii izvorăște — și nu în ultimul rând — din autonomiile și tensiunile care se nasc între formele structurale date ale speciilor și „scriiturilor” literare pe de-o parte și noile conținuturi care sparg în mod necesar aceste scheme structurale de cealaltă parte” (p.86). Acordând structuralismului meritul de a fi provocat debateri în jurul problemelor fundamentale ale criticii și istoriei literare, autoarea, ajunsă la capătul expunerii, își exprimă totodată convingerea că sarcina conceperii și elaborării unei istorii literare, exemplare revine „fără îndoială doar (...) esteticii marxiste, la înălțimea întregii dezvoltări a științei actuale” (p.88).

Acest succint dar dens studiu, de remarcabilă completitudine a informației (bibliografia anexată poate fi îndrumar oricui este interesat să abordeze problema), are meritul nu numai de a fi o trecere în revistă critică — pornind de la marxism — a situației stadiului discuțiilor structuraliste până în 1968, dar și de a oglindi în bună măsură etapa actuală de dezvoltare a teoriei literaturii în Republica Democrată Germană.

Viorica Nișcov

ROBERT JAMMES, *Etudes sur l'oeuvre poetique de don Luis de Góngora*, Toulouse, 1967

În 1927, un grup de tineri poeți entuziaști, alcătuit din Federico García Lorca, Damaso Alonso, Rafael Alberti, Gerardo Diego, transformă comemorarea tricentenarului morții lui Góngora într-o sărbătoare deosebită. Tonul fiind dat de această „generație de la 27”, neogongorismul se afirmă puternic ca manieră literară, iar opera poetului cordobes începe să se bucure de o atenție și de o popularitate care incită spiritele și rela peste trei secole polemicele din timpul vieții sale.

Apoi, prin strădania și munca neobosită a lui Dámaso Alonso, poezia lui Don Luis, strălucitoare și ermetică, începe să-și dezvăluie pentru tinerele generații de cititori valoarea și frumusețea ascunsă.

Teza de doctorat prezentată de Robert Jammes (maître agregé à la Faculté des Lettres de Toulouse), teză care își propune un studiu exhaustiv al creației gongoriene, constituie un răspuns la critica literară spaniolă, căci autorul încearcă să reformuleze unele păreri consacrate de aceasta, păreri ce par de neclintit.

Prin analiza completă a operei lui Góngora, prin structurarea modernă a acestora, exegețul reușește să examineze, să descrie și să inventarieze temele tratate de poet în cele 25 000 de versuri scrise din 1580 până în 1626. Cercetătorul se menține în linia propusă de Marcel Bataillon

conducătorul școlii franceze de hispanistică, abordând în lucrarea sa metoda de investigare intrinsecă a textelor, metodă care-i permite elucidarea cu succes a unor pasaje obscure din creația lui Góngora. Detaliul biografic este în general ocolit sau este folosit doar în note de subsol.

Materialul literar deosebit de bogat este cuprins de Robert Jammes în trei mari capitole intitulate *Poetul rebel*, *Poetul curtean* și *De la petrarchism la marile poeme*. Această împărțire are în aparență un caracter cronologic, marcând etape decisive din viața poetului. De fapt, se ține cont numai de aspectul tematic al operei, făcându-se o interpretare a poeziei satirice și burlești, a celei sacre, a sonetelor, a teatrului, a marilor poeme. Autorul pune în evidență varietatea tematică a acestui material poetic, urmărind în același timp cu pregnanță, într-un mod original, transformările unei teme care se evidențiază în întreaga creație gongoriană. Este vorba despre tema „elogiului vieții la țară și a disprețului față de viața de curte” (alabanza de la aldea y menosprecio de la vide de corte), temă de altfel cunoscută și de largă circulație în literatura spaniolă a Secolului de Aur.

Góngora, spirit echilibrat, caracter prin excelență clasic, manifestă în poezia sa satirică un dispreț deschis pentru viața de curte, în contrast cu plăcerile simple și sigure ale vieții provinciale. Poetul găsește o voluptate deosebită în a observa și a critica viața strălucitoare și artificială a Madridului, cu toate personajele pe care le aduce aceasta în scenă.

Poezia satirică este construită pe jocul contrastelor, pe jocul aparenței cu realitatea. Această modalitate poetică este considerată de Jammes ca rezidind din faptul că poetul, provincial convins, se conducea după un alt cod de valori decât cel al curții spaniole. Góngora propovăduiește plăcerile vieții la țară, sprijinindu-se pe o viziune etico-socială proprie.

Cercetătorul urmărește în continuare transformările temei în poezia burlescă și reținem din aceasta denunțarea unei anumite atitudini de antieroisim, de exaltare a valorilor apropiate nouă, valori ale realității cotidiene, opuse unui sistem idealizant pe plan moral, politic, literar, estetic.

Un detaliu biografic, și anume faptul că Góngora și-a petrecut câțiva ani din viață la Madrid, ne dă cheia schimbărilor aparente de optică, a punerii sale la unison cu glasul curții regale. Poetul produce o poezie sacră și profană, de circumstanță, dar există în structura intimă a acestor creații ocazionale versuri, ce ne dezvăluie un dezamăgit, un om singur, trist și neliniștit. Cel care dedicase unor ochi frumoși sonete scnteietoare, descriind baluri sau vânători fastuoase, simte deodată singurătatea în mijlocul acestei mulțimi ce trăiește o viață ardentă și trepidantă, plină de contraste și cu suflul morții în coastă. Robert Jammes ni-l descoperă în stralele grele de curtean pe adevăratul Góngora, ce nu și-a trădat nici de astăzi dată idealurile etice.

Abordând cercetarea „romanceroului”, exegetul face o clasificare detaliată a pieselor ce-l alcătuiesc, subliniind originalitatea poetului în alegerea și tratarea temelor. Se remarcă faptul că Góngora deși a scris mult în acest gen literar, nu s-a oprit niciodată la marile subiecte naționale, ci la fapte mărunte. Aceste poeme epice, solemne, cu o tematică oarecum fixă, devin la poetul cordobez mici tablouri de viață și Jammes, analizându-le, pune în valoare atât perfectul simț artistic, cât și simplitatea și naturalitatea cu care don Luis s-a apropiat de realitate.

O dată cu crearea marilor poeme *El Polifemo* și *Las Soledades*, tema luată în discuție se îmbogățește. În primul din poemele amintite nu formează, e drept, nodul central. *El Polifemo* este prin excelență un poem de dragoste, în care apare o subtilă gradare a evoluției sentimentului iubirii, poem dominat de elemente păgâne și impregnat de un fior de voluptate. Aparent, lumea mitologică a poemului ar putea fi interpretată ca o reînnoire în trecut, ca o necesitate a poetului de a evada din realitate. Jammes demonstrează în analiza sa contrariul, afirmând că prin *El Polifemo* genul mitologic face un pas decisiv înainte, poemul înscriindu-se în realitatea contemporană pe care poetul o exprimă prin intermediul unui limbaj sau al unor simboluri convenționale, ce închid totuși în ele trăiri profunde, autentice.

Sesizând că temele secundare din *El Polifemo* se transformă în *Las Soledades* în teme fundamentale, Jammes întreprinde o cercetare nuanțată a acestora, care-l va duce în unele concluzii deosebite de cele cunoscute. Tema urmărită până acum devine tema principală a acestor poe-

me, căpătînd aspecte noi. Prin explicarea textului se observă cum aceasta, derivată dintr-un ideal etic, devine acum reprezentarea unui ideal estetic. Mai precis, în întreaga creație anterioară, disprețul manifestat de Góngora pentru viața artificială și găunoasă a curții și căutarea liniștei și a bucuriilor simple în mijlocul naturii, era un rezultat al contrastului între tipul de viață preconizat de poet și cel al epocii. Retragerea în natură înseamnă, poate, singura modalitate de a-ți îmbogăți spiritul. Renunțînd să mai critice, Góngora predică pentru frumusețile vieții rustice, pe care o vede cu ochii și înțelegerea unui aristocrat dezamăgit. Realitatea campestră la aspectul unui vis, al unei hîmre, iar disprețul pentru viața de curte se întoarce într-un fel de aristocratism spiritual exacerbat. Poetul, decepționat de cele două aspecte ale realității, una odioasă, cealaltă neputîndu-l accepta, începe să trăiască numai prin poezie.

Alături de studiul teatrului, cercetarea acestei teme în întreaga creație poetică a lui Góngora se înscrie ca una dintre contribuțiile originale ale exegetului.

Această teză de doctorat, concepută cu toată rigoarea unei opere de cercetare științifică (lista bibliografică, index al poeziilor citate și al numelor proprii), este alcătuită în același timp cu un remarcabil spirit polemic. Autorul, afirmîndu-și propriile păreri și argumentîndu-le, desființează de multe ori eșafodajul de judecăți clădit de specialiștii spanioli în jurul lui Góngora. Modul în care este comentată opera lui don Luis de către profesorul francez ne permite apropierea de un poet sensibil la mișcările lumii înconjurătoare, și dezminte idelle și teoriile tradiționaliste care făceau din Góngora un poet de sunet și culoare, artificial, găunos și puțin vestust. Autorul studiului contestă eticheta de baroc aplicată fără drept de apel creației gongorlene, demonstrînd structura armonioasă, unitară a acesteia, recunoscîndu-i doar anumite elemente baroce formale, izolate.

Considerăm această teză de doctorat prin multiplele calități pe care le relevă, drept una dintre cele mai valoroase contribuții din ultimii ani la cercetarea operei lui Góngora.

Eugenia Popeangă

BORIS PASTERNAK: *Lirice, în tîlmăcirea și editarea lui Marin Sorescu, E.P.L., 1969*

Apariția în Editura pentru Literatură Universală, 1969, a volumului de poezii de Boris Pasternak, în „tîlmăcirea” lui Marin Sorescu, cu un cuvînt introductiv alcătuit de traducător, deschide o perspectivă largă asupra personalității poetice a scriitorului rus.

Boris Pasternak începe să scrie într-o perioadă de răsturnări, de transformări sociale și politice, care se exprimă pe plan artistic printr-o serie de căutări a adevăratei formule de viață. Începutul secolului XX înseamnă în literatura rusă și, mai tirziu, sovietică un amalgam de curente înnoitoare (futurism, simbolism, imagiism, akmeism, etc) pe de o parte, iar pe de alta, încercări de a păstra tot ce-a fost mai prețios în literatura tradițională.

Descinzînd dintr-un mediu artistic (tatăl — pictor, mama — muziciană talentată și sensibilă), impregnat de arta tradițională (Tolstoi, Dostolevski, Pușkin, Chopin, Beethoven), dotat cu un deosebit simț artistic multilateral (Boris Pasternak s-a ocupat inițial de muzică), poetul se află în fața unei realități care-l tulbură, îl contrariază, îi creează dificultăți de situație. Pasternak își începe cariera artistică în momentul de ofensivă a poeziei ruse de avangardă, mult deosebită de cea a Occidentului (aceasta fiind o poezie fărîmițată, o poezie a dezalcătuirii, care caută refugiu în afara unor realități brutale) prin caracterul ei militant, constructiv, legată strîns de viața politică, adevărată mitralieră socială.

La această răscruce, cuvîntul poeziei lui Pasternak, cu încărcătura simplă și căldura imaginilor naturii transmise din tabloul vechii poezii ruse — Pușkin, Lermontov, Briusov — se schimbă într-o precipitare demonică, iar expresia poetică ia calea unei soluții interioare, care ar

putea fi definită printr-o nelcredere în imaginea clară de largă respirație și căldură sufletească a poeziei rusești, pentru că epoca învâlmășea faptele și transmitea acțiunii umane un caracter înnoitor. Această nelcredere nu desfide cituși de puțin o frumusețe pe care viața a căpătat-o prin ceea ce este, cum spune poetul „anevoie”.

Dar iată, sufletu-ți respiră
Aici — și tot ce anevoie
Îndură lumea, tot ce-o miră,
În vers e-acasă și în voie

(*Frumoasa mea...*)

Cu privire la ritm, la forța expresiei, reflexiunea lui Pasternak seamănă cu o plăcută îngăduință la adresa indeletnicirii poetice, dar și cu o stînjnire, cu o senzație de îrosire a cuvîntului. Și el exprimă această oboseală de epocă, după ce momentul poeziei frumoase trecuse, poezie în care natura își câștigase, în formele ei largi, o deplină binecuvîntare și o simplitate mîngietoare.

Ci, pus în rime, se sufocă
Destinul, ca presat în rocă,
Iar lumea-i numai disonanțe.

(*Frumoasa mea...*)

Tocmai aceste disonanțe ale lumii redau gîndul cel mai acut al poetului cu privire la împrejurările pe care le urmărea fără participare. Conștiința că o epocă a pierit și o alta răzbate cu zgomot și forță primară, zguduie într-un fel gestul mic și calmul interiorizat al lui Pasternak, și sub înfrurirea acestei tulburătoare constatări el traduce faptele sub semnul sfîrșitului și, prelînd ceva din elementul formal al poeziilor contemporani, scrie cu dezolare :

Precum pe-o tinichea paltonul
La vestiar și-l lasă omul,
Nici rima n-o repeți de dragul
Cuvintelor, te trece pragul.
Povara bolii e sub ea,
Teama de zgomot și păcat
Sub tinichea de vers se zbat.

(*Frumoasa mea...*)

Încrederea intuitivă în puterea contemplativă a omului, care ar conferi vieții o adîncă satisfacție estetică, este contrazisă de impresia lîncedă a unei epoci în agonie, care omoară poetul în ipostaza grandioasă a trecutului. Poetul zilelor lui Pasternak pare să fie derutat de natura nelînțeleasă a timpului și el scrie într-un fel uluitor pentru un om care trăia în mijlocul revoluției :

Pe frunte doar citești, abrupt,
Mari cute din năvodul rupt.

(*Moartea poetului*)

Impresia generală produsă de poezia lui Pasternak este transformarea permanentă a materialului de viață într-un tablou reflexiv, cu amprenta dispoziției proprii, aproape fără nici o legătură cu ambianța. Acest tablou reflexiv, de multe ori nu este altceva decît o invertire a termenilor obișnuiți și clari ai naturii, în esența ei potențială, o butadă filozofică :

Drum bun. Drum bun. Legătura noastră,
Cinstea noastră nu stă-n casa clădită pe nisip.

Îndreaptă-ți trupul ca o mlădiță în lumină
Și-ai să privești totul în alt chip.

(Nu te frământa...)

Uneori poetul transformă butada filozofică în termeni sentimentali, dacă se poate vorbi de sentimente la un poet care le-a ascuns mereu, transmițându-le doar tonul unei timide logici sufletești.

Grea cruce să lubești pe unii.
Dar tu — ce simplă! De-nțeleg
Secretul frumuseții tale,
Enigma vieții o dezleg.

(Grea cruce...)

De cele mai multe ori în poezia lui Pasternak efectele naturii se sufocă într-un colț al unei existențe mărunte, privind o inaptitudine de a sta în fața soarelui, lucru foarte bine surprins de Marin Sorescu în cuvântul introductiv: „El a fost omul care, pierdut printre hirtii, ascultându-l pe Chopin, ori pe Beethoven, traducându-l pe *Faust*, ori din Shakespeare, Rilke, din când în când, cu fular la gât și zgribulit, întredeschide fereastra...” Toate prilejurile oferite de natură, trăite intens și în măreția lor de poezia rusă clasică, sînt elaborate de Pasternak la dimensiunea camerei, a străzilor, a orașului, la suspensia înălțimii blocurilor, la sufo-cația ușilor sau a ferestrelor, fapt care dă senzația acută a lipsei de spațiu și mister. Efectul gestului cosmic — tunetul, soarele, ivirea anotimpurilor — este ori delicat tremurător, ori generator de spalmă.

„Nimeni nu va fi în casă,
Doar amurgul, el, și, poate,
Iarna prin deschizătura
Draperiilor lăsate.”

(Nimeni nu va fi în casă...)

Sau :

„Soarele toarnă cumplit...” (Martie)

Sau :

„Chiar că tună! Sus pe bolți,
Bubuitul — ce năpastă!
Vîntul saltă la un colț
Perdeluța din fereastră”

(Vara în oraș)

Apar uneori tonurile unei poezii vechi, care par să-l apropie de fumul elegiac al tablourilor înveterat romantice, ca și cum ar fi o succesiune din Lenau :

„Și-n liniștea tomnoasă
Așa, ca un delir,
De peste riu se lasă,
Un glas de cimțir”

(Alarmă falsă)

În același timp apare și un alt ton, mai modern, mai plastic, mai viu, fără culori, cu o virtute de desen gen Picasso :

„Și iar amurguri sparte,
În curtea cu minuni
Septembrie împarte
Știute stricăciuni”

(Alarmă falsă)

Fără să fie autorul unei poezii angajate — cum era aproape toată poezia epocii lui — în lirica lui Pasternak se simte tot zbuciumul unui sffrșit de secol și începutul turbure al celui alt, poetul rămânând constant o personalitate bine marcată, în care se combină armonios caracteristicile vechii poezii romantice în general și ale celei noi. De aceea el nu poate fi integrat nici unui curent, nici unei școli, dar în același timp se poate urmări o anume evoluție în cariera sa poetică, de la o poezie neclară, încărcată metaforic la început, spre o simplitate, dezbrăcată de orice podoabă, cu atât mai impresionantă, spre sffrșit. Aceste faze de creație, precum și coordonatele interioare ale liricii lui Pasternak, apar cu claritate în prefața alcătuită de Marin Sorescu, care-și ia greaua sarcină să prezinte cititorului nostru un poet dificil, dar interesant, al literaturii ruse și sovietice.

Fără să prezinte arid ani, rude, școli, Sorescu dezvăluie profilul interior al poetului, foarte important pentru înțelegerea poeziei lui, căci Boris Pasternak nu este cunoscut la noi, iar cele câteva vagi informații nu sînt de-ajuns pentru a putea citi lirica poetului. Cîteva concluzii ale prefeței concise și clare sînt edificatoare. Marin Sorescu surprinde caracterul intimist al poetului, turnul de fildes în care s-a izolat, dorința lui Pasternak de a fuziona cu natura, de a zbura în sus, spre neant, și în același timp neputința lui, rămînerea la amănunt, la butada filozofică. Boris Pasternak este copleșit de viață, n-o poate vedea în măreția ei, o privește fărîmitată. „Tîrîndu-se pe un sloi, sau pe o alee cu frunze moarte, sau printr-o noapte albă, de-a lungul mesteacănilor, iubirilor și turlor, versul măiestrit încrustat al lui Boris Pasternak este ca o broască țestoasă sub un țest de viață”.

Prin traducerea sa, Sorescu reușește să transmită lucrul cel mai important: atmosfera poeziei lui Pasternak; căci o traducere nu înseamnă redarea fidelă a conținutului și a vocabularului, ci evidențierea esenței unei opere străine, transpusă în spiritul celeilalte limbi.

Analizată amănunțit, paralel cu originalul, „tălmăcirea” lui Marin Sorescu este destul de inegală. Alături de versuri de o rară frumusețe, în care respectă nu numai ideea lui Pasternak, dar o și realizează artistic în limba română, apar și versuri mai puțin reușite, care ori traduc prea strict originalul (forme greoaie în limba română), ori ciuntesc din ideea inițială. Se pot da ușor exemple: *Ospețe, Primăvară, Nimeni nu va fi în casă, Alarmă falsă, Basm, Noapte de iarnă* sînt atât de curgătoare, de limpezi ca stil, încît aproape se poate uita că sînt traduceri. Uneori simțul poetic al lui Sorescu îl completează pe Pasternak însuși, fără ca nimic să pară mistificat. De exemplu, în traducere apare imaginea „În septembrie copacii,/ Logodiți, se pierd în zare”, care în original nu este atât de realizată concret-artistic :

„Где деревья в сентябре
На заре стоят попарно”.

Alteori însă prin eliminarea unor elemente din versul original, se pierde aproape întreaga idee a poeziei, cum se întîmplă, de exemplu, în *Veneția*. Experiența concretă a poetului, împletirea vis-realitate ridicată la gradul de simbol, fiind îndepărtate din traducere, poezia rămîne stearpă și mai ales neclară. Alteori traducerea strictă, cuvînt cu cuvînt, îngreulează expresia românească :

„А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги”

„La noapte, poezie, o să te storc
În sănătatea Iacomei hîrtii”.

Exemplele de traducere reușită sau mai puțin reușită ar putea fi înmulțite, dar nu acest lucru e important, ci atmosfera degajată de întregul volum.

În pofida unor observații de amănunt ce pot fi aduse cărții, apariția acestei culegeri de poezii, bine prezentate, selectate cu discernământ, care dezvăluie originalitatea artistică a unui poet dificil, dar interesant, este, în contextul literar al culturii noastre, un eveniment demn de salutat.

Ana Maria Topală

V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, Moscova, 1966

Un eveniment științific de seamă al anului 1969 îl constituie reeditarea în Uniunea Sovietică a *Morfologiei basmului*. Cartea este însoțită de un amplu studiu, elaborat de E. M. Meletinski, consacrat cercetării structuraliste a folclorului literar, în care autorul analizează pe larg principalele lucrări din domeniul narațiunii populare, fixând totodată locul deosebit ocupat de *Morfologia basmului* în contextul folcloristicii mondiale¹. Dar cartea are o întreagă istorie care merită a fi consemnată, înainte de a trece la expunerea principalelor teze ale cercetării.

Morfologia basmului vedea lumina tiparului la Leningrad în anul 1928, deci cu peste patruzeci de ani în urmă². Autorul, tânărul folclorist sovietic V. I. Propp, părăsind abordarea tradiționalistă a prozei populare orale, care crease deja adevărate școli, cu ecouri largi în folcloristica mondială, propunea o metodologie nouă care — așa cum se va dovedi mai târziu — avea să deschidă largi perspective cercetării folclorului. Cartea, întâmplinată la început cu interes (două recenzii — una scrisă de D. K. Zelenin, cealaltă de V. N. Pereț — prevăd un mare viitor metodei elaborate de tânărul folclorist), avea să fie apoi dată repede uitării, cercetarea formei creației literare și folclorice, din motive diferite — așa cum remarcă și E. M. Meletinski în studiul amintit — fiind aproape complet ignorată de critica literară sovietică în deceniile următoare.

Iată însă că astăzi, după patruzeci de ani de la apariție, *Morfologia basmului* își trăiește o nouă tinerețe; ea devine una din cărțile de căpătîi ale folcloriștilor, constituind un adevărat model de cercetare care stă la baza celor mai noi lucrări din domeniul narațiunii populare. Această a doua tinerețe a cărții lui V. I. Propp a fost anticipată — dacă putem să ne exprimăm astfel — de editarea ei, în anul 1958, în Statele Unite ale Americii³. Urmează alte traduceri. În 1966, *Morfologia basmului* apare în Italia⁴, în 1968 (într-o ediție prescurtată) în Polonia⁵, în același an se reeditează varianta în limba engleză⁶, iar în anul 1969, așa cum am amintit,

¹ V. I. Propp, *Морфология сказки*, Ed. „Nayka”, Moscova, 1969 (la sfârșitul cărții este tipărit studiul lui E. M. Meletinski, *Структурно-типологическое изучение сказки*, p. 135—166).

² V. Propp, *Морфология сказки*, Ed. „Akademia”, Leningrad, 1928.

³ V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958 (cu o prefață semnată de S. Pircova-Iakobson).

⁴ V. I. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966 (cu un studiu semnat de Claude Lévi-Strauss și o postfață semnată de V. I. Propp).

⁵ V. Propp, *Morfologia Bajki*, în „Pamiętnik literacki”, LIX, 4, Wrocław-Varșovia-Kracovia, 1968, p. 203—243.

⁶ V. Propp, *Morphology of the Folktale*, ediția a II-a, Austin-Londra, 1968 (cu o prefață semnată de Louis A. Wagner și o introducere aparținând lui Alan Dundes).

apare la Moscova a două ediție rusă. În sffrșit, după cîte sntem informați, se află în pregătire edițiile germană și română.

Pînă în 1928, anul cînd V. I. Propp își publica lucrarea, elementul de bază al narațiunii era considerat fie *subiectul*, fie *motivul*. Pentru școala finlandeză, de pildă, *subiectul* basmului este o unitate permanentă (această concepție a și stat la baza alcătuirii de către Antti Aarne a catalogului internațional de subiecte). A. N. Veselovski, din contra, acordă prioritate *motivului*, pe care îl consideră element stabil. Dar, susține Propp, motivul nu constituie un element indestructibil, el se poate descompune. Și exemplul citat de autor este, în acest sens, destul de elocvent. Luăm, de pildă, motivul „zmeul răpește fata de împărat”. Acesta este, desigur, un motiv, dar el nu constituie o unitate indestructibilă, el se compune din patru elemente, fiecare element putînd oricînd varia: zmeul poate fi înlocuit cu o altă ființă supranaturală (Koscei, vînt, vrăjitor); răpirea poate fi înlocuită printr-o altă acțiune care să ducă la dispariția prințesei; fata de împărat poate fi înlocuită de mireasă, de soție; în sffrșit, împăratul poate fi și el înlocuit de fiul acestuia, de un moș oarecare, de un țaran etc.

Pornind de la aceste considerente, V. I. Propp susține că motivul, cu atît mai puțin subiectul (acesta din urmă considerat de A. N. Veselovski ca o înlănțuire de motive), nu este și nu poate fi o unitate permanentă, indestructibilă. *Funcțiile* personajelor (înțelegînd prin funcții acțiunile personajelor) — iată care sînt, după Propp, *elementele de bază, stabile*, într-un cuvînt, *invariantele* narațiunii.

Trecînd la sistematizarea acestor elemente, Propp identifică 31 de funcții, pe care le reproducem mai jos: 1. *absența* (unul din membrii familiei pleacă de acasă); 2. *interdicția* (eroul i se interzice efectuarea unei anumite acțiuni); 3. *violarea* (interdicția este încălcată); 4. *ancheta* (adversarul încearcă să întreprindă o recunoaștere); 5. *informarea* (adversarul i se dau date despre victimă); 6. *uneltirea* (adversarul încearcă înșelarea victimei); 7. *complicitatea* (victima este înșelată, ajutînd astfel, fără voia ei, adversarul); 8. *paguba* (adversarul pricinuieste un rău unuia din membrii familiei sau îi produce o pagubă); 9. *a. lipsa* (unuia din membrii familiei îi lipsește ceva sau dorește să aibă un anumit lucru); 10. *mijlocirea* — moment de legătură (lipsa, dorința sînt comunicate, eroul este rugat sau i se poruncește să lichideze lipsa, să împlinească dorința); 11. *începutul acțiunii eroului* (eroul se decide să acționeze); 12. *plecarea* (eroul părăsește casa); 13. *prima funcție a donatorului* (eroul este supus la probe, pregătindu-se astfel primirea ajutorului miraculos); 14. *reacția eroului* (eroul reacționează la acțiunile viitorului donator); 15. *primirea ajutorului* (eroul intră în posesia ajutorului oferit de donator); 16. *deplasarea* (eroul se deplasează la locul unde se află ținta căutărilor sale); 17. *lupta* (eroul intră în conflict direct cu adversarul); 18. *marcarea* (eroul este marcat, însemnat); 19. *victoria* (adversarul este înfrînt); 20. *lichidarea lipsei inițiale* (lipsa inițială este lichidată, dorința împlinită); 21. *înțoarcerea* (eroul se întoarce); 22. *urmărirea* (eroul este urmărit); 23. *salvarea* (eroul scapă de urmărire); 24. *sosirea incognito* (eroul ajunge acasă sau într-o altă țară fără să fie recunoscut); 25. *pretențiile impostorului* (falsul erou reclamă pretenții neîntemeiate); 26. *misiunea dificilă* (eroul i se dă spre îndeplinire o misiune grea); 27. *îndeplinirea misiunii* (eroul duce la bun sffrșit misiunea); 28. *recunoașterea* (eroul este recunoscut); 29. *demascarea* (falsul erou sau adversarul este demascat); 30. *transfigurarea* (eroul capătă un nou chip); 31. *pedeapsa* (forța potrivnică este pedepsită); 32. *nunța* (eroul se însoară și se urcă pe tron).

Prin urmare, V. I. Propp înțelege prin funcții acțiunile personajelor, dar nu orice acțiune poate constitui și o funcție. Sînt luate în considerație, după cum se poate observa din enumerarea funcțiilor, numai acele acțiuni ale personajelor care au un rol determinant în desfășurarea întregii acțiuni a basmului. Numărul funcțiilor identificate în basmul fantastic este limitat (31 de funcții). Totodată ele se succed într-o anumită ordine, o funcție implicînd pe cealaltă. Și se încheagă astfel *subiectul*. Întregul conținut al unui basm — scrie V. I.

Propp — poate fi redat în fraze scurte: părinții pleacă la pădure; ei interzic copiilor să iasă din casă; zmeul răpește fata etc. Toate *predicalele* constituie *compoziția* basmului, toate *subiectele*, *complementele* și celelalte componente ale frazei alcătuiesc *subiectul* basmului. Cu alte cuvinte, aceeași *compoziție* poate sta la baza unor *subiecte* diferite.

Morfologia, după Propp, nu este altceva decât *compoziția*. Elementele (verigile) *compoziției* sînt tocmai funcțiile personajelor, iar *subiectul* rezultă din concretizarea acestor funcții. *Compoziție* în sine nu există, ea se realizează în cele mai diverse forme, dînd naștere *subiectului*; ea stă la baza *subiectului*. Reproducem un exemplu dat de Propp în postfața ediției italiene a *Morfologiei basmului*: „Zmeii răpesc fata de împărat. Împăratul cere ajutor. Ivan pleacă s-o caute. Pe drum întîlnește o bătrînă care îi propune să păzească o herghelie de cai sălbatici. Herghelia e păzită și Ivan capătă un cal care îl transportă pe o insulă unde se află prințesa răpită. Ivan omoară zmeul și se întoarce. Împăratul îl răsplătește — îi dă fata de soție”. Acesta este *subiectul*, redat, bineînțeles, foarte pe scurt. *Compoziția* poate fi definită în felul următor: „Are loc o nenorocire. Eroul este chemat în ajutor. El pornește la drum. Întîlnește pe cineva care îl supune la probe. Capătă ajutorul miraculos, datorită căruia ajunge la locul dorit. Intră în posesia obiectului căutărilor sale. Se întoarce și este răsplătit”. Această *compoziție* poate sta la baza unei multitudini de *subiecte*. Prin urmare, Propp stabilește o nouă relație, *subiect — compoziție*, care este echivalentă cu raportul *variantă — invariantă*.

Cercetarea structurii basmului fantastic ca unitate, ca întreg a condus pe Propp la alcătuirea unei *scheme invariabile a subiectului*, în raport cu care basmele concrete constituie un lanț de *variante*.

Desigur că V. I. Propp nu s-a limitat la inventarierea funcțiilor, el a stabilit și principalele posibilități de concretizare a acestora, trecînd apoi la distribuirea lor pe personaje. Rezultă astfel șapte grupe de funcții — după numărul personajelor, și el limitat: 1. grupa funcțiilor adversarului; 2. grupa funcțiilor donatorului; 3. grupa funcțiilor ajutorului; 4. grupa funcțiilor prințesei (personajul căutat) și ale tatălui acesteia; 5. grupa funcțiilor personajului care comunică lipsa, dorința; 6. grupa funcțiilor eroului; 7. grupa funcțiilor impostorului.

Sînt identificate trei modalități de distribuire a celor șapte grupe de funcții pe fiecare personaj în parte: 1. grupa de funcții corespunde exact personajului (Iaga supune la probe și recompensează: funcții ale donatorului); 2. un personaj are mai multe grupe de funcții (omulețul de fier se roagă să fie salvat, înzestrează pe Ivan cu forțe supranaturale, îi dăruiește fața de masă cu însușiri miraculoase și totodată îl ajută să omoare zmeul: funcții ale donatorului și funcții ale ajutorului); 3. O grupă de funcții este distribuită mai multor personaje (zmeul fiind omorât, este introdus un alt personaj care să urmărească pe erou: mama zmeului, sora, fiica etc.).

Așadar, Propp ne oferă două modele de construcție a basmului: unul se referă la seria funcțiilor, celălalt la personaje. De aici și cele două modalități de definire a basmului fantastic: *narațiune care cuprinde un număr limitat de funcții, dispuse în serie, într-o ordine predictabilă* sau *narațiune care se construiește pe o schemă bazată pe cele șapte personaje*.

În continuare, autorul *Morfologiei basmului* analizează procedeele multiple de introducere a personajelor în acțiune, se ocupă de atributele acestora și importanța lor pentru alcătuirea *subiectului*, de modalitățile de construcție a narațiunii (analiza concretă, pe text, a realizării funcțiilor) și, în sfîrșit, definește raporturile *compoziție — subiect și subiect nou — variantă*.



Care sînt obiectivele criticilor *Morfologiei basmului*. Principalul oponent al lui V. I. Propp este renumitul folclorist Claude Lévi-Strauss. În articolul său intitulat *Structura și forma*⁷,

⁷ C. Lévi-Strauss, *La structure et la forme? Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, în „*Cahiers de l'Institut de Sciences économiques appliquées*”, seria M, nr. 7, 1960, p. 1 — 36.

scris pe marginea lucrării lui Propp — articol reprodus, împreună cu răspunsul autorului, în ediția italiană a *Morfologiei basmului* — Lévi-Strauss, fără a ignora aportul deosebit al folcloristului sovietic la cercetarea structurii narațiunii, face o serie de observații asupra cărora vrem să ne oprim. Înainte de toate trebuie să spunem însă că, după părerea noastră, multe din tezele susținute de Propp nu au fost înțelese, iar altele au fost înțelese eronat. Aceasta s-ar putea datora și faptului că — după cum a constatat și Propp — varianta engleză are multe omisiuni și chiar unele greșeli. Dar principala cauză credem că o constituie lipsa unei terminologii unice, clare, care să nu dea naștere la echivocuri (ne referim, în primul rând, la termenul de *funcție*, căruia Lévi-Strauss îi dă o cu totul altă accepțiune decât cea pe care i-o dă V. I. Propp în lucrarea sa). Iată de ce nu vom lua în considerație toate observațiile.

V. I. Propp, afirmă Lévi-Strauss, a construit din mai multe basme unul singur care de fapt nu există; rezultatele analizei funcționale întreprinse de V. Propp în lucrarea sa nu sînt aplicabile și la alte basme, de pildă, la basmele lui Novalis și Goethe; cercetarea morfologică nu are nici un sens dacă nu este însoțită de o cercetare istorică; în sfîrșit, Propp este „învinuit” de formalism, și aceasta de pe pozițiile structuralismului, lucru oarecum paradoxal (știut fiind că structuraliștii au fost și continuă să fie considerați de multă lume ca formalști), dar și revelatoriu, în același timp, demn de luat în seamă de aceia care pun semnul de egalitate între formalism și structuralism.

Acestea sînt principalele obiecții ale lui Lévi-Strauss. Încercăm să facem unele observații pe marginea acestor obiecții, folosindu-se și de răspunsul autorului *Morfologiei basmului*.

V. I. Propp nu a construit nici un basm fantomă. Un basm în care să fie realizate toate cele 31 de funcții nu există, desigur, în realitate. Această performanță nu se poate realiza decât la masa de scris, dar orice basm (fantastic, bineînțeles) concretizează un anumit număr din aceste funcții, iar basmul este complex sau mai puțin complex, mai bogat în episoade sau mai sărac, mai lung sau mai scurt, după numărul de funcții. Rezultatele cercetărilor lui Propp nu pot fi extinse asupra altor basme pentru simplul motiv că ele reflectă legitățile basmului fantastic; și nu sînt aplicabile la basmele lui Goethe sau Novalis, pentru că autorul se ocupă numai de morfologia *basmului popular*. Cercetarea istorică a basmului V. I. Propp o întreprinde în cartea sa *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*⁸, lucrare considerată chiar de autor ca o continuare a *Morfologiei*. Pentru V. I. Propp, cercetarea *diacronică* trebuie să fie, în mod obligatoriu, precedată de cea *sincronică*. De fapt trebuie să notăm că manuscrisul *Morfologiei basmului* cuprindea și un capitol consacrat cercetării diacronice a unor aspecte ale basmului fantastic care nu a mai fost însă inclus în volum (acest capitol avea să stea la baza lucrării de mai târziu).

În sfîrșit, este oare formalistă cercetarea întreprinsă de V. I. Propp în *Morfologia basmului*? Consemnăm pe scurt chiar reflecțiile autorului în legătură cu această problemă. Referindu-se la I. M. Lotman, cunoscut pentru lucrările sale în domeniul cercetării structurale a literaturii⁹, V. I. Propp arată că așa-zisa „metodă formalistă” conduce pe cercetător la deflarea literaturii ca pe o sumă de procedee, ca pe un conglomerat mecanic. Pentru formalști, forma are propriile ei legi. Privită din acest punct de vedere, dezvoltarea creației literare ar fi o autodezvoltare determinată de legile formei. Studiind subiectele basmelor, reprezentanții școlii finlandeze nu au văzut legătura dintre ele. Pentru formalști, întregul este un conglomerat mecanic de părți; după el, basmul fantastic, de pildă, este un conglomerat de subiecte independente. Structuraliștii studiază părțile ca elemente ale unui întreg și în raport cu întregul; ei văd întregul, văd sistemul, pe care formalștii nu-l pot vedea.

⁸ V. I. Propp, *Исторические корни волшебной сказки*, Leningrad, 1946.

⁹ Vezi, de pildă, I. M. Lotman, *Лекции по структуральной поэтике*, Tartu, 1964.

Dacă aceasta este deosebirea esențială dintre formalști și structuraliști, atunci putem afirma că *Morfologia basmului* nu constituie o cercetare formalistă. Metodologia după care se conduce V. I. Propp în lucrarea sa îi dă posibilitatea să studieze basmul fantastic ca sistem, ca întreg, definindu-l ca pe un gen folcloric cu o fizionomie proprie, determinată de legi specifice. Totodată, cercetarea basmului pe funcții și nu pe motive l-a dat posibilitatea lui Propp — așa cum remarcă și I. M. Meletinski — să treacă de la *atomism* (concepție dominantă în folcloristică la începutul secolului și chiar mai târziu) la *structuralism*.

Așadar, cu toate că de structuralism, în adevăratul sens al cuvântului, în cercetarea creației populare orale se poate vorbi mult mai târziu (abia în deceniul al șaselea), o dată cu dezvoltarea lingvisticii structurale și a semioticii în general, *Morfologia basmului* poate fi considerată ca una din primele lucrări structuraliste din domeniul folclorului.

La prima ei traducere (anul 1958), deși avea o vechime apreciabilă, *Morfologia basmului* a fost primită ca o cercetare nouă și roadele influențelor ei nu s-au lăsat mult așteptate. E. M. Meletinski, în studiul amintit, scoate în evidență impulsul dat de lucrarea lui V. I. Propp studierii structuraliste a basmului și a narațiunii în general, precum și influența ei directă asupra celor mai recente lucrări aparținând unor renumiți folcloriști (Claude Lévi-Strauss, A. I. Greimas, Claude Bremond, R. P. Armstrong, J. L. Fischer, Alan Dundes ș.a.). Toate aceste lucrări demonstrează cu prisosință perspectivele largi pe care structuralismul le oferă studierii basmului, mitului, a creației folclorice în general, iar V. I. Propp are meritul de a fi un *precursor al cercetării structuraliste a folclorului*.

Nicolae Roșianu

A DOUA CONSFĂTUIRE DE LITERATURĂ COMPARATĂ

Sub auspiciile Secției de științe filologice a Academiei Republicii Socialiste România și ale Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu”, au avut loc la București, între 16 și 18 octombrie a.c., lucrările celei de-a doua consfătuirii de literatură comparată.

În prezența unui public numeros, format din cercetători, cadre didactice din învățământul universitar și mediu, reprezentanți ai presei literare, studenți, sesiunea de comunicări a fost deschisă de acad. Al. Rosetti, care în cuvântul inaugural a salutat lucrările sesiunii, subliniind importanța organizării unei asemenea reuniuni la nivel național. Președintele primei ședințe, prof. Al. Dima, membru corespondent al Academiei, a vorbit apoi despre *Obiectivele comparatismului român*, referindu-se, printre altele, la stadiul actual și la noile direcții de dezvoltare a literaturii comparate în țara noastră, la însemnătatea consfătuirii de față în perspectiva participării la Congresul internațional de literatură comparată, ce urmează să aibă loc la Bordeaux în 1970, și remarcând cu acest prilej necesitatea constituirii unui Comitet național de literatură comparată.

Interesul pe care literatura comparată l-a stîrnit în rîndul cercetătorilor și criticilor literari din București și din alte centre ale țării (Cluj, Iași, Timișoara) a fost dovedit de numărul mare de comunicări înscrise și prezentate la consfătuire. Cele 48 de comunicări susținute au fost axate în jurul unor probleme majore din studiul literaturii comparate, ca raporturi literare, paralelisme, influențe, motive, cercetări stilistice, sociologie literară, precum și comunicări de mai mare generalitate, privind probleme cu caracter de ansamblu și perspectivă ale studiului comparat al literaturii și aspecte ale comparatismului român.

Ponderea în cadrul consfătuirii au deținut-o comunicările tratînd despre problema raporturilor și influențelor între literaturi.

Despre raporturile literaturii române cu alte literaturi s-au ocupat comunicările prezentate de Dan Mănuță (*Ion Tăutu și Volnay*) care a căutat să stabilească o familie spirituală între autorul meditațiilor preromantice pe tema ruinelor și traducătorul său în românește; Mihai Mitu („*Ţiganiada*” lui Ioan Budai-Deleanu și literatura iluministă polonă), interesantă prin situarea acestui corifeu al Școlii ardelenne în zona culturală a formației sale intelectuale; Aurel Sasu (*Eminescu și romantismul francez*), contribuție originală privitoare la receptarea romanticilor francezi în poezia lui Eminescu; Grigore Tănăsescu (*Eminescu și Goethe*); Liviu Rusu (*Malorescu și Hegel*). Autorul, care a adus o contribuție însemnată la acțiunea de reconsiderare a lui T. Malorescu în dezvoltarea criticii românești, a încercat în prezenta comunicare să elucideze problema controversată a hegelianismului lui Malorescu, arătînd originalitatea poziției criticului român, care nu este hegelian, deși l-a cunoscut pe filozoful german; Margareta Dolnescu (*Implicații franceze și italiene în opera poetică a lui Duiliu Zamfirescu*); Cornelia Ștefănescu (*Momente zoliste în literatura română*), contribuind la marcarea particularităților

naturalismului românesc; Mircea Popa (*André Gide și literatura română*). În cadrul aceleiași teme mari a receptării literaturilor străine în România au fost incluse și comunicările prezentate de Ion Brăescu (*V. Hugo văzut de istoricii literari români*), intervenție interesantă pentru diferențierea prismelor de apreciere a romanticului francez la noi; Victor Iancu (*Receptivitatea literaturii române față de cultura germană*), care stabilește etapele și momentele influenței și receptării culturii germane în țările române, arătând specificitatea înlăturirii culturii germane în raport cu cea franceză, David Gyula (*Problematika răsptindirii operei lui Pelöfi în românește*) și M. Anghelescu (*Ismîn și Isminia*), date noi despre traduceri românești din literatura universală de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, lucrare în proză ce propagă un nou stil sentimental și psihologia eroului preromantic.

Un alt grup de comunicări s-au referit la influența și receptarea literaturii române în alte literaturi. Studiul lui V. Gr. Chelaru despre *D. Bolintineanu și Ivan Vazov: elemente românești în opera poetului bulgar* și studiul lui C. Barborică despre *Eminescu și Krasko* au arătat, printr-o cercetare pertinentă și documentată, că problema influențelor culturale între țările din zona sud-est și central europeană este un domeniu de realizare a unor studii fructuoase, cu atât mai mult cu cât până acum a fost destul de puțin frecventat. Aceluiași grup de lucrări îi aparține și comunicarea lui Huba Mozes (*Melamorfoza „Glosei” la Eminescu, Dsidó și Szábedi*) care, pornind de la studiul variantelor în manuscris ale *Glosei*, semnalează date inedite despre traduceri maghiare din Eminescu și comunicarea *Ion Creangă în versiune engleză*, de Ileana Verzea, care prin analiză de traducere s-a străduit să arate posibilitățile de receptare ale unor mari scriitori români în limbi de circulație mondială.

În cadrul aceleiași mari teme a raporturilor și influențelor între literaturi s-au încadrat comunicările privitoare la relațiile culturale dintre alte țări. Comunicarea *Despre eposul srbo-croat și chansons de geste*, a Victoriei Frincu, a stabilit punctele de paralelism și eventualele influențe. I. C. Chițimia a prezentat o erudită comunicare despre *Aspecte ale fabulei mediteraneene esopice în unele literaturi*, monografie miniaturală a evoluției acestei specii într-o anumită zonă geografică, dezvăluind filiera fabulei în literatura europeană, etapele de transformare și recreare a ei prin contribuția originală a literaturii populare. *Romanul iugoslav contemporan în context european* a fost titlul comunicării Voislavei Stoianovici, interesantă prin sublinierea particularităților unor romancieri srbo-croați mai puțin cunoscuți la noi. Discuțiile s-au declarat în favoarea unei încadrări mai largi a acestor romancieri în aria dezvoltării romanului european.

O a doua mare problemă în jurul căreia s-au axat foarte multe comunicări a fost paralelismul literar, problemă cu o capacitate de cuprindere generoasă, ce poate include cercetări în cadrul aceleiași literaturi sau, în special, între diverse literaturi, referitoare la tratări comune, problematici majore, apropieri speculative, afinități electivă. Comunicările despre paralelisme literare au fost susținute de L. Birăescu (*Sainte-Beuve privit de Proust și G. Călinescu*), N. Zega (*Novelistica lui Turgheniev și Guy de Maupassant*), Mircea Vaida (*Eminescu și Kalidasa*), o apropiere făcută cu inteligență critică între motivul din Călin (basmul în proză și cel versificat și poem) și *Sakuntala*; Ion Petrică (*„Țărani” lui Reymont și „Ion” al lui Liviu Rebreanu*), care a subliniat inexistența vreunei influențe a romancierului polon asupra lui Rebreanu; M. Novicov (*Esenin și poezia secolului XX*), determină, pe baza analizei trăsăturilor caracteristice ale poeziei lui Esenin — modernitate, actualitate, luptă dintre idilic și elegiac, frământare psihică între calm și neastâmpăr — locul poetului în mișcarea socială și literară a timpului, originalitatea lui în contextul poeziei secolului nostru. Michaela Șchiopu, care, cu sensibilitate critică, a analizat o categorie etică în concepția a doi scriitori contemporani (*Eroii purității moderne la Hesse și Kazantzakis*) și, în sfârșit, Roxana Sorescu, cu o paralelă dintre *Blaise Pascal și Tudor Arghezi*, dovedind subtilitate analitică, într-un eseu speculativ. Eventuala înrudire psihică între cugetătorul de la Port-Royal și poetul *Cuvintelor potrivite* a suscitât discuții.

Secțiunea comparatisticii, atît de controversată de teoreticienii literaturii, Stoffgeschichte sau istorie motivelor, a fost și ea bogat ilustrată la această consfătuire prin comunicările: *Motivul infernului în literatura română* a Doinei Graur, o trecere în revistă a acestui motiv într-o seamă de opere literare românești, în care infernul apare ca temă, motiv, termen sau stare de spirit. Autoarei i s-a recomandat o mai strictă delimitare a motivului studiat. *Tendințe noi în poeziile închinale exilului lui Ovidiu*, în care G. Szábo a prezentat poezii moderne, românești și maghiare, referitoare la Ovidiu. *Moartea Cosmosului în filozofia stoică și în tragedia „Hercules Ostaeus”* a lui Gh. Ceaușescu a marcat o diferențiere critică între același motiv la stoici și în filozofia latină; *Motivul Don Quijote în poemul „Trei viteji”* a Medeel Freiberg, căutînd să detecteze posibile înfrîngeri ale eposului cervantesc la Budal-Deleanu; *Motivul faustic în literatura română* de Hertha Perez; *Motivul „Mazeppa” în literatura romantică* de Stan Velea, comunicare ce a analizat circulațiile motivului în opera lui Byron, Hugo, Pușkin și Slovacki, stabilînd genul proxim și diferențele specifice și dovedind astfel că tematologia este o ramură comparatistă productivă; *Motivul „stelei care s-a stins” în literatura română și germană* de Horst Fassel și *Motivul dublului la Dostolevski și Poe* a Simonel Popescu, care a determinat, printr-o încercare de psihanaliză, caracteristicile dedublării personajelor la autorii amintiți.

Un număr de comunicări închinată problemelor de sociologie literară a dovedit interesul cercetătorilor noștri pentru această atît de actuală ramură a științei literaturii. Cele patru comunicări au fost *Mărturia despre circulația unor cărți străine în Transilvania la sfîrșitul sec. 18* de Elena Stan și Ana Ciurdariu, *Circulația unor cărți franceze în a doua jumătate a secolului XIX*, de Engel Carol, *Traducere și remodelare în iluminismul român*, de Alex. Dușu, unde se elucidează unele aspecte ale procesului de asimilare culturală în prag de două secole, oferind o mai bună cunoaștere acestei faze hotărîtoare în literatura română și clarificării structurii mentale din societatea română și „*Cerere*” și „*oferță*” în determinarea profilului traducerilor de la jumătatea veacului trecut de Paul Cornea, insistînd asupra stării conflictuale dintre programele „îndrumătorilor” și opțiunile „publicului” și rezolvarea ei periodică printr-un continuu flux și reflux al traducerilor leftine și al celor de prestigiu, marcînd rolul „Daciei literare” în restructurarea raportului dintre traduceri și literatură.

Două dintre comunicările sesiunii au folosit criteriile stilistice în studiul comparat al literaturii. Este vorba de studiul lui Leon D. Levițchi despre *Temă și remă în balada populară engleză și română*, care prin analiza structurilor anafonice și epifonice ale baladelor își propune stabilirea unor analogii și diferențieri între aceeași specie epică în două literaturi populare și erudite comunicare a lui P. Olteanu despre *Criterii stilistice în studiul comparat al literaturii omiletico-parenelice*, care aduce clasificări prețioase în definirea rolului lui Varlaam în dezvoltarea limbii române moderne.

Interesantă a fost și comunicarea *Cu privire la noțiunile de „Vormărz” și „pașoptism”*, în care autorul, H. Stănescu, a adus în discuție doi termeni acceptați de istoriografia literară ca denotînd aceeași perioadă în literatura română din Principate și literatura săsească din Transilvania.

Solitară, ca și lucrarea sus-menționată, prin tema dezbătută, comunicarea lui E. Manu despre *Ion Pillat comparatist* a fost apreciată pentru dezvoltarea unei laturi mai puțin cercetate a activității acestui poet de o remarcabilă cultură și cu preocupări pe tărîmul criticii.

În sfîrșit, cele opt comunicări generale rotunjesc prin dezbateri teoretizante lucrările acestei sesiuni. Ion Zamfirescu a vorbit despre *Raporturile posibile între literatura comparată și filozofia culturii*, oferind în felul acesta literaturii comparate o bază amplificată de integrare și un sistem lărgit de referințe, militînd totodată pentru deschiderea acestei discipline spre universalitate. Cornelia Bejenaru a analizat nolle raporturi create între poet ca mesager și publicul cititor, într-o comunicare pe care și-o poate revendica și sociologia literaturii, *Poetul și publicul*. Studiul lui N. I. Popa despre „*Noua critică*” franceză și literatura comparată a

urmărit osmoza între estetica, critica și istoria literară, pe de o parte, și metodele comparatiste, pe de altă parte, remarcând perspectivele ce se deschid în fața literaturii comparate în lumina acestor noi conexiuni și posibilitatea dezvoltării pe această bază a unei critici generale și a unei filozofii a literaturii. Vera Călin în *Condiții de dezvoltare a unei noi retorici* analizează permanenta tendință de transformare a codurilor și arată că înseși elementele cele mai șocante ale unei mișcări de avangardă, ce prin esență este antiretorică, se manierizează rapid, devenind expresiile unei noi retorici.

În „*Tentația modernului*” în cultura italiană, Nina Façon consideră momentele esențiale ale culturii italiene drept o permanentă atracție a înnoirii sau modernului, atitudine de frondă în fața tradiției. Clio Mănescu în *Caracterul de constanță și varietate a structurilor mitice în circulația lor literară* reia în discuție mult dezbătuta problemă și structură a miturilor antice și a recreării lor ca motive în planul producțiilor literare, R. Hincu se ocupă de contemporaneitatea ideilor și principiilor antichității grecești în comunicarea sa despre *Permanențe ale esteticii eline*, iar A. Kovacs analizează *Raportul între tipul social și psihologic în literatură*.

În afara prezentării de comunicări, consfătuirea a fost îmbogățită de o vie și aprinsă participare la discuțiile care au urmat fiecărei din cele șase ședințe ale sesiunii. Au vorbit, făcând comentarii pe marginea comunicărilor, ridicând probleme de principiu și metode, oferind sugestii de îmbunătățiri, apreciind reușita multor studii prezentate, cercetători, profesori din învățământul universitar și liceal, redactori ai revistelor literare, critici, poeți. Astfel, la discuții au participat: Al. Dima, L. Rusu, N. I. Popa, M. Novicov, I. Zamfirescu, I. C. Chițimia, V. Iancu, P. Cornea, S. Velea, P. Olteanu, M. Vaida, Al. Săndulescu, R. Hincu, V. Gr. Chelaru, Gr. Tănăsescu, I. Petrică, A. Sasu, A. Kovacs, P. Strihan, Elena Beran, Cornelia Bejenaru, D. Grigorescu, M. Vasile.

În încheierea lucrărilor sesiunii Al. Dima a făcut câteva observații cu caracter general despre tematica comunicărilor, nivelul științific al consfătuirii, subliniind largă participare a centrelor universitare din țară la comunicări și dezbateri, remarcând însă sprijinul destul de precar al presei și criticii literare și exprimându-și încrederea în progresul comparatismului român și în dezvoltarea lui fructuoasă, în pas cu cele mai izbutite realizări pe plan mondial.

Prin numeroasa participare la sesiune cu comunicări și discuții, această a doua conferință de literatură comparată a marcat un adevărat pas înainte spre noi împliniri în domeniul comparatisticii românești.

Ileana Verzea

A V-A SESIUNE A SOCIETĂȚII INTERNAȚIONALE LENAU

În zilele de 14–17 septembrie 1969 au avut loc la Timișoara, la invitația Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România, adunarea generală și sesiunea anuală a Societății internaționale Lenau.

Întemeiată în anul 1964, în orașelul austriac Stockerau, din vecinătatea capitalei austriece, din inițiativa unui grup de admiratori ai poeziei lui Lenau, Societatea și-a propus să activeze în direcția răspîndirii operei poetului și prin aceasta să contribuie la întărirea legăturilor culturale dintre popoarele Europei, cu deosebire între acelea care revendică moștenirea poetică a marelui și îndureratului liric.

Deși ființează numai de 5 ani, Societatea s-a afirmat printre multele asociații de acest gen printr-o activitate susținută și fructuoasă. La Stockerau, locul de popas al familiei Lenau timp de câțiva ani (1818–1822), unde poetul a scris primele sale versuri, există o bogată arhivă și bibliotecă, conținând manuscrisele poetului, documente ale familiei, precum și publi-

cații consacrate studierii vieții și operei liricului austriac. Totodată, prin grija unui comitet de redacție apare anual un *Lenau-Almanach*, cuprinzând comunicările susținute la sesiunea precedentă, precum și publicația trimestrială *Lenau-Forum*, consacrată cu precădere studierii comparatiste a operei poetice a lui Lenau, ecurilor ce le-a avut în lume, ca și raporturilor culturale și literare între Austria și celelalte țări, în decursul timpurilor. Societatea a inițiat și publicarea unei serii de monografii despre scriitorii marcanți din țările bazinului dunărean și are în programul ei elaborarea unei ediții critice, complete, a operelor lui Lenau.

Demnă de reținut este și acțiunea de editare a unor volume bilingve, care conțin cele mai valoroase traduceri din Lenau, efectuate în diferite țări. România are cinstea de a figura în fruntea seriei cu o *Antologie bilingvă* — în text paralel german-român. Lucrarea este rodul strădaniei a două cercetătoare, lect. univ. dr. Sevilla Răducanu și Dorothea Sassu. Această antologie consemnează la loc de frunte traduceri din Lenau ieșite din pană la Eminescu: *Foia veștedă* (Das dürre Blatt) și *Stai deasupra-mi* (Bitte). Genialul poet român, în ochii căruia — după mărturia lui T. V. Ștefanelli — Lenau era unul din poeții predilecți, intenționa să traducă poemul fragmentar al acestuia — *Faust*, pe care îl socotea, în anumite privințe, superior capodoperei lui Goethe.

Nu lipsesc din *Antologie* nici tălmăcirile junimiștilor Miron Pompiliu și Dimitrie Petrino, acesta din urmă cu fragmente din *Albigenzii*, și nici cele ale suavului liric Șt. O. Iosif.

Dintre traduceri mai recente, semnalăm valoroasa versiune integrală a marelui poem *Albigenzii*, datorată lui V. Tulbure.

Prezența lui Lenau în literatura română, pe calea traducerilor și prin intermediul studiilor ce i s-au consacrat, afinitățile recunoscute cu Eminescu și împrejurarea că poetul s-a născut pe teritoriul patriei noastre, în com. Lenaueheim, lângă Timișoara, au determinat Comitetul de conducere al Societății să propună organizarea acestei sesiuni în țara noastră.

Lucrările sesiunii au stat sub semnul adâncirii prieteniei între popoare, prin mijlocirea poeziei, sub semnul relațiilor umaniste între națiuni — *Poesis-Humanitas* — tutelate de geniul celor doi poeți: Lenau și Eminescu.

Invocând aceste două genii poetice, nu se poate să nu ne referim la un fapt ce interesează și istoria noastră literară. Se știe că Mite Kremnitz, relevând incontestabile similitudini temperamentale, l-a caracterizat pe Eminescu „un Lenau al României”. Nu mai puțin semnificativă este însă și analiza operei și personalităților făcută — în paralel — de subtilul literat român, militantul pe tărâm social-politic Raicu Ionescu-Rion. Semnatarul acestor rânduri a relevat că Ionescu-Rion, într-o conferință ținută la Tîrgoviște în anul 1895, este primul care a supus unei analize multilaterale afinitățile dintre cei doi poeți. Istoria literară este chemată să facă un act de dreptate, în sensul stabilirii priorității publicistului român menționat mai sus, știut fiind că articolul în chestiune al scriitoarei germane a văzut lumina tiparului posterior, în anul 1910, în coloanele publicației „Preussische Jahrbücher”.

Sesiunea s-a bucurat de participarea unui număr de 80 de delegați, reprezentând țări ca: Austria, Republica Socialistă România, Franța, R. P. Ungară, R. S. Cehoslovacă, R.D.G., R.F.G., R. S. F. Jugoslavia etc.

Comunicările susținute de specialiștii de la noi și de peste hotare au avut darul să arunce o lumină nouă asupra operei și personalității artistice a lui Lenau, să dezbată problemele actuale suscitade de studierea creației lui, fără a ocoli și alte aspecte a căror cercetare poate configura mai exact climatul social-politic și spiritual în care a creat poetul și condițiile receptării operei lui în lume.

După cuvintele de salut rostite de gazde și de oaspeți și după raportul anual prezentat de Secretarul general al Societății, Dr. Nikolaus Britz, animatorul Sesiunii, a urmat expunerea unui număr de 11 comunicări științifice.

Delegația română a deschis seria comunicărilor prin prof. L. Rusu de la Cluj, care a înfățișat participanților *Spiritul și caracterul literaturii române*, într-o expunere amplă și docu-

mentată, menită să releve trăsăturile esențiale ale geniului poporului nostru reflectat în literatură. Lect. univ. dr. Sevilla Răducanu a prezentat *Opera lui Lenau în România*, pe baza unui bogat material documentar, secondată de comunicarea susținută de Dorothea Sassu privind *Răspîndirea în România a traducerilor din opera lui Lenau*. Prof. Victor Iancu, din Timișoara, a expus o interesantă comunicare despre *Lenau și spiritul austriac*, în contextul relațiilor social-politice din fosta monarhie austro-ungară. Semnatarul acestor rînduri a încercat, în comunicarea despre *Dorul — Sehnsucht la Eminescu și Lenau*, să releve structuri poetice comune în creația celor doi lirici, analizînd aspectele esențiale ale acestui *Urwort romantic*, atît de caracteristic ambilor poeți. Un alt membru al delegației române, criticul N. Balotă, a trasat etapele și a marcat spiritul în care a fost receptat *Rilke în literatura română*. Cu deosebit interes a fost primită comunicarea, bogată în date socio-geografice și biografice, prezentată de poetul timișorean Franz Liebhard, despre *Familia Lenau în Banat*.

Dintre contribuțiile delegațiilor străine remarcăm expunerea dr. Gerhard Neumann de la universitatea din Freiburg i.B. (R.F.G.) intitulată *Lenau și epigrama*, cu referiri ample la evoluția acestei specii literare în cadrul literaturii germane și europene, cea despre *Elemente romantice în germanistica din perioada romantismului*, susținută de prof. dr. Miljan Mojăšević — Belgrad — precum și comunicarea prof. dr. Mieczyslav Urbanowicz, reprezentînd universitatea din Wrocław (Polonia), despre *Thaddäus Rittner și literaturile poloneză și austriacă*, în care s-au relevat particularitățile operei acestui scriitor.

Un merit notabil, în asigurarea unui climat cu adevărat științific, l-au adus în dezbateri erudiții germaniști care au condus ședințele: prof. dr. Wolfgang Martens, eminentul germanist de la universitatea din Münster i.W. (R.F.G.), conducătorul unui seminar special Lenau, prof. dr. Elemir Terray, șeful catedrei de limbi germanice și nordice de la universitatea din Bratislava (R. S. Cehoslovacă), docent dr. Antal Mádl — Budapesta, președintele în funcțiune al Consiliului științific al Societății, prof. dr. Ștefan Binder de la universitatea din Timișoara.

Toți participanții au fost unanimi în a recunoaște că ceea ce asigură viabilitatea operei lui Lenau este — în primul rînd — „idealul ei umanist și democrat”, valoarea mesajului artistic transmis generațiilor de acest *poeta humanissimus*: „Nu exagerez deloc — spunea în acest sens secretarul general al Societății, dr. Nikolaus Britz — cînd îmi exprim convingerea că toți delegații se întorc acasă îmbogății, atît sufletește, uman — cît și din punct de vedere științific”.

Nu putem încheia această succintă prezentare a lucrărilor celei de-a V-a Sesiuni a Societății Internaționale Lenau fără a releva aportul considerabil adus la buna desfășurare a dezbaterilor și festivităților, prilejuite de *zilele Lenau*, de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România, de municipalitatea timișoreană și de entuziaștii locuitori ai comunei Lenaubeim, unde a avut loc un pelerinaj la monumentul poetului și la casa memorială ce-i poartă numele.

Cuvinte de înaltă apreciere se cuvin neobositului președinte al Asociației, Iosef Wondrak, care trăgînd concluziile zilelor festive Lenau sublinia, în consensul unanim al delegațiilor străine: „Adunarea generală și Sesiunea anuală a Societății noastre, ținute la Timișoara, reprezintă o lărgire însemnată a arlei de cunoaștere științifică a operelor lui Lenau, față de toate manifestările precedente. Referatele prezentate în legătură cu creația poetică a lui Lenau stîrnesc admirația și stima noastră, un merit deosebit în această direcție revenind literaților din România, țara natală a lui Lenau”.

Grigore Tăndăescu

SUMARUL TOMULUI 17 (nr. 1–4, 1968) AL „REVISTEI DE ISTORIE
ȘI TEORIE LITERARĂ”

Întocmit de Barbu Cioculescu

Istorie literară română

- ANTONESCU, GEORGETA, *Iosif Vulcan și Teatrul Național din București. Șase scrisori către Nicolae Densușianu*, nr. 1, p. 143–148.
- BOGDAN, DAMIAN P., *13 file inedite din cel de-al doilea arhetip al Învățăturilor lui Neagoe Basarab*, nr. 3, p. 487–497.
- BOROIANU, C., *Cînd a fost scrisă cronica lui Neculce*, nr. 4, p. 673–677.
- BUCUR, MARIN, *Semnificația antiistorismului lui Mihail Dragomirescu*, nr. 2, p. 265–273.
- CHIȚIMIA, I. C., *Un basm necunoscut înregistrat în secolul al XVIII-lea*, nr. 1, p. 109–118.
- CHIȚIMIA, I. C., *Transilvania în coordonatele sale istorico-folclorice*, nr. 4, p. 579–586.
- CIOCULESCU, ȘERBAN, E. *Lovinescu*, nr. 3, p. 411–414.
- CONSTANTINESCU, ILEANA, *Traduceri românești în limba engleză*, nr. 2, p. 327–338.
- CORNEA, PAUL, *O scrisoare a lui I. Ghica atribuită greșit lui M. Kogălniceanu, și în genere despre problemele paternității literare*, nr. 1, p. 31–37.
- CORNEA, PAUL, *Originalitatea națională și influențe străine în epoca pașoptistă*, nr. 2, p. 243–254.
- DIMA, AL., *La cincantenarul Unirii*, nr. 4, p. 575–577.
- DIMA, AL., *Barbu Delavrancea — profilul operei*, nr. 4, p. 587–592.
- DUȚĂ, MARCEL, *Problematika modernă a teatrului și teatrul românesc actual II. Teatrul absurdului*, nr. 4, p. 633–652.
- HUSAR, AL., *Cultura lui Coșbuc*, nr. 2, p. 255–264.
- ION, ANGELA, *Nicolae Iorga și literatura franceză*, nr. 3, p. 429–443.
- LAZĂR, MONICA, *Motivul tainei în proza lui V. Voiculescu*, nr. 2, p. 303–311.
- MĂNUCĂ, DAN, *Sadoveanu la Iași. Fragmente documentare*, nr. 3, p. 525–529.
- MANU, EMIL, *Pe urmele Ciocailor noi*, nr. 4, p. 678–681.
- MUNTEAN GEORGE, G. *Călinescu și artele*, nr. 3, p. 415–428.
- NETEA VASILE, *Ilarie Chendi. Inceputurile literare și publicistice. I. Epoca sibiiană*, nr. 2, p. 285–301.
- OPRIȘAN, I., *M. Sadoveanu și specificul național. (Date inedite)*, nr. 3, p. 523–525.
- PĂCURARIU, D., *Correspondență inedită: A. Odobescu; B. P. Hasdeu*, nr. 3, p. 499–505.
- PĂCURARIU, D., *Aspecte ale clasicismului românesc. C. Conachi, B. P. Momuleanu, Iancu Văcărescu, I. Budai-Deleanu*, nr. 2, p. 203–217.
- PHILIPPIDE, ALEXANDRU, *Academicianul Mihai Beniuc a împlinit 60 de ani*, nr. 3, p. 481–485.
- PIPPIDI, ANDREI, *Cu prilejul unei ediții recente a scrierilor lui C. Negri*, nr. 1, p. 149–157.
- PILLAT, DINU, *Evoluția poeziei lui Ion Barbu*, nr. 3, p. 445–466.
- PERVAIN, IOSIF, „*Biblioteca românească*” — 1821, nr. 4, p. 653–671.
- PIRU, ELENA, *Al. Odobescu (III)*, nr. 2, p. 339–346.

- POPA, MIRCEA, *Oclavian Goga și societatea „Astra”*, nr. 3, p. 517–523.
- POPA, N. I., *100 de ani de la moartea lui Costache Negruzzi*, nr. 4, p. 593–605.
- RUSU, LIVIU, *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european*, nr. 1, p. 11–17.
- SANDU, VASILE, *Publicistica lui B. P. Hasdeu (I)*, nr. 1, p. 61–75.
- SÂNDULESCU, AL., *50 de ani de la moartea lui Delavrancea. Ut pictura poesis*, nr. 2, p. 219–226.
- SMIRNOV, NOE, *Teatrul lui Ștefan Petică*, nr. 1, p. 39–59.
- STOICA, ION, *Biblioteca lui Titu Maiorescu*, nr. 4, p. 621–631.
- STREINU, VLADIMIR, *Mihail Dragomirescu și „Critica științifică”*, nr. 3, p. 399–409.
- VASILIU, AUREL, *Garabet Ibrăileanu și Transilvania în lumina unor noi documente*, nr. 1, p. 157–161.
- ZALIS, HENRI, *În universul lui Tudor Vianu (Corespondența)*, nr. 1, p. 119–141.
- ZUB, AL., *O schiță de moravuri a lui M. Kogălniceanu necunoscută (1860)*, nr. 3, p. 511–515.
- * * * *A existat Coana Chirița?*, nr. 3, p. 515.

Teorie literară

- * * * *Perspective și îndatoriri*, nr. 1, p. 5–10-
- CIOCULESCU, BARBU, *Tendențe și caracteristici ale liricii actuale*, nr. 3, p. 464–479.
- OPRESCU, EUGENIA, *Tradiție și inovație*, nr. 4, p. 613–620.
- STANCU, ILIN, *Fragmentarium*, nr. 1, p. 161–166.
- VIANU, TUDOR, *Lirismul românesc și psihologia popoarelor*, nr. 3, p. 507–509.

Literatură universală și comparată

- CONDESCU, N. N., *Gustave Lanson. În legătură cu o culegere a unora din studiile sale*, nr. 2, p. 275–284.
- DIMA, AL., *Spre o istorie a literaturilor europene*, nr. 3, p. 393–398.
- NOVICOV, MIHAI, *Centenarul nașterii lui M. Gorki. Gorki și literatura secolului XX*, nr. 1, p. 91–108.
- NOVICOV, MIHAI, *150 de ani de la nașterea lui Karl Marx. Marxismul și literatura*, nr. 2, p. 227–242.
- OPRESCU, EUGENIA, *Bernardin de Saint-Pierre și Abatele Prévost în România*, nr. 1, p. 77–89.
- PAPENBROCK, JÜRGEN, *Surrealismus und Tradition im Werk Paul Eluards*, nr. 4, p. 607–612.
- PĂRVULESCU, TITUS, *Ecouri italiene despre Coșbuc*, nr. 3, p. 516–517.
- VELEA, STAN, *Trecutul Poloniei în romanele lui Sienkiewicz*, nr. 2, p. 313–326.

Folclor

- NIȘCOV, VIORICA, *Note privind aspecte funcționale ale colindei*, nr. 1, p. 19–29.

Recenzii

- BÎRLEA, O., *Poveștile lui Ion Creangă*, nr. 3, p. 531–533 (*Simona Popescu*).
- CIOCULESCU, ȘERBAN, *I. L. Caragiale*, nr. 2, p. 356–359 (*Marcel Duță*).
- CZACHOWSKA JADWIGA, *Gabriela Zapolska, Monografie bibliografică*, nr. 1, p. 167–169 (*Stan Velea*).
- DIMA, AL., *Conceptul de literatură universală și comparată*, nr. 2, p. 347–349 (*Michaela Șchiopu*).

- ELIOT, T. S., *De la poezie et de quelques poètes. Aux éditions du Seuil, Paris, nr. 1, p. 173—175* (Marin Bucur).
- GOGOL, N. V., *Taras Bulba*, nr. 4, p. 687—691 (Stan Velea).
- * * * *Literatura pașoptistă în lumina istoriografiei literare de peste hotare*, nr. 2, p. 349—356 (Paul Cornea).
- MURĂRAȘU, D., *Comentarii eminesciene*, nr. 2, p. 361—362 (Roxana Sorescu).
- МУХАЃОВСКИЙ, J., *Studii de estetică*, nr. 2, p. 371—375 (Simona Popescu).
- OARCĂȘU, ION, *Oglinzi paralele*, nr. 2, p. 367—371 (Mioara Apolzan). *O nouă carte despre creația lui Eminescu apărută în U.R.S.S.*, nr. 4, p. 683—687 (Mihai Novicov).
- O culegere de texte extrase din studiile formalștilor ruși*, nr. 3, p. 534—544 (Mihai Novicov).
- PAPASTATE, C. D., *Traian Demetrescu*, nr. 2, p. 359—361 (Emil Manu).
- * * * *Studii de folclor și literatură*, E.P.L. 1967, nr. 2, p. 362—365 (Iordan Datcu).
- * * * *Teatrul american contemporan*, 1967, vol. I și II, nr. 1, p. 169—173 (Ileana Constanlinescu).
- TIMOC, SANDU CRISTEA, *Cntece bătrânești și doine*, nr. 2, p. 365—367 (I. Opreșan).
- TROUSSON, RAYMONDE, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, nr. 2, p. 375—378 (Gh. Ceaușescu).
- ZAMFIRESCU, DAN, *Studii și articole de literatură română veche*, nr. 4, p. 691—695 (I. C. Chițimia).

Revista Revistelor

- Revista „Tomis”, numerele 1—10/1967, nr. 1, p. 177—180 (Barbu Cioculescu).
- * * * „Литературна мисъл” („Gîndirea literară”), Sofia nr. 1—6/1966, nr. 1, p. 181—184 (Elena Siupur).
- * * * *Les Nouvelles Littéraires* (noiembrie—decembrie, 1967), nr. 2, p. 378—380 (Al. Săndulescu).

Cronica

- Congresul de literatură comparată de la Belgrad*, nr. 1, p. 185—187 (Stan Velea).
- * * * *O sesiune științifică jubiliară la Moscova: „Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și literatura universală*, nr. 1, p. 187—190.
- * * * *Centenarul Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România*, nr. 1, p. 190—192 (B.C.).
- * * * *Activitatea Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu” pe anul 1967*, nr. 2, p. 381—383 (Gh. Ceaușescu).
- * * * *Activitatea secției de istorie literară și folclor de la Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor din Iași în 1967*, nr. 2, p. 383—384 (Gabriela Drăgoi).
- * * * *Activitatea secției de istorie literară din Institutul de lingvistică și istorie din Cluj pe anul 1967*, nr. 2, p. 384—386 (Mircea Popa).

În memoriam

- Niculescu, G. C.*, nr. 2, p. 387—388 (Al. Dima).
- Bibliografie*, nr. 3, p. 545—569, nr. 4, p. 697—716 (Ion Stoica și Mihail Valan).
- Sumarul tomului 16 (numerele 1—4/1967) al „Revistei de istorie și teorie literară”*, nr. 1, p. 193—196 (Barbu Cioculescu).

SUMARUL TOMULUI 18 (nr. 1-4, 1969) AL „REVISTEI DE ISTORIE
ȘI TEORIE LITERARĂ”,

Întocmit de Barbu Cloculescu

Istorie literară română

- BAICULESCU, GEORGE, *Al. Odobescu despre poetul latin Ovidiu*, nr. 1, p. 93-106.
- BOROIANU, C., *În legătură cu datarea cronicii lui Neculce*, nr. 4, p. 691-694
- BUCUR, MARIN, *Corespondență inedită Ovidiu Densusianu - Gaston Paris*, (I), nr. 2, p. 257-265.
- BUCUR, MARIN, *Corespondență inedită Ovidiu Densusianu - Gaston Paris și Paul Mayer*, (II) nr. 4, p. 677-686.
- BUCUR, MARIN, *Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu, membri la Société Orientale de France*, (1848), nr. 4, p. 695-697.
- CEAȘESCU, GH., *Eugen Lovinescu și antichitatea clasică*, nr. 1, p. 27-31.
- CEAȘESCU, GH., *Viziunea eminesciană asupra istoriei în poemul „Memento mori”*, nr. 4, p. 605-612.
- CIOCULESCU, BARBU, *25 de ani de la moartea poetului Ion Minulescu*, nr. 2, p. 197-202.
- CORNEA, PAUL, *Asupra unor scrieri inedite ale lui Grigore Alexandrescu*, nr. 1, p. 85-91.
- DIMA, AL., *70 de ani de la nașterea lui G. Călinescu, ctitorul Institutului de istorie literară*, nr. 2, p. 193-195.
- DIMA, AL., *La aniversare (un sfert de veac de la Eliberare)*, nr. 3, p. 379-382.
- DIMA, AL., *Chișimia, I. C., Cornea, Paul, Todoran, Eug., Dezbateri de istorie literară. În jurul volumului al II-lea al tratatului de Istorie a literaturii române*, nr. 2, p. 285-291.
- DUMITRESCU, ION, *Sensul imaginii norilor din sonetul Treut-au anii*, nr. 3, p. 445-458.
- DECUSARĂ, CRINA, *Din corespondența dintre Iulia și Bogdan Petriceicu Hasdeu* (I), nr. 2, p. 267-275.
- DRAGOMIRESCU, M. I., *G. Călinescu, originea și anii de formare ca elev*, nr. 4, p. 629-648.
- DUȚĂ, MARCEL, *Horia Lovinescu*, nr. 3, p. 476-484.
- MANU, EMIL, *Ion Caraion*, nr. 4, p. 659-665.
- MANU, EMIL, *Ovidiu Papadima la 60 de ani*, nr. 4, p. 687-689.
- NÎȚU, GH., *Ion Heliade Rădulescu - stilul polemic*, nr. 4, p. 587-595.
- OPREȘCU, EUGENIA, *Din manuscrisele lui G. Călinescu*, nr. 3, p. 483-512.
- OPRIȘAN, I., *Corespondența Lucian Blaga* (I), nr. 1, p. 107-127.
- OPRIȘAN, I., *Corespondența Lucian Blaga* (II), nr. 2, p. 277-284.
- PAPADIMA, OVIDIU, *Bălcescu în literatură*, nr. 4, p. 567-574.
- PILLAT, DINU, *Marin Sorescu*, nr. 3, p. 459-466.
- PIRVULESCU, ADRIAN, *Conștiință și existență în opera lui Camil Petrescu*, nr. 3, p. 417-444.
- RIZESCU, ANCA, *Eugen Lovinescu, Memoriile*, nr. 1, p. 15-25.
- SÂNDULESCU, AL., *Fănuș Neagu*, nr. 3, p. 467-475.
- SORESUCU, ROXANA, *Eugen Lovinescu sau limitele literaturii*, nr. 1, p. 5-13.

SOROHAN, ELVIRA, *Unele considerații despre teatrul lui N. Iorga*, nr. 2, p. 209–216.

TĂNĂSESCU, GRIGORE ȘI NESTORESCU ANDREI, *Eminescu și Elada*, nr. 1, p. 43–55.

VELEA, STAN, *Trecutul eroic în creația lui G. Coșbuc*, nr. 4, p. 613–628.

VIRGOLICI, TH., *D. Bolintineanu la „Poporul suveran”*, nr. 1, p. 57–68.

VIRGOLICI, TH., *„Le Courier du Dimanche” și activitatea ziaristului român Grégory Ganesco, în timpul realizării unirii Principatelor*, nr. 3, p. 513–516.

* * * *Indemnuri deschizătoare de perspectivă*, nr. 1, p. 187–192.

Teorie literară

BUGUR, MARIN, *Clasicii — și unele ipostaze de interceptare critică*, nr. 3, p. 395–402.

COMOROVSKI, CORNELIA, *Inspirație istorică și paradox în teatrul contemporan*, nr. 2, p. 217–224.

ILIN, STANCU, *„Concepție individuală” și „Concepție colectivă” în istoria literaturii*, nr. 1, p. 129–135.

MARCUS, SOLOMON, *Strategia personajelor (II)*, nr. 4, p. 649–657.

NOVICOV, MIHAI, *Ideal și real în literatura contemporană*, nr. 3, p. 383–394.

PANAITESCU, VAL., *Asupra semnificației umorului*, nr. 2, p. 249–255.

SORESCU, ROXANA, *Vîrsta morală a romanului actual*, nr. 3, p. 403–408.

ZALIS, HENRI, *Evoluția literaturii și accidente sincronismului*, nr. 3, p. 485–492.

Literatură universală și comparată

ANDREETTO, MIGUEL ANGEL, *Regionalismul geografic și literatura diferențiată din Argentina. Unicitatea literară a poemei Martín Fierro*, nr. 4, p. 581–585.

CHIȚIMIA, I. C., *Natura cosmică în concepția lui Jan Kochanowski și în opere similare din alte literaturi*, nr. 1, p. 33–42.

CONSTANTINESCU, ILEANA, *150 de ani de la nașterea lui Walt Whitman (1819–1892)*, nr. 2, p. 203–207.

CORNEA, PAUL, *Cîte ceva despre activitatea romaniștilor cehoslovaci*, nr. 2, p. 293–297.

DUMITRIU, GEORGETA, *Aspecte ale metodelor narative în romanul lui Henry James*, nr. 2, p. 235–247.

SĂNDULESCU, AL., *Paul Zarișopol inedit: Clasielismul francez*, nr. 4, p. 667–675.

VELEA, STAN, *Teatrul lui Mroček*, nr. 2, p. 225–234.

Folclor

CAROL, ENOEL, *Cîntece de lume românești în manuscrise maghiare din Transilvania*, nr. 1, p. 69–84.

TOPALĂ, MARIA ANA, *Noi realizări în folcloristica românească*, nr. 3, p. 409–416.

Recenzii

Antologia basmului cult, ed. Ion Șerh, nr. 3, p. 527–529. (*I. Oprîșan*).

BÎRLEA, ION, *Literatura populară din Maramureș*, nr. 2, p. 319–320 (*Ovidiu Papadima*).

GIOVANNI, BIANCA A., *Il concetto di poesia in Giambattista Vico*, nr. 3, p. 553–554 (*Michaela Șchiopu*).

BIBERI, ION, *Poezia, mod de existență*, nr. 3, p. 535–537 (*Emil Manu*).

BULGAR, GH., *Limbă română — sintaxa și stilistica*, nr. 3, p. 519–520 (*Emil Manu*).

BALACI, ALEX., *Studii italiene*, vol. IV, nr. 4, p. (Michaela Șchiopu), p. 713–720.

BODNĂRESCU, SAMSON, *Scrieri*, nr. 4, p. (*Eugenia Oprescu*), p. 699–701.

BURIÁNEK FR., *Un compendiu de literatură cehă modernă*, nr. 1, p. 147–150 (*Simona Popescu*).

- CHAVES, JULIO CEZAR, *Itinerario de don Antonio Machado*, nr. 4, p. 707—709 (*Eugenia Popeangă*).
- CIOCULESCU, ȘERBAN, *Viața lui I. L. Caragiale*, nr. 3, p. 538—541 (*Adriana Milescu*).
- Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, nr. 3, p. 517—519 (*Marin Bucur*).
- AL. DIMA: *Principii de literatură comparată*, nr. 4, p. 715—717 (*Dan Grigorescu*).
- DONOGHUE, DENIS, *Cunoscători ai haosului. Idei despre ordine în poezia americană modernă*, nr. 3, p. 548—553 (*Ileana Constantinescu*).
- Din lirica elină, în românește de Al. Andrișoiu și Dimos Rendis*, nr. 2, p. 320—322. (*Gh. Ceaușescu*).
- DUȚU AL., *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea (1700—1821). Studii și texte*, nr. 3, p. 520—522 (*Tanașoca Nicolae Șerban*).
- ENESCU, RADU, *Franz Kafka*, nr. 2, p. 323—326 (*Apolzan Mioara*).
- GARLAND, FRIENDSHIP'S, *Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday*, nr. 1, p. 150—154 (*Alex. Dulu*).
- GARCIA, OLMOS FRANCISCO, *Cervantes en su época*, nr. 3, p. 556—559 (*Eugenia Popeangă*).
- Istoria literaturii române, vol. II*, nr. 1, p. 137—139 (*Gh. Bulgăr, C. G. Ursu*).
- IVAȘCU, GEORGE, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, nr. 2, p. 316—319 (*George Muntean*).
- ISBĂȘESCU, MIHAI, *Istoria literaturii germane*, nr. 3, p. 546—548 (*Viorica Ionescu-Nișcov*).
- LIHAČEV, D. S., *Poetika drevnorusskoy literatury*, nr. 4, p. 704—706 (*Damian P. Boydan*).
- MAIOR, PETRU, *Scrisori și documente inedite*, ed. Albu N., nr. 3, p. 525—527 (*Despina Tomescu*).
- KOGĂLNICEANU, M., *Scrisori, note de călătorie*, nr. 2, p. 300—302, (*Al. Săndulescu*).
- MANU, EMIL, *Prolegomene arheziene*, nr. 4, p. 709—710 (*Rodica Stein*).
- MICU, D., *Lirica lui Lucian Blaga*, nr. 2, p. 306—309, (*Anca Rizescu*).
- POMPILIU, MIRON, *Literatură și limbă populară*, nr. 1, p. 139—141 (*Emil Manu*).
- PILLAT, DINU, „*Mosaic istorico literar*” și „*Ion Barbu*”, nr. 4, p. 701—703 (*George Muntean*).
- PAPADIMA, OVIDIU, *Literatura populară română*, nr. 2, p. 309—313 (*I. Opreșan*).
- OARGASU, ION, *Prezente poetice*, nr. 3, p. 534—535 (*Mioara Apolzan*).
- * * * *O nouă monografie Swift*, nr. 2, p. 322—323 (*Virgil Nemoianu*).
- RĂDULESCU, ELIADE I., *Opere; vol. I și II, ed. V. Drimba*, nr. 2, p. 299—300 (*Cătălina Velcu, Ilescu*).
- ROSETTI, AL., *Cartea albă*, nr. 2, p. 304—305 (*Emil Manu*).
- RICCIARDELLI, MICHELE, *L'Arcadia di J. Sannazaro e di I.ope de Vega*, nr. 3, p. 554—556 (*Michaela Șchiopu*).
- Sociologia literaturii, reinnoirea unor vechi principii (pe marginea comunicării lui Erich Köhler. Les possibilités de l'interprétation sociologique, publicată în culegerea Littérature et société, 1967)*, nr. 3, p. 542—546 (*Roxana Sorescu*).
- ȘTEFĂNESCU, CORNELIA, *Mihail Sebastian*, nr. 1, p. 141—143 (*Dinu Pillat*).
- SONTAG SUSANE, *L'Œuvre parle*, nr. 1, p. 143—147, (*Marin Bucur*).
- SPERANȚIA EUGENIU, *Inițiere în poezică*, nr. 2, p. 314—316 (*Dorina Grăsoiu*).
- TOMESCU MIRCEA, *Istoria cărții românești*, nr. 2, p. 302—304 (*Despina Tomescu*).
- VATAMANIUC, D., *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, nr. 3, p. 523—525 (*Marin Bucur*).
- VRABIE GH., *Folcloristica română*, nr. 3, p. 530—534 (*I. Opreșan*).
- ZALIS HENRI, *Romantismul românesc*, nr. 4, p. 711—713 (*Dorina Grăsoiu*).

Cronică

- Consfătuirea de metodologie a istoriei și criticii literare*, nr. 2, p. 327—329, (*Vasile Marian*).
- Sesiunea științifică festivă: Literatură română după 23 August*, nr. 4, p. 719—720 (*Despina Tomescu*).
- Bibliografie*, nr. 1, p. 157—179, nr. 2, p. 331—371 (*Ion Stoica și Mihai Vatan*).

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- AL. DIMA, *Conceptul de literatură universală și comparată, Studii teoretice și aplicative*, 1967, 209 p., 6 lei.
- G. ȘTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, *Catalogul manuseriselor românești*, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.
- Sub red. PAUL CORNEA și ELENA PIRU, *Documente și manuscrise literare*, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.
- D. D. ROȘCA, *Influența lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoașterii și al artei*, 1968, 315 p., 16 lei.
- I. C. CHIȚIMIA, *Folcloriștii și folcloristica românească*, 1968, 407 p., 24 lei.
- * * * *Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu. Volum colectiv sub îngrijirea științifică a lui Ovidiu Papadima*, 1968, 499 p., 26 lei.
- D. VATAMANIUC, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, 1968, 619 p., 38 lei.
- * * * *Istoria literaturii române*, vol. II. *De la Școala ardeleană la „Junimea”*. Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.
- Palla de la Orăștie. Text, facsimile, indice. Ediție îngrijită de Viorica Pamfil*, 1968, 497 p., 60 lei.
- IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BĂRSEANU, *Dofne și strigături din Ardeal*. Ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.
- * * * *Studii de literatură comparată*. Redactori responsabili: Al. Dima și M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.
- ION CREȚU, G. Ibrăileanu — *Restituirii literare*, 1968, 392 p., 28 lei.
- * * * *Documente și manuscrise literare*, vol. II, alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea și Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 1—176