

P. 149

# REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ



MMX

TOM. 19

4

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREȘTI, 1970

## COMITETUL DE REDACȚIE

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

*Redactor responsabil adjunct:* 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. PERVAIN (Cluj)  
OVIDIU PAPADIMA

*Secretar de redacție:* BARBU CIOCULESCU

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

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants a 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 Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, 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 redacție 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

TOM 19

1970

Nr. 4

## SUMAR

Pag.

### Studii

RODICA FLOREA, Romanul sadovenian — social și de moravuri — până la primul război mondial . . . . .	523
CĂTĂLINA VELCULESCU, Personaje și caracterologii în <i>Ciocoii vechi și noi</i> . . . . .	537
ROXANA SORESCU, Modalități ironice în proza lui B. P. Hasdeu . . . . .	545
DORINA GRĂSOIU, Titu Malorescu: portret interior desprins din <i>Însemnări zilnice</i> . . . . .	555
MARIA LAMPARTER, H. Sanzelevici — critic literar . . . . .	567
SIMONA CIOCULESCU, Structura artistică a povestirilor populare . . . . .	573
ILEANA VERZEA, Receptarea lui E. Young în cultura română . . . . .	589
GEORGE MUNTEAN, „Homo aedificans” în literaturile europene . . . . .	599
STAN VELEA, Nuvelistica lui J. Iwaszkiewicz . . . . .	615

### Texte și documente

ELENA SIUPIUR, Un articol inedit al lui Ilarie Chendi . . . . .	627
ION STOICA și S. BOATCĂ, Pan, Panagaki, Panalt — documente inedite de la Panalt Istrati . . . . .	637

### Note și comentarii

Dr. SEBASTIAN STANCA, Cum am înființat „Lucefărul” . . . . .	645
HEINZ STĂNESCU, Poezia pașoptistă germană a lui August Treboniu Laurian . . . . .	653
I. RIZESCU, H. Tiktin, traducător al lui Eminescu . . . . .	657

## Recenzii

- Studia et acta Musei „Nicolae Bălcescu” (Marin Bucur); ION CREANGĂ, Opere, I și II (I. D. Lăudat); ION APOSTOL POPESCU: Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula (I. Oprișan); Z. ORNEA: Sămănătorismul (Marin Bucur); V. OZEROV: Polvika sovietskoi literaturl (Jumătate de veac a literaturii sovietice) (M. Novicov); Modernitatea Scrisorilor persane (Emil Manu); LIONEL GOSSMAN, Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye (Al. Dușu); Mathematik und Dichtung — Încercări în problema unei științe exacte a literaturii (Rodica Stein) JEAN BRUN, Le retour de Dionysos (Adriana Miteșcu); Les arts et la vie, Place et rôle des arts dans la société, UNESCO, Paris, 1969 (Adriana Miteșcu). . . . .* 663

## Cronica

- Omagierea la Universitatea din Tübingen a lui Ion Barbu și Tudor Vianu (Al. Dima) . . . . . 689

# REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19

1970

N° 4

## SOMMAIRE

	<u>Page</u>
<b>Études</b>	
RODICA FLOREA, Le roman social et de mœurs de Mihail Sadoveanu jusqu'à la première guerre mondiale . . . . .	523
CĂTĂLINA VELCULESCU, Personnages et caractérologie dans le roman <i>Ciocoii vechi și noi</i> . . . . .	537
ROXANA SORESCU, Modalités ironiques dans la prose de B.P.Hasdeu . . . . .	545
DORINA GRĂSOIU, Titu Maiorescu : Portrait intérieur, d'après son <i>Journal</i> . . . . .	555
MARIA LAMPARTER, H. Sanielevici — critique littéraire . . . . .	567
SIMONA CIOCULESCU, La structure artistique du conte populaire . . . . .	573
ILEANA VERZEA, La réception de E. Young dans la culture roumaine . . . . .	589
GEORGE MUNTEAN, <i>Homo aedificans</i> dans les littératures européennes . . . . .	599
STAN VELEA, Les nouvelles de J. Iwaszkiewicz . . . . .	615

## Textes et Documents

ELENA SIUPIUR, Un article inédit de Ilarie Chendi . . . . .	627
ION STOICA, Pan, Panagaki, Panait — documents inédits de Panait Istrati . . . . .	637

## Notes et Commentaires

Dr. SEBASTIAN STANCA, Comment nous avons fondé la revue «Luceafărul» . . . . .	645
HEINZ STĂNESCU, Augustin Treboniu Laurian, poète de langue allemande de la Révolution de 1818. . . . .	653
I. RIZESCU, H. Tiktine, traducteur de M. Eminescu . . . . .	657

# Comptes Rendus

- Studia et acta Musei „Nicolae Bălcescu” (Marin Bucur)* ION CREANGĂ, *Œuvres, I et II (I. D. Lăudaf)* ION APOSTOL POPESCU : *L'art des icônes de Nicula (I. Oprișan)*; Z. ORNEA : *Le «Semănătorism» (Marin Bucur)*; V. OZEROV : *Polvika sovetskoi literaturl (M. Novicov)*; *La modernité des Lettres persanes (Emil Manu)*; LIONEL GOSSMAN : *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment, The World and Work of La Curne de Sainte — Palaye (Al. Dușu)*; *Mathematik und Dichtung-Essais sur le problème d'une science exacte de la littérature (Rodica Stein)*; JEAN BRUN : *Le retour de Dionysos (Adriana Mitescu)*; *Les arts et la vie. La place et le rôle des arts dans la société, UNESCO, 1969 (Adriana Mitescu)* . . . 663

## Cronique

- L'hommage rendu à Ion Barbu et à Tudor Vianu à l'Université de Tübingen (A. Dima)*. . . . . 689

# ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19

1970

№ 4

## СОДЕРЖАНИЕ

	<u>Стр.</u>
<b>Статьи</b>	
РОДИКА ФЛОРЯ, Роман Садовяпу — социально-бытовой роман — до первой мировой войны . . . . .	523
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Персонажи и характеры в <i>Старых и новых мифах</i> Н. Филимона . . . . .	537
РОКСАНА СОРЕСКУ, Разновидности иронии в прозе Б. П. Хашдеу . . . . .	545
ДОРИНА ГРЭСОЮ, Титу Майореску: внутренний портрет по данным «Дневника» . . . . .	555
МАРИЯ ЛАМПАРТЕР, Г. Саннелевич — литературный критик . . . . .	567
СИМОНА ЧОКУЛЕСКУ, Художественная структура народных сказаний . . . . .	573
ИЛЯНА ВЕРЗЯ, Восприятие Е. Юнга в румынской культуре . . . . .	589
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, «Ното aedificans» в европейских литературах . . . . .	599
СТАН ВЕЛЯ, Новеллистика Ж. Ивашкевича . . . . .	615
<b>Тексты и документы</b>	
ЕЛЕНА СЮПЮР, Неизвестная статья Илария Кенди . . . . .	627
ИОН СТОЙКА, С. БОАТКЭ, Пан, Панагаки, Панаит — новые документы Панаита Истрати . . . . .	637
<b>Заметки и комментарии</b>	
Д-р СЕБАСТЬЯН СТАНКА, Как был основан «Лучафэр» . . . . .	645
Х. СТЭНЕСКУ, Пашоптистка поэзия Аугуста Требовия Лауриана на немецком языке . . . . .	653
И. РИЗЕСКУ, Х. Тиктин — переводчик Эминеску . . . . .	657

## Рецензии

- Studia et acta Muzei «NICOLAE BĂLCESCU»* (Марин Букур); ИОН КРЯНГЭ, *Сочинения*, тт. I—II (И. Д. Ляудат); ИОН АПОСТОЛ ПОПЕСКУ: *Художественная ценность Никульских икон* (И. Опришан); З. ОРНЯ: *Семанторизм* (Марин Букур); В.ОЗЕРОВ: *Полвека советской литературы* (Михай Новиков); *Современность «Персидских писем»* (Э. Ману); LIONEL GOSSMAN: *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment, The World and Work of La Curie de Sainte Palaye* (Ал. Дуцу); *Mathematik und Dichtung—опыты по точно-научному изучению литературы* (Родика Штейн); JEAN BRUN: *Le retour de Dionysos* (Адриана Митеску); *Les arts et la vie, Place et rôle des arts dans la Société*, ЮНЕСКО, 1969 (Адриана Митеску) . . . . . 663

## Хроштва

- Чествование в Тюбингенском университете Иона Барбу и Тудора Виану (Ал. Дима). . . . . 689



## ROMANUL SADOVENIAN—SOCIAL ȘI DE MORAVURI— PÎNĂ LA PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

RODICA FLOREA

„Anul lui Sadoveanu”, numea Nicolae Iorga anul 1904, în care tânărul prozator, abia întrezărit printre paginile câtorva schițe și nuvele risipite la întâmplare în publicațiile fără vlagă ale epocii, erupe, dominator, în viața literară, oferind spre îndestularea spiritelor anemiaste de un prea îndelung și searbăd post artistic, nu mai puțin de patru volume, care, chiar dacă nu erau capodopere, aveau atracția prospețimii, a vitalității, a participării sufletești sincere și nealterate de îndoieli și inerții, a înnoirilor fecunde. Cu puțin timp înainte, Iorga avusese câteva cuvinte apreciatore pentru nuvela *Luna*, publicată în „*Revista Idealistă*” a lui M.G. Holban—acum însă, cele patru volume îl copleșesc, solicitându-i deopotrivă interesul, curiozitatea și admirația. E drept că N. Iorga, vestit pentru discernământul capricios și confuz cu care selecta valorile artistice, alter-nând intuițiile de geniu cu opacitatea absolută a neavizatului, e autorul unui articol intitulat: „*Doi mari scriitori: Vasile Pop și Mihail Sadoveanu*”, o „poamă mistreată”, cum o numește Sadoveanu, pe care n-a mistuit-o cu plăcere, totuși elogiul conducătorului revistei „*Sămănătorul*” față de cel căruia-i atribuie „o energie creatoare care clădește jucindu-se” are greutate în epocă.

În proza începutului de secol XX, care nu poate fi rezumată într-o formulă artistică unică dar care, cuprinsă într-o singură ochire, lincezea artisticeste, apariția lui Sadoveanu este deopotrivă miraculoasă și derutantă. „De la o săptămână la alta devenisem cunoscut”<sup>1</sup>, își amintește Sadoveanu de acel memorabil an 1904, explicînd prin „puținătatea de producții și seceta de scriitori de atunci”, la care însă volumele sale și criticii vremii au adăugat argumentul valorii estetice.

Față de efervescența literară de la „*Convorbiri literare*” și „*Contemporanul*”, pentru Iași, „1900 era un moment de tranziție—apreciază Sa-

<sup>1</sup> *Anii de ucenicie*, E.S.P.L.A., 1958, p. 267.

doveanu<sup>2</sup>—fermentul ieșan se afla în pauză”. Revistele bucureștene nu aveau nici ele, în acest timp și din acest punct de vedere, superioritate.

„Îmi dau acum seama că epoca nu era deloc prielnică literaturii—reface Sadoveanu, retrospectiv, profilul epocii.—Focurile aprinse la „Vieața” și la „Povestea vorbei” fuseseră destul de sărace și luminau slab o zăre de secetă. Meșterii cei mari de vorbe și visuri trecuseră : Alecsandri, Eminescu, Creangă. Cei de la care lumea mai aștepta glas, tăceau. Delavrancea era în pauza dinainte de *Apus de soare*; Vlahuță ostenise și, o dată cu încetarea „Vieții”, părea că renunțase la toate; Caragiale și Coșbuc numai când și când dădeau semn că încă se află cu noi. Duliu Zamfirescu și Slavici publicau rar, la reviste inaccesibile învățăceilor săraci”<sup>3</sup>.

Proza, mai mult decât poezia, traversa un impas, o zonă de stagnare și secătuire, de agonie lentă.

Publicațiile, efemere sau tirind mai mulți ani o trenă fără strălucire, inclusiv dominatoarea „Sămănătorul”, scot la lumina tiparului schițe și nuvele uscate de sevă, lipsite de nerv, de respirație scurtă, meschină, împotmolite în convenționalism și falsă tradiție sau zbătându-se în artificialitatea cu pretenții de nouitate a subiectelor stranii și străine și într-o fan-tezie dezordonată și sterilă. Oăutind o împospătare a formei și a inspirației, scriitorii acestui „deceniu anemic” osteneau înainte de a fi făcut primii pași. Puținele oaze—*Între vis și viață* a lui Delavrancea sau *Clipe de liniște* a lui Vlahuță—nu fac decât să sporească impresia pustiuului. Era un neant artistic cu—paradoxal!—o materialitate cantitativ agresivă. În paginile „Sămănătorului”—(cu excepția lui Sadoveanu, devenit pentru cîțiva ani prozatorul de frunte al revistei) se înghesuiau sennăturile unor prozatori mai mult sau mai puțin obscuri, care se întreceau în fabricarea unor schițe și nuvele încleiate în siropul excesului de floricele stilistice, al falselor duioșii și al falselor pasiuni. Cultul nediferențiat și denaturant al trecutului era strident, admirația pentru „patriarhalitatea” înapoiată friza adesea ridicolul, oroarea—de fapt perfidă—de înnoiri și regretul pentru feudalismul muribund aveau rezonanța bocetului senil. Scurtele vibrații autentice și petele de culoare vie din scrierile lui N. N. Beldiceanu, I. Ciocirlan, C. Sandu-Aldea, Corneliu Moldovanu, Ion Dragoslav, Ion Gorun, Ion Adam se ridică prea puțin și cu totul sporadic peste nivelul general, de un cenușiu invadator. Consemnînd mediocritatea din paginile „Sămănătorului”, Lovinescu definea plastic revista, în primii ei ani de apariție, ca pe „un cimitir al poeziei române, la poarta cărui trebuie lăsată orice speranță”<sup>4</sup>.

Debutul viitorului mare scriitor Mihail Sadoveanu e pregătit de o gestație nu prea îndelungă, dar în care sînt minuțios plămădite luciditatea față de amorțirea din peisajul literaturii contemporane lui, conștiința necesității unei transfuzii de adevăr și poezie, și, mai presus de toate, o imensă și reală dragoste pentru „umiliții și ofensații” vieții, care-l salvează de răstălmăcirile sămănătoriste, care-l ajută să lumineze din alte unghiuri, profund patriotice, istoria neamului, să descopere izvorul nedrep-

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 171—172.

<sup>4</sup> E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927, p. 41.

tăților și prăpastia dintre asuprași și asuprașii, să denunțe uritul moral și să-i descifreze cauzele, să caute și să împărtășească adevărata frumusețe.

Concomitent cu desfășurarea forțelor artistice ale marelui prozator se dezvoltă—prin influențări uneori reciproce—și intră în făgașul unei literaturi înviorate și sănătos-realiste, imputînd erorile, scriitorii ca Emil Gîrleanu, I. A. Bassarabescu, V. Demetrius, Al. Cazaban, Spiridon Popescu, I. O. Visarion, I. I. Mironescu și chiar Hogaș, Agîrbiceanu și Gala Galaction.

Oei cîțiva ani de acumulări înfrigate și neobosite prefaceri de la începutul biografiei de scriitor a lui Sadoveanu, —ani pe care-i putem socoti fără greș încă de la primele încercări de licean—dau roade peste așteptări. Cele patru volume din 1904—*Povestiri, Dureri îndușite, Șoimii* și *Povestiri din război*—sînt urmate îndată, în 1905, de încă alte două—*Crîșma lui Moș Precu și alte cîteva povestiri* și *Comoara Dorobanțului*, în 1906 de încă alte patru—*Povestiri de sîrbători, Amintirile căprarului Gheorghiuță, Floare ofilită și Mormîntul unui copil*, în 1907 de încă alte trei—*La noi în Vișoara, Vremuri de bejenie și Înmormînturile lui Neculai Manea* și tot astfel, fiecare an aducîndu-și neclintit recolta, bibliografia operei sadoveniene agonisește pînă la sfîrșitul primului război mondial 29 de volume! Nu fără temei, E. Lovinescu închipuia, în 1909, un soi de legendă a ursitoarelor chemate lîngă leagănul viitorului uriaș al literelor române; a cincea ursitoare îi menise: „vei scrie, vei scrie și nu te vei mai opri, vei scrie”.

Debutul lui M. Sadoveanu pecetluiește începutul de secol, marcînd o treaptă nouă în evoluția epicii românești, declanșînd lărgirea ariei de preocupări, stimulînd lupta de idei și apropierea de viața poporului: „găseam în literatura populară și în popor o perspectivă de noutate”, mărturisește scriitorul<sup>5</sup>. În jurul debutantului care dă numele său unui întreg an literar, izbucnesc, se țes și se amestecă opinii contradictorii, elogi generoase, neprecupețite, dar și rețineri prudente, admirații deslănțuite, dar și respingeri furibunde, reproșuri oneste, dar și rătălmăciri ridicole. Scriitorul primise cu ani în urmă ca licean, calificarea de „autor consacrat”, de la colegii săi, asupra cărora își exercitase fascinația cuvîntul tipărit al primelor încercări publicate de o altă revistă decît cea poligrafiată în școală. Tot ca licean capătă de la redacția revistei „Viața nouă” (din 1898)—a lui D. Caselli, I. Costin și Aristide Cantilli, unde publicase primele două nuvele, un calificativ global, alături de N. D. Cocea și Gr. Pișculescu—„cîțiva luceferi proaspeți ai literaturii”—care i se pare însă exagerat și dubios.

Caracterizările și aprecierile demne de atenție nu întîrzie. Cînd Sadoveanu publică *Șoimii* în foiletoanele „Voinței Naționale” a lui Vintilă Brătianu, Vasile Pîrvan precede lucrarea de un articol introductiv elogiios, care a atras îndată privirile cercurilor literare, incitîndu-l pe umoristul G. Banetti să citească și să persifleze unele pasagii ale romanului, ceea ce, după spusele scriitorului, i-a adus un serviciu publicitar<sup>6</sup>. În cîrînd, Titu Maiorescu dorește să-l cunoască pe tînărul autor al unor povestiri din

<sup>5</sup> *Anii de ucenicie*, p. 71.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 264.

război pe care, cu minuția-i cunoscută le adnotase subliniind, deopotrivă, măsura tonului și sobrietatea expresiei, remarcate cu încântare, ca și unele stângăcii, repetiții și revărsări în descrieri. Coșbuc îi solicită, prețuindu-l, colaborarea pentru „Albina”. Egalizarea pe care Iorga o făcuse sub raportul valorii între Sadoveanu și V. Pop e însă preluată de H. Sanielevici, directorul revistei „Curentul nou” din Galați, 1905. Sanielevici, vrind să-l atace pe Iorga și revista patronată de acesta, încearcă să-l desființeze, ca scriitor, pe Sadoveanu, considerându-l reprezentant tipic al sămănătorismului și nemaiobservînd esențialele deosebiri de concepție și atitudine, în ciuda aparentelor identități tematice. Sadoveanu era acuzat de imoralitate în literatură, într-o epocă în care Sanielevici aprecia că „țara românească are nevoie de o literatură care să propage munca regulată și stăruitoare, viața liniștită de familie, cinstea, economia, sobrietatea, hărnicia, sentimentele delicate”. Sanielevici trăgea un semnal de alarmă, informînd opinia publică despre primejdia „naturalismului bestial” din opera lui Sadoveanu. Cu exemple culese din volumele *Dureri înăbușite* și *Crișma lui Moș Precu*, pe baza unor criterii extraestetice, Sanielevici întocmește un stupid tablou sinoptic, reducînd scrierile lui Sadoveanu la „beție, adulter, prostituție și violență pînă la criminalitate”<sup>7</sup>. Malignitatea celui care-l caracteriza pe autorul *Durerilor înăbușite* astfel: „sufletul unui asemenea scriitor e la nivelul sufletului unui vagmistru”, nu i-a slujit decît să-l acopere de ridicol pentru posteritate. Se pare că la înverșunarea lui Sanielevici împotriva sămănătorismului și la confuzia „Sadoveanu-sămănătorist” se adăuga dorința de represalii la lipsa de entuziasm a scriitorului moldovean față de scrierea sa privind rasele umane. Al doilea număr din „Curentul nou” flutură ca pe un stindard polemica tăioasă a lui G. Ibrăileanu, în care i se atrăgea atenție lui Sanielevici că realitatea nu e imorală și că, deci, „a zugrăvi societatea în culori reale e o operă morală, iar Sadoveanu este un adevărat scriitor al pămîntului românesc”<sup>8</sup>, un „mare și adevărat scriitor, care nu compune ci creează conform cu realitatea”<sup>9</sup>.

Laudele și respingerile s-au amalgamat și s-au succedat vertiginos în epocă. Valoarea literară însă a impus, iar Academia Română și-a oferit doi ani la rînd premiile primelor două volume ale scriitorului: *Povestiri*—raportul fiind semnat de Titu Maiorescu și *Șoimii*—raportul aparținîndu-i lui Ion Bianu.

O recunoaștere a supremației sale în literatura timpului este și alegerea lui Sadoveanu ca președinte, în 1908, al recent constituitei Societăți a scriitorilor români.

Multiplele aprecieri elogioase sînt încununate în 1915 — 1916 de raportul lui Delavrancea către Academia română, în care Sadoveanu este propus membru corespondent. „Titlurile d-lui Sadoveanu, care-l recomandă atenției noastre și a d-voastră, sînt operele sale literare, în-deosebi *romane* și nuvele. Atît unele, cît și altele, sînt studii serioase de moravuri, scrise cu un mare talent, cu o limbă bogată, cu un stil minunat.

<sup>7</sup> *Morala d-lui Sadoveanu*, în „Curentul nou”, 15 XI 1905.

<sup>8</sup> *Doi critici și mai mulți scriitori*, în „Curentul nou”, 1905, nr. 2, p. 18.

<sup>9</sup> *Scriitori și curente*, p. 140.

Viața eroilor săi este însăși viața noastră din trecut și de astăzi. Și dl. Sadoveanu este unul din cei mai cunoscuți scriitori ai noștri, din cei mai iubiți, din cei mai admirați<sup>10</sup>.

Delavrancea pomenea de romanele lui Mihail Sadoveanu. Începutul secolului XX este cu deosebire sărac în ceea ce privește această specie epică de amploare. Duiliu Zamfirescu își publicase în „Convorbiri literare” primele trei romane din ciclul Comăneștenilor pînă în 1900.

Romanul cu cheie al lui N. Petrașcu, *Marin Jelea*, era cu mult sub nivelul minim obligator, ca și romanul istoric *Străbunii*, de la 1900, al lui Ludovic Dăuș, și ca atîtea alte încercări neizbutite ale unor și mai mărunți autori.

Toată perioada literară de pînă la primul război mondial e dominată de genul scurt. Frecvența cuvîntului „povestiri” în titlurile culegerilor de schițe și nuvela este semnificativă. Romanul nu avea tradiție. Ibrăileanu considera romanul „ultimul termen al evoluției literare” și, în consecință, „genul cel mai pretențios” către care scriitorii români au fost nevoiți că parcurgă o perioadă de tranziție, de încercări, dibuiri și preludii<sup>11</sup>. Sadoveanu se încumetă să treacă prin acest „purgatoriu”. Cinci din cele 29 de volume publicate pînă în 1918 sînt romane.

Primul este un roman istoric—*Șoimii* (pe care ne vom mărgini în acest articol a-l enumera), publicat în 1904, după o primă variantă din 1903, cu titlul *Frații Potcoavă*, și care-și are sorgintea în dragostea, cu totul particulară, a scriitorului, pentru istoria patriei, încă de pe cînd asculta cu obrajii aprinși lecțiile modestului domn Busuioc, în lecturile la come ale baladelor prelucrate de bătrînul Nedeia Popescu, în proiectul nesățios început în clasa a II-a gimnazială, al unui roman haiducesc în mai multe tomuri, intitulat *Florea Corbeanu haiducul*. Tot istoric este și ultimul roman dintre cele cinci: *Neamul Șoimăreștilor*, apărut în 1915.

Celelalte trei romane au, prin temă și subiect, un loc de sine stătător în ansamblul operei sadoveniene și în epica vremii.

Primul dintre ele, adică al doilea roman, apare în 1906, cu titlul *Floare ofilită*, după ce trecuse prin topirea și retopirea a două versiuni: *În liniștea pădurii*, din 1900 și *Un foc în negură*, din 1901. Al doilea roman se intitulează *Însemnările lui Neculai Manea* și apare în 1907 și, în sfîrșit, al patrulea, *Apa mortilor*, e publicat în 1911. Frămîntările și încercările de romancier ale lui Sadoveanu, înainte, în intervale, sau concomitent cu desăvîrșirea acestor romane, sînt însă mult mai numeroase. Unele s-au rătăcit între proiectele părăsite, cum au fost, un roman de adolescență—*Suflete pierdute* și altul umoristic, pe care urma să-l serie împreună cu Nicușor Beldiceanu și să-l intituleze *Popa Tărăboi*, ultimul fiindu-i de folos la culegerea de povestiri *Crîșma lui Moș Precu* (1904). Altele au devenit nuvele ratate, cum însuși scriitorul își califică nuvela *Tu n-ai iubit*<sup>12</sup> cele mai multe însă reducîndu-și volumul la acela al unor nuvele ample, adevărate romane concentrate prin substanța lor epică, așa, cum sînt: *Haia Sanis*, *Ion Ursu*,

<sup>10</sup> „Analele Acad. Rom.”, seria II, tom. 38 (*Dezbaterile*), 1915—1916, p. 198—199. [În 1923 9 VI, Sadoveanu devine membru plin; discursul său de recepție e un elogiu al *Poeziei populare*.]

<sup>11</sup> V.R., 1908, nr. 2 și în *Scriitori și curente*.

<sup>12</sup> *Mormîntul unui copil*, 1906.

*Petrea Străinul, Duduia Margareta.* De fapt, nuvela *Duduia Margareta* din volumul omonim (1909) e considerată de Ibrăileanu chiar roman, sau, avînd în vedere sensul subtitlului articolului lui Ibrăileanu, un stadiu intermediar „spre roman”. Toate aceste punți de legătură între nuvelă și roman, de fapt independente ca valoare estetică, aceasta nefiind direct proporțională cu dimensiunea, iar *Haiia Sanis*—bijuterie a genului—depășind nivelul artistic al *Florii ofilite*—au pentru viitorul romancier importanța unor studii pregătitoare, amănunțind detalii, luminînd, în prim-plan, un caracter sau altul.

Vom numi romane cele trei ipostaze ale tîrgușorului moldovenesc dintr-o anume etapă istorică, sau, mai bine spus, cele trei studii ale unuia și aceluiași tablou, văzut din unghiuri diferite, de la distanțe diferite, cu intensități de lumină și culoare diferite. Le vom numi romane—chiar dacă în accepția contemporanilor apariției lor romanul avea o definiție care nu cunoștea suplețea și limitele elastice, ci impunea norme rigide, obligatorii în totalitatea lor, fără libertatea omiterii sau includerii vreuneia. De fapt, era vorba de prejudecata admiterii exclusive a unei formule unice de roman,—cuprinderea și desfășurarea cronologică și gradată a unei existențe sau a mai multor existențe semnificative din punctul de vedere al unor idei etice sau sociale, definirea unor eroi bine individualizați, străini de orice participare afectivă—lirică a scriitorului—formulă cu un caracter dramatic implicînd conflict și deznodămînt, perfect valabilă și astăzi și care a dat de-a lungul deceniilor capodopere ale genului, dar care nu admitea, în paralelă, formule tot atît de fructuoase.

Romanele lui Sadoveanu nu se potriveau tiparului unanim acceptat din acei primi ani ai secolului nostru, fapt care a stîrnit nedumeriri și derută între cei în măsură să încerce clasificarea și încadrarea prozei sadoveniene în formulele curente. La întrebarea:—care e contribuția specifică a lui Sadoveanu?—mulți au răspuns:—aceea de povestitor. Căutînd—în romanele pomenite—distanțare față de obiect, multilateralitate și complexitate a tipurilor, anularea sau măcar comprimarea sentimentelor subiective, observație rece—atribute necesare romanului social, și descoperînd, în schimb, vibrația tuturor corzilor sufletești ale scriitorului, urmînd neclintit evoluția eroilor, climat emotiv cu adevărat propice povestirii, atît *Floare ofilită*, cît și *Însemnările lui Neculai Manea* sau *Apa Morșilor* sînt incluse în categoria epică a povestirii ample.

Pe Ibrăileanu, forma de jurnal intim a romanului *Însemnările lui Neculai Manea* îl făcea ezitant în aprecieri: „Ultimele două lucrări ale d-lui Sadovenau, *dacă e vorba să le dăm un nume* (s.n., R.F.) sînt romane — și e sigur că forma în care compune acum d. Sadoveanu („de jurnal” și de „scrisori”) nu poate fi definitivă, căci este prea departe de forma obișnuită, firească, a romanului”<sup>13</sup>.

Lui Eugen Lovinescu, lirismul care constituie nota cu adevărat și în totul particulară a prozei sadoveniene, întrucît faptic nu se deosebește prea mult de a scriitorilor de frunte din acel timp — Duiliu Zamfirescu, Slavici, Agirbiceanu, Galaction etc. — îi crează dificultăți atunci cînd încearcă o caracterizare și o clasificare riguroasă.

<sup>13</sup> G. Ibrăileanu, *Însemnările lui Neculai Manea*, V.R., nr. 2, 1908.

Realismul de factură specială din scrierile lui Sadoveanu e denumit de către Lovinescu, incert, „materialism liric”. Lovinescu face două confuzii. Mai întâi, judecă proza, în speță romanele sadoveniene, raportându-le exclusiv la normele realismului din romanele sociale. În al doilea rând, identifică lirismul din proza lui Sadoveanu cu postromantismul sămănătorist și crede că a descoperit compartimentul literar în care să-l încadreze pe scriitor, numindu-l „sămănătorist moldovean”<sup>14</sup>.

Potrivit acestor criterii exclusiviste de cîntărire, lirismul sadovenian este excomunicat.

De fapt, apreciat în sine, lirismul este considerat de către Lovinescu „merit esențial al scriitorului”, care însă, „privit în categoria epică”, constituie o „inferioritate”<sup>15</sup>. Conform acestei prejudecăți critice, „opera scriitorului moldovean — decretează Lovinescu — se exclude din domeniul creației epice”, pentru a se fixa în domeniul creației lirice”<sup>16</sup>. Aupra onora dintre aceste aprecieri minimalizatoare sau, în cel mai bun caz, confuze, Lovinescu revine în 1937, corectîndu-le, îndulcindu-le sau opunîndu-le o părere contrarie. Sadoveanu, ca și Rebreanu, aparține epocii de după primul război mondial, își dă adevărata măsură a talentului său singular în expresie abia în capodoperele apărute începînd din 1930, în *Baltagul*, în *Frații Jderi*, în *Zodia Cancerului*. *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* este, la rîndul său, sinteza romanului de provincie antebelic, în care același tablou al aceluiași mediu, al acelorași împrejurări faprice și aproape al acelorași personaje, doar cu nume noi, capătă dintr-o dată adîncime și perspectivă, prin profunzimea analizei, nemaifiînd susceptibil de reproșul „insuficienței preparației psihologice”. Acest salt valoric incontestabil atenuază și scuză, într-un fel, reținerile lui Lovinescu în aprecierea volumelor de început. Acestea aparțineau încă — stilistic — sfîrșitului secolului al XIX-lea, perioadă mai săracă în realizări literare importante decît deceniile anterioare.

Alături de Sadoveanu, un grup de prozatori tineri dezvoltă la începutul secolului un tip de proză a „faptului divers” — cum o numea Gîrleanu, dar nu naturalist-indiferentă ci emoțională, încărcată de semnificații etice. Ideea de apostolat, de milă pentru cei năpăstuiți, devine o tendință în artă, făcînd din scriitorii acestor ani niște misionari sociali.

Nota distinctivă a lui Sadoveanu, în afară de forța latentă a talentului său, este poezia. Ibrăileanu îl numea „mare poet al naturii românești”. Exegeții de după el lărgesc sfera lirismului sadovenian la întreaga operă, arătîndu-l pe scriitor drept un poet liric și în proză. Este o poezie a prozei, mai mult sau mai puțin perceptibilă, implicită chiar în înfățișarea aspectelor de viață celor mai prozaice. Sadoveanu, după cum remarca Tudor Vianu<sup>17</sup>, nu se mărginește la evocarea întîmplărilor și la împletirea destinelor, ci încheagă în jurul lor o atmosferă poetică asemănătoare unei compoziții multiple și sonore. E o modalitate nouă de a prezenta aspectele realității. Scriitorul „își ilustrează un sentiment prin scene reale din viața

<sup>14</sup> E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, *Evoluția prozei literare*, p. 28, 1928.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 38.

<sup>17</sup> T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., 1966, vol. II, cap. *Realismul artistic și liric*.

reală”, arăta Ibrăileanu. Sadoveanu își obiectivează lirismul, deosebindu-se astfel de poezii lirici care, scriind proză, nu pot „ieși din cercul propriei lor personalități” și „nu pot crea decât un singur personaj real, pe ei înșiși”. Ibrăileanu se referea la Eminescu, ai cărui Dionis și Jeronim sînt repetarea, oglindirea directă și nemodificată a propriului său profil psihic<sup>18</sup>.

La Sadoveanu este remarcabilă tocmai obiectivarea lirismului, prezența sa în fiecare pagină, prezență care nu e incompatibilă cu realismul cel mai acut. Realitatea e filtrată prin propria sa personalitate artistică, personajele diversificîndu-se. După lapidara caracterizare a lui G. Călinescu<sup>19</sup>, Sadoveanu reușește „să se multiplice în afară”. Repetabilitatea — remarcată în critică — a universului sadovenian, a personajelor — pe categorii — ține de spirala aprofundării unui studiu social sau psihologic.

Ceea ce se impune oricăror investigații critice a operei lui Sadoveanu este contactul nemijlocit cu realitatea, răsfrîngerea simplă și onestă a acestei realități, un realism de o factură deosebită, refuzîndu-se cuprinderii într-o definiție rigidă, un realism în continuu proces de osmoză cu poezia, realismul unui romantic. Acest romantic e însă admiratorul lui Maupassant, din ale cărui nuvele traduce în 1907, e „fascinat” de *Madame Bovary* a lui Flaubert, e atras de Zola, cunoaște și împărtășește teoriile lui Taine. În 1910 publică traducerea studiilor lui Taine: *Despre natura operei de artă și Despre producerea operei de artă*. Romanele provinciei sînt constituite pe ideea determinismului fizic și social, înfățișînd alunecarea, inexorabilă, pe panta ratării și degradării morale a unor ființe umile, mutilate de mediu. În tonul său specific inimitabil, învăluit, alternînd duioșia cu amărăciunea, umorul cu ironia subțire, scriitorul respinge o lume, face rechizitorul unei societăți și o condamnă.

Disocierea realismului sadovenian de aura sa romantică ar face ininteligibilă, insesizabilă, tocmai nota sa distinctivă, de puternică originalitate. Uneori procedăm însă și la asemenea disecții conștiente, cu unicul scop de a inventaria și a atrage atenția asupra unor detalii. În cazul de față, privind cu lupa tabloul provinciei moldovenești de la începutul sec. XX, putem amănunți accentele critice care, la privirea de ansamblu, se pierd sau își atenuază ascuțimea tăioasă.

Repulsia declarată a scriitorului pentru „hibridul orășenesc” comportă nuanțe care corespund unei alternări continue între aversiune nedisimulată și compasiune. Oameni și împrejurări tipice mediului de țîrg într-o anume epocă cunoscută prin experiență directă — între 1880 și primul război mondial — compun o imagine menită să demonstreze inconsistența tihnei provinciale, paravan care ascunde drame meschine, dar nu mai puțin dureroase, vieți irosite fără nici un țel, o țesătură complicată de patimi mărunte, ambiții maniacale, vicii și dezordini sufletești. Eroi fac parte din obscura mică burghezie provincială : meșteșugari pauperi, slujbași mărunți, militari pervertiți de mediul steril al cazarmelor și de chefurile cazone, boieri scăpătați, femei sensibile, ofilindu-se și pierind înghițite în această viscoasă „baltă a liniștii”. Un mediu eterogen, îmbîcsit de camă-

<sup>18</sup> Ibrăileanu, *Insemnările lui Neculai Manea*, V.R., nr. 2, 1908.

<sup>19</sup> Studiul din culegerea *Studii și articole închinat lui M. Sadoveanu*, E.S.P.L.A., 1952, p. 32.



tă, de speulă, de interese politice, un mediu în care vegetează o lume nefericită sufocată de stereotipie, mutilată de ticuri și automatisme, împietrită într-o existență searbădă și inutilă. Orice aspirație pură către înlăturarea canoanelor uniformizante eşuează, de cele mai multe ori, tragic. Cele trei romane de care ne ocupăm sînt fiecare în parte o culegere de biografii zguduitoare ale unor oameni striviți de o ambianță implacabilă, eroii principali lunecînd inevitabil spre autodistrugere sau surpare morală. Tinjirea desperată către spargerea monotoniei nu mai lasă loc discernerii metodelor. Înduși în eroare de paleative, eroii au iluzia umplerii golului de viață, alegînd beția, adulterul, jocurile de noroc, taifasurile găunoase, visarea sterilă.

Surprinsă în instantanee, în numeroase schițe, povestiri, nuvele (cum sînt : *Două vieți, Moș Simion, Ruini, Epilogul, O zi ca altele, Cîinele, Faceri de bine, Printre gene, Slujbaș vechi, Istoria unei păldrii, O amintire, Un cal și un om, Orbul Isac Zodaru* și bineînțelele cunoscutele *Haia Sanis, Balta liniștii, Ion Ursu, Duduia Margareta*), viața provinciei e cuprinsă plenar, ca fenomen social, în romane. Fiecare detaliu e indispensabil închegării ansamblului, descoperind adevărata față a lucrurilor.

Liniștea idilică a mahalalelor e falsă, o prăfuită pinză de păianjen care ascunde goliciunea sufletelor, nepăsarea și împietrirea. Viața micilor funcționari — căroră scriitorul le-a închinat primul său roman inspirat de tîrgul de provincie — *Floare ofilită* — e aproape identică la fiecare în parte, banală și seacă. O lume circumscrisă la o existență larvară, împotmolită în prejudecăți, ocupații meschine sau inerție totală. Pînă la măriș, fetele își trec zilele împletind horbote și citind de zeci de ori aceleași romane sentimentale. Căsătoria — convenție și fatalitate — nu schimbă cu nimic perspectiva vieții. Femeile au iluzia unei activități necesare, agitîndu-se maniacal cu scuturatul zilnic și pregătitul proviziilor de iarnă. Această mlaștină morală e agitată superficial și periodic de o logodnă, o nuntă, un botoz. Bărbații se automatizează în tabieturi, divertismentele fiind la rîndul lor niște automatisme : cafea la oră fixă, preferans sau tabinet cu vecinii, discuția „politică” de la cafenea. Pentru cei mai mulți locuitori ai tîrgușoarelor provinciale, „politică”, mai bine zis discuția politică, e concepută ca un divertisment alături de ceașca de cafea, de paharul de ceai sau de vin, alături de vizitele protocolare între familiile cunoscute, sau de jocul de loto. „Politicele” au loc în piață, cînd bărbații se duc după cumpărături, „între baratca măcelarului și grămezile de legume ale bulgarului”, ori în cafeneaua, cofetăria sau cîrciuma mai selectă a orășelului. Comentariile politice se fac de obicei în această formă : „Zaharia, primarele întrebă : Ce se mai aude frate ? Zice că guvernul greu, greu ! și dă de dușcă un pahar. Pe urmă iar ciocni : Da, cu Lascăr Otargiu ce se aude ? — Bine mersi ! zice madam Trifanov”. . . (*Floare ofilită*), sau iau un ton fulminant împotriva unui inamic ignorat. „Conu Leonida”, multiplicat, vociferează incoerent și ridicul, amestecînd chestiunea țărănească cu legile, cu afacerea „Struțber”, dar „cu tot belșugul de vorbe, nimeni însă nu înțelegea despre ce-i vorba”.

Alături de cei care se conformează pasiv și inofensiv acestei vieți de păpuși mecanice, sînt alții care devin exponenții ei agresivi, maligni. Așa sînt profesorii de la școala la care predă Neculai Manea, măcinați

de dușmăanii și dezbinări politice sau personale, o adunătură de oameni răi sau ignoranți, proști sau prostiți, unii alergînd după o politică de căpătuală. Lipsiți de orice preocupare care să privească bunul mers al școlii, au făcut din cancelarie sediul certurilor politice, cînd cei din partide deosebite își dau pe față, reciproc, hoțiile.

În viața tîrgului provincial politica nu e doar un divertisment comic și inocent, pigmentînd pauza de prînz a micilor funcționari. Pentru unii ea este o profesiune unică sau suplimentară, bănoasă și facilă, o profesiune care nu pretinde nici studii, nici destoinicie, ci doar îndrăzneală și lipsă de scrupule. Sadoveanu demască politica de mascaradă și de jaf a partidelor așa-zise „istorice”. O dată cu Neculai Manea cititorul ia cunoștință de spectacolul dezgustător al alegerilor și de cameleonismul onora din politicieni. Ferventul liberal, profesorul Leonard Niescu, dîndu-și seama de avantajul pe care l-ar avea dacă ar trece în partidul opus, se lasă convertit de profesorul de religie. Trecerea dintr-un partid în altul se face cum nu se poate mai firesc și Leonard explodează verbal în ajunul alegerilor împotriva grozăviilor întîmplate sub „stăpînirea guvernului lung de tristă memorie”, al cărui adept fusese pînă mai ieri. Pentru reușita alegerilor el propune destituirea telegrafică a tuturor celor asupra votului cărora are îndoieli. Directorul școlii se îndeletnicește cu memorii și rapoarte împotriva profesorilor care nu frecventează adunările politice. Neculai Manea simte că n-are ce căuta între acești oameni care se rușinează de obirșia lor umilă, șoptesc prin colțuri, și-și zîmbesc dulceag chiar cînd, în realitate, se urăsc de moarte. Politica funcționarilor din orașel e aceea de a fi „cu toate partidele, cu toate guvernele”. Lupta e primejdioasă și de aceea ocolită. Acestor oameni, o calitate le e neapărat necesară: priceperea de a-și însuși, pentru satisfacerea intereselor personale, averea obștească. Candidații în alegeri fac promisiuni extraordinare pentru a-și asigura votul, uitîndu-le îndată după aceea. Banul public nu e folosit pentru îmbunătățirea condițiilor de viață ale poporului, ci e minuit în cercul restrîns și spre folosul exclusiv al celor interesați. Cele cîteva străzi pietruite din tîrgurile nevoiașe unesc domiciliul diversilor primari ce s-au perindat la cîrma administrației orașelor, cu primăria. Felinarele care luminează ulițele tîrgului „își mută locul de cîte ori se schimbă guvernele și se primesc edili”. Neglijența, nepăsarea, lipsa de răspundere cetățenească domnesc peste tot. În certurile care au loc la cofetăria tîrgului Săveni (Fălticeni), politicienii celor două partide istorice își dispută niște inexistente realizări și-și denunță reciproc furturile. Cele două gazete de partid se atacă furibund. Cu toate aceste furtuni, în tîrg nu se schimbă nimic: „Palatul Justiției crapă și amenință cu pedeapsa surpării și pe judecători și pe judecați; primăria arată geamuri lipite cu hîrtie ca niște ochi de orbi; în școli, în timpul iernii, suflă vîntul și bieții copii tremură, iar profesorii reumatici se plimbă prin clasă în paltoane, cu căciulile în cap și tușesc. De ani de zile, primarii burtoși s-au străduit să facă ceva și n-au izbutit, din pricină că opoziția se împotrivea, ca să facă ea, cînd partidul ei va veni la putere”.

Pe această cale politică, unii se desprind din mijlocul micilor slujbași și fac ceea ce se numea „o carieră strălucită”, înmulțindu-și averea prin afaceri și necinste. Cultului vițelului de aur i se aduc jertfe sentimentele nobile. Oamenii ajung să se așfîșie între ei, pentru a ajunge la singu-

rul bun care le poate asigura putere și viață îmbelșugată : banul. Totul se cumpără. Frumusețea femeilor e o marfă și o momeală, se vinde cui dă mai mult. Căsătoria e o afacere, un contract, „o datorie socială și nimic mai mult; (. . .) dacă lângă datorie se adaugă și sentimentul, cu atît mai bine”. Cînd nu se adaugă, soluția obișnuită și care nu miră pe nimeni e adulterul. Omul e judecat în raport cu averea. În școlile comune, copiilor săraci li se impută veșnic sărăcia. Lui Neculai Manea, care fusese un astfel de bursier timid, „despre haine i se amintea zilnic că nu-s ale lui și că mănîncă de pomană hrana pe care statul o dă unor trîntori”.

Orășul, sau mai bine-zis tîrgul — căci de el e vorba — e, la M. Sadoveanu, un loc otrăvit, în care sufletele se pierd, se dezumanizează, sînt împinse la dezordine și viciu, meschinărie și uscăciune, desperare și lipsa oricărui ideal. Nonconformiștii sînt zdrobiți, ca Radianu, ca Maria Stahu, ca Daria Mazu, sau se ofilesc, avînd conștiința amară a compromisului care le desființează personalitatea, le alterează eul moral, ca Neculai Manea sau Tinca Negrea. Cei mai mulți dintre acești rebeli împotriva nor melor vieții provinciale sînt porniți din mediul rural, care, în viziunea scriitorului și, de fapt, în literatura începutului de veac XX) este sinonim cu zona purității morale. Traumatismul smulgerii din acest mediu și-a pus o pecete de neșters pe destinul „dezrădăcinaților”. Ei sînt niște inadaptați și inadaptabili, într-o lume care le rămîne străină, înstrăinîndu-se în același timp de ai lor. Drumul de întoarcere în lumea din care au plecat e închis. Elanurile pier în vidul moral din jur. Eșuarea e lamentabilă, și duce fie la pieire, fie la resemnare și renunțări totale. Profesorul Manea, greu încercat de viață, caută refugiu într-un orașel moldovenesc, singura-i dorință fiind aceea de a găsi tihnă și puțința izolării. Curînd înțelege că tihna ulițelor cu căsuțe albe și înflorite ascunde nenorociri, că „în liniștea asta care te înșală, curge ca oriunde fluviul răutăților omenesti”. Epoca de dureroase frămîntări și îndoieli s-a sfîrșit cu o falsă împăcare. Durerea degenează în obișnuință. Împăcarea are o temelie șubredă : o viață falsă, de înșelăciune, în care strîngeri de inimă și gânduri mîhnite îl chinuie din ce în ce mai rar.

Profesorul Radianu a avut și el cîndva dorința de a munci și a fi folositor semenilor săi, dar în luptă cu meschinăria provinciei a ieșit înfrînt. Insatisfacția sa e sfișietoare, dar lipsită de energie, incapabilă de acțiune. De presiunea sufletească și sentimentul zădărnicii, care l-au ingenunchiat pe Neculai Manea în sensul împotmolirii în resemnare și satisfacții mărunte, izolate, la Radianu ating o intensitate devastatoare. Cu conștiința limpede că e un ratat, încearcă desperat să-și înece ultimele regrete în otrava băuturii, lucid că o dată cu ființa morală și-o ucide și pe cea fizică.

Moare lângă un gîrd, într-o noapte de iarnă, ca un cîine hăituit.

Tinca Negrea din *Floare ofilită*, Maria Stahu din *Apa morților* și mai tîrziu Daria Mazu din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, sînt din aceeași familie spirituală. Societatea în care trăiesc, refuzîndu-le orice modalitate de realizare a capacităților virtuale din planul moral și intelectual, eroinele lui Sadoveanu se răzvrătesc uniform, în singura formă ce le este accesibilă : refugiul și credința oarbă, și în cele din urmă devastatoare, în dragoste. Căutarea obstinată a dragostei pure, a dragostei adevărate, devine un steag al rebeliunii, visarea e de asemenea o ipostază a înfruntării destinului.

Credința în dragoste, în vis, în fericire, e un atac împotriva uniformității, împotriva ingenunerii desemnate sub povara distrugătoare a simulacrului de viață, împotriva tiraniei formelor fixe. Unică rază de lumină în existența picoloasă a acestor eroine, dragostea sfirșește fie prin a se îndepărta ca proiectarea himerică a unui vis imposibil, fie se metamorfozează dezastruos și jalnic, nerezistind mediului în care a fost coborită. Și într-un caz și în celălalt, ea nu poate umple niște vieți tînjind agresiv și violent către împliniri definitive și saltul în gol al unor suflete dăruite total unei iluzii, unei „ape a morților”, unei „fata morgana”, nu poate sfirși decît tragic. Cu excepția Tincuței Negrea, căreia-i este rezervat, ca și lui Neculai Manea, fructul veșnic amar al resemnării, al autoînșelării. Suflet linear, inteligență mediocră (în lecturile ei nu trecuse mai departe de citirea repetată a cîtorva romane ferfenițite), Tinca se încredințează naiv și fără combustii sufletești deosebite dragostei cumînți, aprobate de familie și legalizată prin căsătorie, pentru tînrul ei vecin Vasile Negrea. Însușindu-și de timpuriu niște înțelepciuni izvorite din instinctul de autoconservare — „viața noastră e mai strîmtă, trebuie să te mulțumești cu puțin”, Tinca va rezista mai ușor decît semenele ei, Maria Stahu și Daria Mazu, șocului gradat al dezamăgirilor. Criza culminantă, provocată de înțelegerea inconsistenței visului său de iubire, o duce la hotarul dintre viață și moarte, pe care nu-l trece, dar dincoace de care va rămîne tot restul vieții o înfrîntă, o „floare ofilită”. Va deveni sau nu șiea aidoma vecinilor sale din tristul cartier al funcționarilor, abrutizate de vicii în care încearcă să-și ucidă durerile sufletești, în orice caz, finalul romanului o arată pornind pe calea tuturor abdicărilor, aceea a resemnării. Închizîndu-și sufletul pentru toți, Tinca acceptă pentru viitor „o viață cu care începea să se împace, o cîmpie fără lumină multă și fără flori, prin care trebuia să treacă numaidecît, alături de cel care-i fusese odată drag”.

Pe o treaptă superioară de evoluție sufletească, Maria Stahu (*Apa morților*) și Daria Mazu (*Locul unde nu s-a întîmplat nimic*) nu acceptă compromisurile. Aspirației către iubire absolută i se asociază, complicînd-o iremediabil, speranța confuză în autorealizare, nonconformismul împotriva mlaștinii absorbante a vieții tîrgului, conștiința demnității umane, setea de sinceritate și de cinste, nevoia de a-și închina viața unui ideal. Eșecul în cazul investirii unui asemenea capital sufleteesc nu poate avea decît un deznodămînt tragic. Înțelegînd că dragostea excepțională și durată în veșnicie, către care se ridicase hotărît și furtunos, fusese doar un miraj, o mai lungă amețeală care o tîrise, subteran și implacabil, către aceleași tipare anihilante ale vieții din care luptase să se smulgă, Maria Stahu preferă pierderea în neant ca pe unica posibilitate de eliberare (Aceeși cale va fi urmată de Daria Mazu, în romanul apărut între cele două războaie, *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*).

Romanul sadovean închinat vechiului tîrg de provincie apare astfel ca un soi de monografie în trepte, printr-o repetare amplificatoare, de la simplu la complex, în care realismul se amestecă într-o doză specifică și inimitabilă cu romantismul, liricul cu epicul. Tabloul sociologic, de fapt al criticii sociale făcută de Sadoveanu în aceste romane, pe care am încercat să-l încheșăm în paginile precedente, e realizat de scriitor cu mijloace aparținînd ades literaturii lirice: simboluri, sugestii, laitmotive, metafore, armonie lingvistică interioară. Sadoveanu stăpînește ca nimeni altul arta

de a evoca o atmosferă, arta de a urmări discret, dar obsedant, motive care să concentreze sensuri definitorii pentru analizele sociale și psihologice întreprinse. Vizibilă și permanentă este îngemănarea dintre tonul obiectiv și duioșia delicată, alternarea continuă între umor, sarcasm și ironie caustică, pe de o parte, și comprehensiunea subiectivă față de durerea umană.

O permanentă a literaturii sadoveniene — natura — nu poate lipsi din romanele țirgului de provincie. Natura e și aici nu o suită de descrieri picturale, ci o stare sufletească înțeleasă în capacitatea de a se ipostazia multiplu. Tudor Vianu vedea în natura sadoveniană o „cutie de rezonanță a sentimentelor”.

Asociat continuu naturii, ca traducere a unei stări sufletești, este laitmotivul *luminii* și, ca revers, al extincției ei. Cîteva exemple culese din romanele care ne stau în atenție, au rostul de a sprijini concret afirmațiile de mai sus :

Relatarea începutului dragostei dintre Tinca și Vasile Negrea e acompaniată mereu de referiri la natură, ca de un refren semnificativ : „Era *lumină* în toți ochii”, „văzduhul se umplea de valuri de *lumină* și căldură”, „era în aer un miros dulce de primăvară bogată și prin *lumina* orbitoare veneau zgomotele împrejurimilor ca ceva neobișnuit, ca murmurul unei vieți cu totul nouă” „*lumina* lui april veni pe aripele cocoarelor și rîndunelilor, aducînd multe frumuseți, și nădejdi și mai multe”, „era în livadă o *lumină* mare și un miros dulce de meri înfloriți”, „pe lanurile de grîu verzi, pe fînețele de iarbă tînără, plutea o pace de *lumină*” etc.

Portretul Tincăi are aceeași amprentă : „Fața albă, ochii, aveau o *lumină* blondă de ris”. Dragostea ei e caracterizată de scriitor ca o „cernere de *lumină*”, „acum iată, în viața ei închisă, acoperită ca de un nou, năvălise un val de soare. În *lumina* care se făcea, i se părea că i se deschide o poartă spre necunoscute țărîmuri de fericire”. Repetiția e obsedantă, tocmai pentru a sublinia sensul și a mări efectul contrastului din partea a doua : „niciodată sufletul ei nu fusese plin de atîta *lumină*”, Vasile „se uită cu ochi de *lumină* la dragostea lui”. Logodna lor are un decor paradisiac, nestrident : „Trecură prin pîlcuri de flori tinere, pe sub bolți de sălcii îmbrățișate (...) Își alăturară obrazurile și-și ridicară ochii spre *lumina* de sus”. Căsnicia lor începe tot sub semnul luminii : „În vremea aceasta, a zilelor pline de *lumină* și fericire”, Tinca își așteaptă soțul „c-o *lumină* de zîmbet pe toată fața”.

Pentru Maria Stahu, de asemenea, dragostea, și de data aceasta și maturizarea gândirii ei, înțelegerea, se traduc tot prin *lumină*. „Maria începu să bănuiască un abur de *lumină*, în care părea că stă închisă fericirea zilelor viitoare”; „pe cînd mintea-i întindea cercuri de *lumină* tot mai departe”. „Din genuna întunecoasă a vieții ei de la țîrg scăpase : acum-a-i zîmbea *lumina*”, „se întoarse iar în *lumină*, și rămase, așa, cu ochii mari, suind și coborînd cu gîndul și sufletul ca pe o scară către lună”. Aceeași identitate poetică : dragoste = *lumină*, o întîlnim și în *Însemnările lui Neculai Manea*. Culegerea stăruitoare a acestui laitmotiv ar ocupa un spațiu prea mare și n-ar adăuga sensuri noi demonstrației. Trebuie adăugat că *lumina* e nu numai simbolul dragostei, ci apare ca un simbol unic al zonelor de puritate morală : copilăria, evocarea mamei dispărute, trecutul fericit dar îndepărtîndu-se ireversibil. Din aceste simboluri invocate ades, Sadoveanu încheagă o atmosferă de farmec, mister și căldură. Para-

lelismul între natura concentrată în simboluri și viața sufletească a eroilor, e simetric și previzibil: fericire = lumină, nefericire = negură, furtuni. Presimțirea viitorului sumbru o face natura sau, mai bine zis, modul particular de referire la natură. La primele dezamăgiri, Tincăi „lumina lămpi-i se păru mică”; „sufletul îi era covârșit de mîhnire ca de o piclă de toamnă”. „În marea ei iubire, sosise parcă un vînt gheșos, care vestejise multe flori gingașe”. La fel Maria Stahu, după ce se azvirle simbolic „cu ochii închiși în prăpastia dragostei ei”, prea curînd simte „că nu-i mai este îngăduită nici o clipă de lumină pentru suflet în lumea asta”. Simbolul stăruie pînă în final, pentru a sublinia conștiința zădărniceii, a himerelor spulberate: „o îndoială tragică îi clipea în minte; și în fulgerul acesta, avea halucinația unei prăpăstii de la marginea căreia, ca-n visurile de groază, nu se putea trage îndărăt”.

În portretul tragicului Radianu revine imaginea „ochilor plini de neguri bolnave”, „cufundați ca-ntr-o negură”.

Simbolurile, formulările metaforice se întîlnesc la Sadoveanu pe fiecare pagină. Înseși titlurile sînt niște metafore: *Floarea ofilită*, *Apa morților*, iar descrierea interioarelor provinciale, a odărilor cu mobile lustruite, cu cadrele din pereți văzute ca printr-un păienjenis de fum, cu nelipsita pendulă care „înseamnă clipele rar, rar, ușor”, cu ramele de scoici pe măsuțele cu oglindă și tablalele de lînuri colorate sub bibelouri de bilci, e un simbol poetic al tristeții provinciale, cîntată frecvent la începutul secolului al XX-lea de către primii noștri poeți simbolști. Metaforele adaugă paginilor sadoveniene o viață nevăzută, o mișcare interioară armonioasă. La Sadoveanu, risul „adie”, gîndurile sînt ca un „abur” sau ca un „vînt”, eroilor „le ard ochii de rușine” sau le „lucesc ochii de durere”, neliniștea atinge sufletul ca o „aripă neagră și cumplită”. Spațiul restrîns nu ne îngăduie însă aici o inventariere completă a exemplelor de lirism în proza lui Sadoveanu.

Poezia specifică prozei sadoveniene nu contrazice valabilitatea epică a romanului sadovenian, după cum nu anulează și nu atenuază, în romanele examinate (ca și în toate romanele sale), luciditatea și asprimea protestului social, adîncit, de fapt, de compasiunea îndurerată a scriitorului pentru „suferințele liniștii, ale liniștii amare”, pentru „viața mormolocilor din balta noroioasă în care soarele bate numai pe luciu”.

## PERSONAJE ȘI CARACTEROLOGIE ÎN — CIOCII VECHI ȘI NOI

CĂTĂLINA VELCULESCU

Citind fără prejudecăți unicul roman al lui Nicolae Filimon, ~~sintea~~ înclinați să credem că avem în față nu un roman, cu atât mai puțin un ~~roman~~ list, cum se afirmă de obicei, ci mai curînd o colecție de bine cunoscute întâmplări romantice și de rezumate ale documentelor de arhivă, totul expus într-o limbă încărcată cu neologisme și arhaisme. ~~Deși a fost caracterizat ca roman popular sau de mistere, și de carte ce s-a impus prin~~ imprezizibilul acțiunilor, totuși, de-a lungul primelor patru capitole se face doar prezentarea personajelor pe care le bănuim principale într-o acțiune ce nu se declanșează.

Dar „acțiunea”, în liniile ei mari, a fost epurată încă din *Prolog*, autorul avertizîndu-ne discret că nu spre aceasta trebuie să ne îndreptăm atenția.

Fiecare din capitolele cărții trebuie să demonstreze o propoziție a tezei anunțate în acest *Prolog*, de aceea fiecare în parte este o nuvelă sau o povestire, unitatea rezultînd din voința autorului de a dovedi adevărul afirmațiilor sale, nu din continuitatea logică a acțiunii.

De aceea, și în evoluția personajelor, hotărîtoare nu este psihologia și modalitatea de comportare, ci o predestinare izvorită din lipsa de îndemînare a autorului, care nu-și poate justifica estetic voința.

Un capitol are eroi a căror legătură cu contextul romanului este posibilă, dar nu obligatoriu necesară, pentru că personajele ~~optează~~ între mai multe drumuri nu conform unei cerințe proprii, ci conform cerințelor unei demonstrații.

Scriind cu dorința de a dovedi adevărul unei teze, Filimon nici nu ține să dispară din lumea eroilor săi spre a da iluzia că aceștia se mișcă sub ~~îmbold~~ propriu. De altfel, procedeul — cu rare și bine cunoscute excepții — era caracteristic epocii și ținea de neîndemînare, nu de rafinement.

Dinu Păturică ar putea fi prins de la primele acțiuni necinstite sau măcar din ziua cînd Gheorghe, vîtaful de curte, îl avertizează pe Tuzluc,

ori s-ar putea salva de minia domnitorului Grigore Ghica fugind peste graniță; chera Duduca l-ar putea înșela pe însuși Păturică; Ipsilanti ar fi putut suprima un om atât de primejdios, care ajunsese să știe prea multe lucruri etc. Toate aceste probabilități sînt împiedicate să devină realitate nu printr-o cauză internă a lumii romanului, ci prin dorința declarată a autorului de a alege un drum și nu altul.

Convins că prin literatură ajută la modificarea lumii, Filimon scrie despre o clasă de oameni ce amenința existența țării, cu gândul de a-i opri ascensiunea, dezvăluind adevărul<sup>1</sup>; dar își deformează subiectul din admirație pentru Tudor și neglijează momente cruciale ale evoluției eroului fictiv, pentru a-și expune opiniile relative la mișcarea din 1821. Astfel, deși nu-l cunoaștem ca participant la mișcările sociale de la mijlocul secolului trecut, Filimon se dovedește, prin scrierile sale, un apologet și un continuator al lor.

Știind — spre deosebire de scriitorii contemporani cu el — să-și li-  
 deze și timpul acțiunii și numărul personajelor, autorul organizează cu  
 o adevărată artă relațiile dintre ele. Alternanța real-fictiv se face atât de  
 abil, încît deosebirea dintre cele două planuri se șterge. Dinu Păturică  
 este un rezultat al imaginației, dar ceilalți vătăfi de curte care vin la pe-  
 neceră de la Sf. Andrei slujeau boieri cu existența reală<sup>2</sup>; tot Dinu Pă-  
 turică pe cale — sub ocrotirea lui Ipsilanti — uciderea lui Tudor<sup>3</sup>;  
 chera Duduca — și ea personaj fictiv — este amanta lui beizadea Cos-  
 tache, figură de epocă bine cunoscută<sup>4</sup>; Andronache Tuzluc, inexistent ca  
 personaj istoric, este favorit al domnitorului Oaragea și prieten al domniței  
 Ralu<sup>5</sup>.

Uneori s-a făcut doar o schimbare minimă de nume, Costa Foru de-  
 venind Costea Chioru<sup>6</sup>.

Intenția autorului a fost să-și organizeze materialul pe două planuri  
 antitetice, urmărind două soluții diferite date aceluiași probleme, amîn-  
 două la fel de posibile în convingerea sa, doar una probabilă după opinia  
 noastră. Nu trebuie să uităm că în același an în care apare romanul,  
 Filimon publică și primul basm cules de el<sup>7</sup>, deci originea antitezei bine —  
 — rău, angelic—demonic, nu trebuie căutată numai în literatura roman-  
 tică franceză.

Banul C. și Andronache Tuzluc sînt reprezentarea a două moduri  
 diferite de a folosi puterea și averea. Banul C. are prerogativele nobleței  
 moștenite. Tuzluc, de curind parvenit, cu mijloace dubioase, încearcă să  
 urce încă o treaptă socială prin căsătoria cu Maria, fata Banului. Dar la el  
 calculul este dublat, sau chiar inspirat, de pasiune (de altfel Tuzluc este  
 singurul personaj *uman* al romanului). Alianța nu este posibilă nu pentru  
 că în *realitate* ar fi fost irealizabilă, ci pentru că în carte o serie de oameni,

<sup>1</sup> Vezi prima frază din *Prolog*, N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, 1967, p. 5.

<sup>2</sup> N. Filimon, *Nuvela*, cu amintiri și însemnări despre N. Filimon de preot G. Negulescu-Bațiște și dr. N. Vătămanu, Buc., 1942, p. 44.

<sup>3</sup> N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, 1967, p. 282—291.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 19, 127, 134—141.

<sup>6</sup> Vezi nota 2.

<sup>7</sup> *Roman Năzdrăvan*, în „Țăranul român”, I, 1862, nr. 10, 14 ian.; II, 1862, nr. 12, 3 apr., reprodus în franceză în „La voix de Roumanie”.



ca : Banul C., Maria, Gheorghe, domnitorul Grigore Ghica, sînt o categorie morală (nu una socială) care nu putea asimila un personaj de felul postelnicului lui Caragea. Trebuie să admirăm la Filimon bunătatea omului crescut printre slugi, dar îngrozit de ele, care, pentru a nu-și pierde vi-surile, și le adăpostește într-o clasă socială inaccesibilă lui, deci necontrolabilă. În același timp, să nu uităm că sub domnia lui Caragea, în anul 1814, a fost exilat la schitul Mărgineni boierul Alexandru Comăneanu<sup>8</sup>; iar în 1817 au fost surghiuniți C. Filipescu, vornicul Constantin Bălăceanu și marele logofăt Grigore Ghica<sup>9</sup>, pentru vina de a se fi opus măsurilor abuzive ale voievodului. Deci, ca *tip istoric*, Banul C. nu este un personaj utopic; lipsa lui de viață se datorează exclusiv neputinței artistice a autorului, preferinței sale (involuntare), pe planul creației, pentru urîțenie, răutate și decădere, preferință sub semnul căreia se va desfășura o bună parte a romanului românesc.

Antiteza bun — rău se concretizează pe plan estetic în două grupări de personaje care trăiesc în aceeași lume, dar care se despart cu vremea și se întîlnesc numai spre a se anihila.

Pentru Filimon, omul nu-și poate modifica firea și este condamnat să trăiască între limite date; doar Gheorghe, vătăful de curte al lui Tuzluc, reușește să evadeze din mocirlă, pentru că nici nu i se integrase. Permanent incoruptibil, are o prezență himerică, într-o lume în care noțiunea de păcat nu există. Lipsa corespondenței cu realitatea, existența sa exclusiv ideală, ca și neputința autorului de a materializa binele, îi determină inexistența ca personaj. Însă în planul lui Filimon evoluția lui este perfect justificată; depășirea obstacolului social care-l desparte de Maria, fiica Banului C., este posibilă pentru că în lumea în care intră (așa cum o concepe Filimon) criteriul etic este primordial. Gheorghe reprezintă un alterego al scriitorului, care fusese în aceleași relații cu Bărcăneștii ca și eroul său cu Banul C.<sup>10</sup>. Dar, deși își ridicase simțitor situația socială, Filimon nu ajunsese nici bogat, nici spătar, și nici nu i se arătase o devotată Maria. Caracterul oarecum conștient de existență exclusiv optativă a acestei Marii îl descoperim în următorul fragment din *Excursiuni*: |

„Am iu bit și eu în junețea mea. De multe ori inima mea s-a deschis la amor, precum se deschide roza la razele soarelui de primăvară; dar vai! femeia pe care o credeam creată de Dumnezeu spre a mă face fericit, femeia căreia dezvelisem cele mai intime cugetări ale inimii mele, m-a trădat cu lașitate. Ca și tine, amicul meu, am plîns de durere, dar după ce am făcut observațiuni serioase asupra prozaismului în care au căzut acești demoni în formă de angeli, cînd m-am convins că femeile din clasa de jos iubesc și vînd pe amantii lor pentru aur, că burghezele se înamoramă de numele și pozițiunea socială a amantului lor, iar femeile din clasa aristocrată sînt atît de sceptice și epicuriane, încît schimbă amantii mai des decît crinolinele și scufiile, atunci, amice mi-am uscat lacrimile și, făcînd să tacă în inima mea simțămîntul amorului, mi-am zis: de acum femeia pentru mine nu va mai fi decît un obiect de comerț, pe care îl voi cumpăra cu prețul au-

<sup>8</sup> V.A.Urechla, *Din domnia lui Ioan Caragea*, București, 1900.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Vezi nota 2.

rului sau prin vorbe de spirit dobândite cu foarte puțină osteneală din romanțele cele pline de arsenic al domnului Paul de Kock ! ... Resbel, dar, resbel neplacabil în contra acestor vampiri ai sexului nostru”<sup>11</sup>. Filimon era deci un misogin însetat de iubire romantică (cu toate bravăurile sale cinice). De aici vine și dualismul Maria — Duduca, și adevărul artistic al celei din urmă.

Lumea exemplară, înai dragă autorului decât cea reală a lui Tuzluc, este din păcate moartă ca transpunere românească.

Deși ca intenție simetrică cu prima, lumea răului domină cartea și acaparează atenția cititorului.

Romanul care se cheamă *Ciocoii vechi și noi*, nu — eventual — „Dinu Păturică și Neagu Rupe-Piele”, are în centru un tip, nu un personaj. Filimon își ilustrează fizionomiile (echivalentul tipurilor în concepția sa estetică) cu personaje, tot așa cum ilustrează documentele cu scene. Personajele nu evoluează, nu-și schimbă esența. Mai mult, despre fiecare ni se spune totul, adică tot ce vede Filimon, într-un capitol special. Asemenea capitole ocupă a opta parte din textul romanului. Fiecărui i se face o fișă biografică, i se rezumă trecutul, i se desenează un „portret moral”, pe care eroul nu și-l dezmente niciodată<sup>12</sup>. Deci arta lui Filimon nu stă în imprezibil, pe care, ca și în acțiune, nu mizează, ci în ilustrarea concretă, într-o situație anume, a unei trăsături deja enunțate.

În centrul romanului este triumghiul Tuzluc-Duduca-Păturică ; aceștia doi din urmă își aliază — pentru surparea fanariotului — pe Chir Costea Chioru. Fiecare în parte este definit prin surprinderea unor relații proprii, inutile uneori pentru firul principal al acțiunii, dar necesare complexității lor. Tuzluc este pus, întrerupându-se brutal mersul ascendent al acțiunii, să-i ceară iertare Banului C.<sup>13</sup>; Chir Costea Chioru are două fete a căror moralitate ambiguă nu influențează cu nimic evoluția lui Păturică<sup>14</sup>, iar acesta are un tată contradictoriu, spoliator și sărac în același timp, care-și blestemă fiul pentru că făcea ceea ce el însuși îl învățase să facă<sup>15</sup>.

Cît de departe merge puterea lui Filimon în a observa ambianța socială, ne-o arată marele număr de mișcări minuscule din care se face un personaj : Păturică, în epoca de arzătoare dorință de ascensiune, citește din Biblioteca lui Tuzluc pe Machiavelli, Plutarch, Caesar. Dar în propria lui cameră nu ține decât : *Proorocirea lui Agatanghel*, *Filosoful Sindipa*, *Alixandria*, *Tilu Buhoglindă* și citează din *Floarea darurilor*<sup>16</sup>, cărți care corespund nivelului său intelectual real, posibilității sale intime de cunoaștere, al cărei prag nu-l depășește decât sporadic.

Același mic amănunt vine s-o definească pe Duduca drept ființă incorectă prin însăși alcătuirea ei : pentru a-și apăra cinstea inexistentă, ea jură, mințind fără remușcări pe icoana preacuratei fecioare Maria<sup>17</sup>. De

<sup>11</sup> N. Filimon, *Opere*, București, 1957, p. 140, cap. XXVI — „Femei vagabonde în Germanla”.

<sup>12</sup> N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, 1967, p. 13—47 și 85—91.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 88—89.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 15, 56, 247—250.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 49—50, p. 144.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 45.

altfel Duduca, infirmă afectiv, condusă de capricii și calcule reci, oscilează — după ce fusese părăsită de beizadea Costache — între postelnicul Andronache Tuzluc, risipitor bogat, și calemgiul Iordache, fiul căpitanului Gheorghe Basma, plin de farmecul tinereții, dar îl preferă pe Dinu Păturică, pentru că îl simte în stare să-i înfăptuiască ambițiile nemăsurate. De remarcat că aceștia doi, Păturică și Duduca, nu au noțiunea diferenței între bine și rău, unicul lor criteriu fiind satisfacerea unei insașiabile sete de avere și fast. Deși la început sînt gata să înghită orice înjosire pentru a stăpîni bogățiile lui Tuzluc, devin cu vremea tot mai sensibili la poziția lor socială. Duduca vrea să fie cucoană mare, nu întreținută, Păturică — boier, nu slugă.

În *Prolog*, Filimon vorbește despre „o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă, pe dată ce și-a ajuns ținta aspirațiunilor sale”<sup>18</sup>. Fiecare nou succes dobîndit nu este pentru ciocoi decît inspirator al mereu altor dorințe. Trecerea lui Păturică de la modestul ciubucciu cu slujbe degradante la omul care visează să ajungă caimacam sau domn nu este o evoluție în sens de schimbare a caracterului, ci o înflorire în condiții prielnice a unor dorințe înăbușite. Trebuie să reținem că această translație se face fără nici o ezitare, fără nici o problemă etică, lucru accentuat în repetate rînduri de autor. Chiar noaptea de insomnie dinaintea uciderii lui Tudor nu este rezultatul remușcărilor, pe care nu i le pot trezi nici rău prevestitoarele citate din *Biblie*, ci al neliniștii că printr-un gest ar fi putut pierde tot ce cîștigase.

Diametral opus Banului O. și mult mai adevărat artistic decît acela, Păturică rămîne totuși mai mult demonstrarea unui tip social posibil, decît un personaj. Prin el Filimon schițează un mod probabil de existență, la care a dorit cu ardoare să nu ajungă, deși întreaga ambianță socială îl împingea la aceasta.

Mai aproape de a avea o evoluție dictată de logica internă a evenimentelor este Tuzluc, deși încrederea oarbă în Duduca și Păturică, dorința de a și-l apropia cu orice chip, se justifică greu. Ajuns în protipendă la Caragea prin mijloace mai rafinate decît Păturică, Tuzluc presupune toate defectele vătafului său de curte; îmbătut de ascensiune, trăiește între o lenă orientală și o iubire mistuitoare. Acestea, unite cu păreră de deplină puteri, îl închid într-o lume iluzorie, îi anihilează facultatea de acțiune. Trebuie remarcat că, spre deosebire de romanele populare în foileton, cu care *Ciocoi vechi și noi* a fost atît de adesea și pe nedrept comparat, aici eroului nu i se atribuie o cădere prin mașinațiuni tenebroase și prin întîmplări neprevăzute, ci i se alcătuieste un registru contabil al decăderii<sup>19</sup>.

Din păcate, autorul nu-și urmărește personajele pas cu pas, ci oferă doar puncte ale unui itinerar, lăsînd cam prea des pe cititor să umple golurile cu presupuneri.

Ca sugestie, ca intenționalitate artistică, romanul lui Filimon le depășește evident pe cele contemporane lui. Alegîndu-și alt timp istoric decît cel în care trăia, reușește cel mai adesea să evite anacronismele, atît de frecvente în literatura epocii, și să-și materializeze cunoașterea documentară

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 193—194 și 153.

în veridicitate și pitoresc. Despre starea socială a fiecărui personaj știm totul : unde trăia, ce venituri avea, cu cine avea relații, cu ce se ocupa zilnic. Dar, privați de trăsături strict individuale, oamenii lui Filimon nu au un plan interior de existență (cu toată prezența monologurilor), se mișcă și trăiesc într-o lume exterioară, cu determinante exclusiv sociale.

Cunoaștem Bucureștiul ca pe unul din personajele centrale ale romanului. Pentru a-l evoca, autorul nu se cufundă în vremea trecută, nu face o mișcare de transpunere în timp, ci rămîne în deceniul al șaptelea al secolului trecut și rememorează treptat înfățișarea orașului fanariot din deceniul al doilea, raportîndu-o permanent la cea pe care o avea în fața ochilor : aici a fost curtea domnească, desenată de-a lungul a două sau trei pagini cu grija de amănunt a unui tablou de Aman ; acolo Cochii Vechi, locul în care mărirea se înălțau și se prăbușeau fără glorie, dincoace cartierul de pe podul Oaliții, unde se auzeau în nopțile de primăvară privilegiile din grădinile de la Antim și răsuna tot timpul anului ohtaturile lăutarilor ; teatrul își schimba luminările de se cu cele de ceară, după cum o cerea absența sau prezența domnitorului ; la hătmănie slujbașii scriau în condici stînd pe paturi, turcește ; în grădinile răcoroase ale caselor de mahalale înflorea indrușaimul și măghiranul, iar în curtea Banului C. se răsfrăța între roze și iasomii un neramz înflorit.

Dar lui Filimon îi plăcea îndeosebi să privească acest București din interiorul lui, din locurile intime, în care resorturi ascunse determină viața oamenilor. Aceste interioare sînt refăcute cu grija obsesivă a amănuntului ; de exemplu, camera de primire a lui Păturică, din vremea cînd era vîtaf de curte, adună în ea lucruri similare cu cele din odăile boierești ale postelnicului Tuzluc, dar și cu cele din casa de mahala a babei Iana spitalagioaica. Oasele și îmbrăcămintea oamenilor, evocate prin culori și nume cu rezonanță arhaică, întregesc portretul orașului fanariot.

Oa artist, citadinul Filimon intuiește insuficiența cunoștințelor sale despre viața rurală și despre relațiile sociale ale țaranului. Dar nu putea trece sub tăcere un adevăr a cărui durere îl mistuia și a cărui îndreptare o cerea indirect, însă imperativ. De aceea, în scenele cu haiducii și țaranii, renunță la modalitatea sa obișnuită de a scrie și se concentrează — cu o desăvîrșită artă a lapidarului — în numai cîteva pagini, care rămîn un strigăt zguduitoare de suferință și revoltă <sup>20</sup>.



Citind astăzi *Ciocoii vechi și noi*, îi înțelegi frumusețea abia după ce ai terminat și ai închis cartea. Tot ce i-ai imputat pe drum autorului se șterge cu vremea din amintire și rămîne tot mai clară și mai vie o lume cu oamenii ei.

Din pioșenie, i-am putea atribui lui N. Filimon merite artistice pe care nu le are. Fără îndoială, a fost romancierul cel mai talentat din vremea sa, dar mai mult rău i-am face laudîndu-l, decît judecîndu-l lucid.

Divagațiile, lipsa unei acțiuni unitare, inconsecvențele, personajele fragmentate, amestecul de genuri, de citate și considerații proprii sînt lucruri frecvente în romanul mai nou și chiar alcătuiesc farmecul lui.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 101 — 105, 109 — 111, 296, 299.

Dar la Filimon toate acestea nu se datorează îndemnării și rafinamentului estetic, ci stângăciei de începător în arta romanului. El nu urmărea să reinnoiască un gen ; este puțin probabil că și-a pus probleme de teoria literaturii ; mai degrabă și-a ales instinctiv o formă de scriere, așa cum i-o impunea materialul pe care-l avea de comunicat, anticipând fără voie. De aceea romanul lui devine uneori articol polemic de ziar politic, pagină de carte moralizatoare pentru tineret, cronică dramatică sau muzicală, culegere de documente.

Ce-a adus nou în epocă ? În primul rînd posibilitatea artistică de a reinvia trecutul fără anacronisme flagrante, îndemnarea în utilizarea tehnicii amănuntului, simțul lingvistic (în ciuda atîtor stîngăcii) aplicat cu precădere formulelor arhaice și limbii populare vorbite.

Este unul dintre puținii romancieri români de atunci care știe să construiască (nu numai decît în numele antitezei romantice) scene și tablouri paralele. De asemenea, își limitează timpul acțiunii și nu rare ori înțelege corect raportul dintre timpul real și timpul literar.

Își conduce acțiunea pe două planuri : real și fictiv ; rezolvă problemele dificile ridicate de evoluția personajelor în aceste două planuri. Personajele au relații complexe, conduse cu o îndeminare de dirijor.

În literatura noastră (deși este greu să dovedim în cemişură romanierii ce i-au urmat au fost influențați direct de el) romanul lui Filimon rămîne prin puterea de simbol pe care a căpătat-o Dinu Păturică, devenit cap de serie în tipologia romanului românesc.



# MODALITĂȚI IRONICE ÎN PROZA LUI B. P. HASDEU

ROXANA SORESCU

Bucăți care să respecte regulile unei specii a genului epic Hasdeu a scris foarte puține, mai bine zis numai una, condusă cu surprinzătoare dexteritate, deși, practic, marca un debut. Începutul de roman istoric *Ursita* reprezintă un pas înapoi față de *Duduca Mamuca*, comentariile adiacente acțiunii trădind pe istoric și pe eseist. În cea de-a doua parte a activității, Hasdeu n-a mai făcut de loc literatură în proză, păstrându-și forțele pentru istoria curată, scrisă cu talentul și cu știința construcției care aparțineau scriitorului.

Fragmentele autobiografice, scrise în rusește în timpul serviciului în armată, stau mărturie pentru darul observației și talentul sintetizării ei în portrete, dintre care unele memorabile : „Dacă n-ați văzut niciodată pe Schlegel, îl veți recunoaște după descrierea mea îndată, întâlnindu-l eventual : e un locotenent-colonel de Stat Major, mic, mic, mic, cu o față destul de inteligentă, întotdeauna cu o redingotă pătată de grăsime și cu un chipiu veșnic murdar. Umblă « cu sentiment chibzuit și oprindu-se la răstimpuri », aplicînd la mersul lui vorbele lui Griboedov, și cînd te întilnește, totdeauna te privește fix, parcă ar fi vrut (sic) să-ți cunoască firea după înfățișare”<sup>1</sup>.

Publicată în câteva numere ale revistei „Din Moldova” (10, 11, 14, 15, 19 din 1863) și rămasă neterminată, căci publicația e suprimată chiar din cauza scandalului provocat de pasajele licențioase ale nuvelei, *Duduca Mamuca* reapare la câteva luni în „Aghiuză” sub titlul *Micuța*, apoi se tipărește și în volum.

*Micuța* suprimă pasajele care scandalizaseră opinia publică reprezentată de O. Teodori, G. Mirzescu și T. L. Maiorescu, în calitate de cadre didactice, și strămută acțiunea din Rusia în Germania. Era omagiul pe care, ironic, Hasdeu îl aduce simpatiiilor progermane ale dușmanului său, Maiorescu, și un mod indirect de a cere să fie lăsat în pace, ba poate chiar lăudat, după satisfacerea acestei mici vanități a nemulțumitului.

<sup>1</sup> E.Dvolcenco, *Începuturile literare ale lui B.P.Hasdeu*, Ed. Fundațiilor, 1936, cap. VI, p. 203.

Cum spunea un exeget, în *Cele trei zile și trei nopți din viața unui student* : „Protagonistul... ține să demonstreze cu rețete de *ars amandi* modernizate — cum poate fi sedusă și apoi părăsită o fată în mod convenabil”<sup>2</sup>. Tinăra nu e alta decît Maria — Mamuca (Micuța), fiica gazdei la care se adăpostește pentru timpul povestirii junele Todiriță N.N., sau, în versiunea a doua, Ghiță Tăciune. Inventivitatea demonică a studentului reușește să cucerească în trei zile inima micuței burgheze, ba chiar să-și și mărite protejata cu bogatul baron Rosen, pe care-l lăsase tot timpul să creadă că suspină în numele său. Nu ni se pare de loc că nuvela ar fi „primul manifest radical al realismului critic românesc”<sup>3</sup> și preferăm s-o interpretăm ca manifestarea cea mai deplină a nemulțumirii și inconformismului care au marcat romantismul.

Argumentul că strămutarea acțiunii dintr-o țară în alta demonstrează că ea ar fi „de-o obiectivare și tipicitate care o puteau face valabilă oriunde”<sup>4</sup> se referă nu la timpul realist, bine determinat istoric, social și local, ci la prototip, ceea ce, firește, ne duce cu gîndul la clasicism.

De altfel, afară de principalul personaj, tip romantic de om de prisos, toate celelalte caractere au generalitatea arhetipurilor clasice.

Todiriță (Ghiță), tînăr și sărac, trăiește ca orice burghez, cu cinci feluri de mîncare la prînz, dintre care unul cu aluat, în casa actriței în retragere Ana Pacht. Junele este prieten cu năsosul baron Rosen, sărac cu duhul, dar altminteri putred de bogat, ca și cu doctorul Negus, ucigașul discret al unei iubite incomode, acum proprietarul unui distins salon, în care se scutură buzunarele prea pline. Mediul de burghezie pretențioasă și conformistă, fără altă strălucire decît a viciului, nu se bucură de adeziunea lui Todiriță. El este un intrus (nu numai prin lipsa averii, ci și prin neadeziune programatică, izvorită din luciditatea observației), cu conștiința neconformismului său și cu elanuri justițiare. Neapartenența, frîngerea iluziilor nu sînt însoțite de conștiința damnării, nici de deznădejdea adîncă a marilor romantici. Pătruns în cîmpul dușmanului, Todiriță îl sancționează cu propriile-i arme, păstrîndu-și imensa plăcere de a nu fi ghicit. El e în fond un ipocrit, dar ipocrizia sa este de a părea mai necinstit și mai viclean decît l-a dăruit natura, printr-un fel de mimetism spiritual sub influența mediului. Ironia sa nu e nici amară, nici melancolică, temperamentul nu este al unui limfatic, ci al unui jovial care-și calculează dinainte efectul loviturilor, pentru că știe că cei din jur nu merită mai mult decît cinstea de a fi înfrinți în propria tabără. Argumentul juridic pe care îl oferă este deplina libertate a acțiunilor umane, după Bentham. Cînd împrejurările îl conduc spre îmburghezire, cînd reușește să contracteze un mariaj cu zestre, cînd primejdia de a intra în rîndurile disprețuite nu mai poate fi înlăturată, Todiriță se sinucide. Această sinucidere luminează adevărata față a lucrurilor, și cinismul, lipsa de respect pentru tot ceea ce lumea obișnuiește să considere sfînt apar drept luciditate.

Primul pas în casa Anei Pacht tînărul îl face pentru a fi primit în societatea cucoanelor, adică pentru a mîncea la masa lor. Nici nu pătrunde bine în intimitatea familiei, cînd stăpîna îi dă a înțelege că nu s-ar sfii

<sup>2</sup> G.Munteanu, *B.P.Hasdeu*, E.P.I., 1963, p. 85.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 84.



să-i arate cit a mai păstrat din focul tinereții. Cum Todiriță n-are gusturi perverse, simpatia se îndreaptă, firesc, către fiică. (Acest pasaj n-a intrigat pe nimeni, el fiind, de altfel, posibil în ordinea naturală a lucrurilor. În prima versiune a nuvelei, la o reuniune de prieteni, eroul povestește o întâmplare similară, dar consumată pînă la capăt. Faptele sînt relatate în linii generale, fără amănunte. Acuzația de imoralitate însă s-a adus. Dezvăluirea intențiilor actriței în prima parte, rămasă în stadiul de propunere, n-a părut nimănui imorală, transpunerea ei în faptă a stîrnit o furtună de proteste.)

Prin urmare, prima observație a lui Todiriță se face asupra șubrezeții morale a cucoanei. A doua — asupra sărăciei spirituale a ambelor protagoniste, cărora li se aplică imediat remediul, constînd în stringente demonstrații logice asupra identității dintre iepure și curcan sau asupra naturaleții jocului actoresc lipsit de pasiune, menite să le intrige sau în orice caz să le pună pe gînduri și să le preocupe de persoana protagonistului. Sancționînd limitarea burgheză la discuții despre gustul mîncării și despre impresia produsă de jocul actorilor, Todiriță lucrează și în favoarea scopului său ceva mai îndepărtat, care este transformarea deplină a Mamucăi într-o demnă reprezentantă a clasei sale. Calea adoptată, seducția, este cea mai la îndemînă pentru un tînăr destul de frumos și deloc prost. Este și cea mai răspîndită în literatură.

Domnișoara este crescută cu surogate culturale, fiind nu romantică, ci romanțioasă. Todiriță intuiește interesul ei pentru naturile contradictorii, problematice, inteligente demonice nascînd mari sensibilități. Ca atare, îi oferă întii niște argumentații evident ilogice pentru cei ce nu și-au viciat bunul simț prin cultură, o zăpăcește apoi ghicînd „marile întrebări” de care e frămîntată.

Domnișoara e sensibilă la cavalerismul-eroic (educația feudală de la pension), deci se încenează în fața ei o provocare la duel, pe chestiuni de onoare. Nu poate rezista la melodramă și i se oferă una de toată frumusețea. Tînărul, ajutat probabil și de experiența anterioară, dovedește a fi intuit perfect aceste caracteristici, foarte comune de altfel (Duduca e un prototip), și nici una din acțiunile sale nu-și greșește ținta.

„Micuța” se dovedește pînă la urmă foarte adaptabilă, nu face mofturi la căsătoria cu Rosen, sancțiune care-i e aplicată pentru facilitatea ei, dar sancțiune numai pe jumătate, căci baronul nu e numai urît, ci și foarte bogat; ba chiar, ajunsă baroneasă, se indignează cînd află că soțul a avut o legătură cu altă femeie înainte de căsătorie. Cu alte cuvinte, Todiriță și-a atins scopul.

Cît despre mamă, gata să-i probeze tînărului permanența focului sacru, grija sa cea mare este să-și chivernisească onorabil copila, după toate prescripțiile legii burgheze a mariajului. Todiriță are grijă ca această plăcere să nu i se ofere fără scandal și fără ca dezonoarea să fie atestată de martori, pentru a putea fi apoi transformată în chestiune de onoare. Îngîmfat, incredințat că totul se poate obține contra cost, baronul amic este pedepsit prin supunerea la umilinte și la renunțări neobișnuite pentru el. I se pedepsește întii egoismul vanitos; Todiriță se plimbă prin tot orașul în trăsura lui Rosen, în scopul cu totul frivol de a recapitula amărurile apuse. Rosen vrea să suplinească lipsa calităților fizice prin daruri;

Todiriță face în așa fel încît destinatară să ignoreze existența celui cu „prezentul”; în sfîrșit, baronul vrea să părăsească o femeie pentru alta; i se livrează întîi propria amantă, apoi o femeie părăsită.

Poloneza Victoria, de dragul pungii baronului, îi ignorează formidabilul nas. Todiriță îi strecoară îndoiele și neliniști față de tot ce avea mai sfînt, o lasă apoi pe mîna unui hoț mai dibaci, care o jefuiește de prețul încasat de la nevastă pentru răscumpărarea fostului amant.

Pentru că este singurul cunoscător al intențiilor reale ale tuturor protagoniștilor, Todiriță își permite uneori să le spună deschis ceea ce crede despre ei, ca și cum și-ar oferi o răsplată pentru comedia pe care aceștia îl silesc s-o joace zilnic. Pe Rosen nu o dată îl face să-și judece obiectiv înfățișarea; Victoriei, care-i promite plata în natură pentru readucerea baronului infidel, în loc de complimentul așteptat asupra frumuseții sale, îi oferă un „să presupunem că-i așa, pentru a ne feri de dispute economice politice despre valoarea relativă a 2 000 de fiorini”. Într-o foarte savuroasă scenă, Todiriță are suprema ipocrizie de a face exces de sinceritate, vizînd o prostie imediat infirmată de raționamentul următor :

— „Am auzit, domnule, c-ai fi avînd o natură foarte rece, începîndu-  
du-duca.

— Natura mea nu vă place ?

— Deloc.

— Atunci nu sînteți femeie.

— Dați-mi voie a nu vă înțelege, domnule filozof.

— Străbunei dumneavoastră, Evei, plăcuse șarpele, cel mai rece din toate ființele. În orice caz, dacă natura mea nu vă place dumneavoastră, am fost destul de fericit pentru ca ea să placă neneacăi matală. Să fi văzut azi-dimineață cu ce ochi dulci...

Cucoana Ana, lingă care ședeam, m-a pișcat de genunchi.

— De ce mă pișcați, cucoană ?”

Jocul dublu n-are farmec decît pentru protagonist, femeile nu gustă deloc mimarea incertitudinii spirituale.

Eroul este deci un inadaptat activ, silit, pentru a putea sancționa, printre lupi să urle ca lupii. El joacă tot timpul un rol, dar detașat de sine, fără să se ia în serios, cum nu merită să fie luați în serios nici cei ce-l înconjură. De aici tonul de zeflemea și de autoironie, care transformă fapte ce, judecate în abstracto, ar părea odioase, în niște farse fără final tragic.

Comentariul liric care însoțește toate acestea, sintetizînd situația, este un vesel elogiu al ipocriziei la care oamenii îl supun pe Demon :

— „Dracul, petrecînd prin lume,

Și-a făcut un groaznic nume :

Toți fugea, fugea, fugea,

Cum de dinsul auzea !

În sfîrșit, de ciudă mare,

El se zise bolnav tare

Și, lungindu-se pe pat,

Pielea popii a și dat !

Oameni, cu bucurie,  
S-au grăbit pe loc să vie,  
Și-ngropîndu-l cu alai,  
L-au trimis departe-n rai!

De atunci, cu-ocaua mică,  
El se plimbă fără frică;  
Și lucrîndu-și după plac,  
Strigă: «Doară nu sînt drac!».

Cu toată recuzita romantică, autorul aduce un strălucit elogiul lucidității critice. Hasdeu propune aici o atitudine umană universală în fața realității, formația sa scriitoricească este clasică, fiziologia eroului se compune însă din gesturi romantice. De aceea poate nuvela a părut o parodie a romantismului, cum parodie poate părea orice gest privit din perspectiva valabilității generale, adică din afara sferei sale.

Cei față de care studentul se definește, cei care nu există decît prin modul său subiectiv de a-i reflecta, sînt stilizați pînă la reducerea lor la idee. Căci ceea ce propune Hasdeu nu sînt oameni, ci atitudini umane în fața vieții, atitudini care, pentru concretizare, au nevoie de protagoniști, iar aceștia, după consumarea relației fundamentale pe care o ilustrează, pot dispărea din scenă. Micuța este prototipul domnișoarei romanțioase, prostuță, și în fond facilă; mama sa este burgheza cu pretenții de onorabilitate; Rosen — bogatul înfumurat și ridicol, cînd se hotărăște să fie sentimental; Negus (Tucea) — tipul infernal, criminal, cartofor, hoț, folosit de Todiriță drept unealtă a justiției sale (ironie la adresa celor care nu merită instrumente mai oneste). De altfel, credem că Negus are un model real, pe vestitul în Iași dr. Negură (prima parte a numelui este identică, probabil pentru a nu împiedica realizarea ironiei), doctor la adresa căruia Hasdeu strecurase nu o dată aluzii usturătoare. El era medicul curant al cucoanelor (vezi biletul de amor disperat primit din partea nevastei procurorului), prin sublimare însă tipul a devenit literar, iar partea anecdotică nu interesează decît pentru lămurirea intențiilor care stau la baza procesului de creație.

Hasdeu era nemulțumit de mulți „prieteni”. Cîntea de a fi țintuit într-o lucrare destinată perenității nu i-a revenit decît unuia, cu care relațiile au fost o viață întreagă ambiguă, trecerea de la amicitie la inamicitie înregistrînd salturi bruște. Lui Vasile Alexandrescu-Urechea i se consacră în amîndouă versiunile nuvelei cîte un pamflet. Tonul e vehement, tipul se conturează prin acumularea de infamii și de dovezi de pauperitate intelectuală. În prima versiune profesorul de literatură și ziaristul Vladimir Aleșchin-Uho (sonoritățile numelui sînt aproape identice, rusescul uho „Ureche” dă și cheia) s-a întors din străinătate plin mai mult de colb decît de știință (aluzie la studiile în Spania ale lui V.A. Urechea). El ține lecții adormitoare, îndepărtîndu-și studenții, scoate cărți care rezumă ce-au spus alții și reviste în care publică articole din *Enciclopedia*. Vorbește în jargon latinist; iar cînd i se anunță un duel, rostește aceste înaripate cuvinte: „Tuai-l, domnule, anihilați-l de pe suprafața pavimentului! Un romantic! Un realist! Ma care e cauza duelului?”. Lipsa de logică (Un romantic! Un realist!), incoerența și plasticitatea limbajului îl vestesc pe Caragiale.

A doua versiune îl transformă în Wahlstimme (adică „vocea lui V. Al.” = V. Alexandrescu), îl anihilează ca profesor (răzbunarea lui Hasdeu, căruia sforăriile lui V. A. Urechea îi pregătiseră aceeași soartă) și-l transformă în „jurnalist sadea”. Biografia îi e pusă sub semnul incertitudinii, individul e un farseur și o canalie. Mai ales o canalie: „Nimine n-a putut afla vreodată unde și din ce părinți s-a născut, sau unde și când a studiat, sau ce știa și ce nu știa domnul Wahlstimme. Când dumnealui scrise primul său articol într-o foaie periodică oarecare, lumea a citit cele dintâi rânduri, apoi a aruncat ochii asupra înscăliturii și azvîrli numărul ziarului, zicînd numai atîta: « Ce secătură! »”.

Asistăm la un proces tipic pentru Hasdeu: răfuielile cu dușmanii personali sînt subsumate unei idei generale, individul devine reprezentant al unei categorii și cotidianul se transformă în literatură de caracter.

Notabilă rămîne acumularea celor mai diverse mijloace și procedee comice, a căror interacțiune creează atmosfera de neostenită vervă a nuvelei. Inteligența demonică a personajului principal dezlănțuie un lanț de qui pro quo-uri, care amuză copios pe cititorul cunoscător al dedesubturilor mașinațiunii, deci superior oricăruia dintre personaje prin surplusul de informație, care-i asigură detașarea necesară producerii comicului. De obicei qui pro quo-ul se asociază cu pierderea adevăratei identități sau cu mimarea alteia. De astă dată, fiecare își păstrează propria personalitate, el fiind altul numai pentru unul dintre protagoniști, indus cu bună știință în eroare de studentul care regizează totul. Situația nu este așadar identică cu încurcătura din *D-ale carnavalului*, cum se spune, căci acolo lipsește forța superioară diriguitoare. Între personajele *Micuței* există permanent un decalaj de informație, pe care numai cititorul îl cunoaște și care pune în postură ridicolă pe cel vizat. Rosen nu știe că darul său pentru tinăra actriță a fost prezentat în numele altuia, Micuța nu știe cine i-a prezentat darul. Rosen crede că a abordat-o pe aleasa inimii lui, partenera știe că baronul greșește, dar ignorează faptul că nici ea nu face decît să joace rolul pe care i l-a hărăzit Todiriță. Cu acest prilej se încetățenește glorios în literatura noastră motivul păcălitorului păcălit. Fiecare dintre eroi, cu excepția lui Todiriță, se socotește păcălitor: Rosen — al Micuței, Victoria — a lui Rosen, Negus — al prietenilor, și fiecare este, la rîndu-i, păcălit: Rosen — de Todiriță și de Victoria, Victoria — de Todiriță și de Negus, Micuța — de Todiriță etc. Cum vedem, păcălitorul universal rămas nepăcălit este studentul. Ceilalți sînt toți transformați în marionete, cu sforile vizibile doar pentru lector. Iar marioneta nu poate fi un tip, căci n-ar mai îndeplini condiția comicului, ci trebuie să fie un arhetip, o mostră de atitudine universală în fața realității.

Mijloacele comice în împrejurări particulare țin de relevarea mecanismului psihic, a rigidității aplicate la intelect, care generează modalitatea denumită metaforic de Bergson „le diable à ressort”. Jocul cu „Da”-ul și „Nu”-ul din scena petrecută între student, Micuța și mama acesteia ține de această modalitate, folosită aici cu subtext autoironic. Această structurare a intelectului după tipare din exterior face posibilă repetiția mecanică, din zel conformist față de model, precum în următoarea scenă: „ — Tu, prostule, du-te în ulița Lorch; caută casa nr. 86, întreabă

de doamna Victoria Przikszewska, dă-i în mână, auzi, în mână, această scrisoare, cerind să răspundă. Ce ți-am spus ?

- Că-s prost.
- Adevărat ; ș-apoi ?
- Ca să mă duc în ulița Lorch.
- Minunat ! Mai departe ?
- Să mă duc mai departe ?
- Ba spune mai departe !
- Să caut casa nr. 68.
- 86, gogomanule.
- 86, cuconașule.
- Și ce să mai faci ?
- Să-ntreb pe doamna Chiftoria Sicșicșicska.
- Victoria Przikszewska, măgarule !
- Chiftoria Sicșicșicska, cuconașule”.

Procedeeul va fi larg utilizat de toți comediografii noștri, fiind de altfel și destul de facil, întrucît se aplică mai ales la formule de limbaj și și nu cere invenție epică, precum păcălitorul păcălit, de exemplu.

Hasdeu anticipează pe Caragiale și prin capacitatea caracterizării prin limbaj. Vocabularul Micuței e redus la câteva locuri comune, al baronului Rosen mărturisește sărăcia intelectuală prin utilizarea aceleiași repetiții, sugerînd în etapa de început obsesia posibilității de a i se împlini dorințele, prin revenirea nefirească a verbului „a putea” în epistola către Todiriță. Scena despărțirii Victoriei, mascată, de Rosen acumulează diminutivele și semnele arderii sentimentale interioare, precum numai Caragiale o va face :

- „A revedere, amorașul meu ; pînă la viitorul bal mascat.
- Cum ? Pînă-atunci nu ne-om mai întîlni, îngerul meu ?
- Nu știi ; nu pot făgădui ; nu atîrn de mine.
- Neomenosule ! Cum să nu ai tu milă de patima mea, de focul meu, de chinul meu, de...”.

Scrisoarea nevestei procurorului este din aceeași familie a reproșurilor mari pentru fapte mici, a transformării cotidianului în grozăvie, fără nici un suport interior, ilustrînd contradicția dintre aparență și realitate : „Tiranule, văz cum mă răsplătești pentru sacrificiile mele. Iată o săptămînă de cînd nu mai vii” etc. Un model rămîne notița strecurată de Wahlstimme în ziarul său. Limbajul bombastic, acoperînd o evidentă minciună, infatuarea și transformarea nenorocirii altuia în prilej de profit premerge celor mai realizate tipuri caragialești : „... Noi deplîngem această catastrofă, cu atît mai mult că nenorocitul june moldovalah a fost un amic intim al nostru și un admirator sincer al ideilor noastre politice”.

Nu lipsesc aluziile răutăcioase la stările de lucruri din vremea apariției nuvelei. Nu sînt iertate nici latinismul lui Cipar, care ar zice „sepsul”, în loc de „sexul” frumos, nici filozofia lui Maioreșcu, căci, uitîndu-se în oglindă, Todiriță zice „ca junele d. Maioreșcu, filozoful de la Banca Moldovei : lumea este o iluziune” ; nici considerațiile pretențioase despre natura duală a omului, concretizată mecanic în împărțirea inimii în două emisfere A — bună și B — rea (cărora li se face și schema).

Cît privește natura primordială bună a omului, visul lui Todiriță oferă o întîmplare simbolică : dorînd să învețe să fie bun, eroul pornește

spre Tibet, la Ivan de Fellow, vestit pentru neprihănirea sa. Ivan stă pe o stîncă de marmură albă, pe care scrie „cu ortografia ardeleană : Ici lumina predominarea bunetatei...”. În gură îi pică fructe dintr-un arbore și șampanie dintr-o cascadă. Cînd eroul vrea să guste și el din răsplata bună-tății lui Ivan, primește o palmă care-l azvîrle la picioarele stîncii. Ideea rousseau-istă e combătută alegoric, relevîndu-se imposibilitatea generozității atîta timp cît lupta pentru existență rămîne un principiu vital.

Ironia, acceptarea aparentă a unei realități în scopul relevării contradicțiilor ei interioare, se aplică mai ales la cunoștințele de natură livrescă ale autorului (precum bipolaritatea ființei umane sau ortografia etimologică) sau la evenimentele reale, fără consecințe fatale pentru viața societății. Cînd însă tipul reprezintă, prin extindere sau prin adîncimea greșelii, o primejdie publică, cînd acțiunile sale sînt profund dăunătoare, modalitatea care i se aplică este cea sarcastică. Sarcasmul permite autorului să-și dezvolte atitudinea personală, să pedepsească exemplar prin dezvăluirea adevăratelor mobiluri ale acțiunilor. O excelentă pagină de pamflet, interpretată adesea drept cinism, ilustrează motivele pentru care povestitorul nu și-a denunțat prietenul criminal : „Ca acuzator al doftorului, în cazul de față în loc de a cîștiga în opinia publică, oare nu voi fi eu încă bănuțit pentru nefașonabila mea familiaritate cu nește cusutorese ? Și apoi, oare judecătorul nu mă va întreba : de ce n-ai cercetat rețeta lui Negus chiar cînd ai auzit cuvintele lui ?”. Acuzația se îndreaptă împotriva opiniei publice atente nu la crimă, ci, obișnuită doar cu acțiunile interesate, la mobilurile denunțului. Adaptabilitatea personajului la mediu e deplină, altfel el și-ar pierde valențele comice, și această adaptabilitate cere ca secretul crimei să fie transformat în mijloc de șantaj al criminalului. Pentru rigurozitatea logică a lui Hasdeu, o mare bucurie era sublinierea contradicțiilor din afirmațiile adversarului, care, prin supralicitare fabuloasă, se transformau în armele cele mai de temut. Nu altfel va proceda Caragiale. Hasdeu este însă în stadiul de început, cînd alături de expresia ironică se expune și adevărata stare de lucruri, procedeu util probabil pentru un public neexperimentat, dar care astăzi scade din valoarea pamfletară a bucății. Astfel, *Wahlstimme* editează : „1. O revistă politică interioară, al cărei înțeles era că : dacă nu mă veți asculta, veți pieri. 2. Un articol de fond, care voia să zică : Veți pieri, dacă nu mă veți asculta. 3. O revistă exterioară, în care se afirma, pe baza depeșelor telegrafice sau a foilor străine celor mai verifice, că, bunăoară, Garibaldi a încetat din viață. 4. Corespondențe, adică minciuni iscălite de către autorii lor, ceea ce dovedește, orișicum, un mare curaj moral. 5. Îndemnări de a subscrie în favoarea, de pildă, a beduinilor, cari n-au mijloace de a înființa o operă în centrul Africei ; dar mai adevărat numai în favoarea redacțiunii”. Glumele licențioase, multe eliminate la a doua redactare, fac parte din caracterul croului, ireverențios față de toate formele de manifestare a conformismului burghez, inclusiv palida conversație întreținută de bunele maniere.

Capacitatea de a se ridica de la particularul cotidian la generalitatea literară face din cîteva ocazionale scrieri ale lui Hasdeu bucăți de proză literară de inspirație realistă. Talentul este de portretist, pe linia fiziologilor descinse din *Caracterele* lui Teofrast și *La Bruyère*. Uneori se închipuie

și o intrigă, cam șubredă și vizibil însălată, cu rostul de a servi drept pretext satirei. Astfel, un tânăr, Flutur, se îndrăgostește de Smărăndița, sora unui camarad de școală<sup>5</sup>. Vrea să-i trimită o scrisoare, dar nu știe cum să înceapă. Unui pedagog i se face milă și compune următoarea epistolă : „Îngerule sufletului meu ! Te iubesc de când te-am văzut. Dragostea mea nu se mai poate tăinu în fundul inimii. Răspunde-mi măcar un cuvânt sau disperarea mă va duce la sinucidere. Al tău pentru eternitate și mai mult, Ghiță”. Și vorbele umflate, și utilizarea incorectă a cuvintelor cărora nu li se cunoaște decât aproximativ semnificația ne duc cu gândul la Caragiale. V. Alexandrescu, căruia Flutur îi arată scrisoarea, înlocuiește pe „iubesc” cu „am” și pe „dragoste” cu „amor”, prilej de ironii antilatiniste.

Se pare că în vremea aceasta Hasdeu, observînd cît de repede se trădează în scris cultura și caracterul, făcea colecție de epistole (*Duduca Mamuca* conținea vreo patru). În nr. 5, 1863, din „Aghiută” se publică o scrisoare autentică a unui sergent major, misivă care demonstrează cît de aproape de realitate se afla Rică Venturiano : „Angelul meu ! Nemai-putînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocire a te vîdea... Scumpa mea ! Te rog deacă vroiești să pui capăt suferințelor meli să-mi dai rezultatul cît mai curînd la aceasta pentru a mă putea bucura și eu, pe care rezultat îl aștept cu cea mai mare și mai vie bucurie”.

*Iancu și Ioniță*<sup>6</sup> și *Lumea aristocratică*<sup>7</sup> sînt anecdote transformate în povestiri moralizatoare. Intriga este de farsă : soția necredincioasă care-și comercializează grațiile e plătită de prietenul casei cu bani împrumutați de la soț (*Iancu și Ioniță*) ; tînărul elegant și încrezut de care se îndrăgostește o ducucă, crezîndu-l lord englez, este de fapt bucătarul neprețuit al logofătului Brînză-bună. Rămîn și de aici cîteva portrete cu intenții satirice, dezvăluînd în ce măsură aparențele confecționate pot induce în eroare asupra adevăratului caracter. Bucătarul își face apariția în trăsura : „El era îmbrăcat după cea de pe urmă modă. O stecluță, așezată pe ochiul drept, între păriletele nasului și sprinceană, da fizionomiei întregi expresiunea cea mai aristocratică. Nește ghetete de glanț desemnau grațioasele forme ale unui picioruș de beizadea. O mînă subțire și trasă, ca ale (sic) unei cuconițe cochete de sub invelitoarea mînuței de culoarea pale”.

*Un tip bucureștean*<sup>8</sup>, *Domnul Nae*<sup>9</sup>, *Egoarhistul*<sup>11</sup> sînt portrete făcute chiar în maniera clasică, enunțîndu-se întîi trăsătura de caracter, ilustrată apoi cu cîte o ispravă de-a individului. Matache Țiganul își zice „cocon”, socotînd că are drept să se boierească de vreme ce și boierii adevărați sînt „coconi numai în teorie” ; deschide o școală, deși e analfabet, căci „și boierii și deputații sînt scutiți de a ști ceva. Cîți miniștri și cîți deputați au cîrmuit țara întregă fără ca să știe ceva, ș-apoi eu să nu cîrmuiesc măcar o mahala ?”. Paralelismul critic cu situația țării face ca satira să se exercite concomitent asupra a două obiective.

<sup>5</sup> *Crucea și icusarul*, „Aghiută”, nr. 2, 1863.

<sup>6</sup> *Iancu și Ioniță*, în „Buclumul”, 1863, p. 383.

<sup>7</sup> „Aghiută”, nr. 13, 1864.

<sup>8</sup> *Ibidem*, nr. 23, 1864.

<sup>9</sup> „Satyrul”, nr. 16, 1866.

<sup>10</sup> *Ibidem*, nr. 16, 1866.

Domnul Nae e pisălogul tenace care dă năvală peste om cînd doarme, cînd scrie, cînd își aranjează afacerile. El este inventat pentru ilustrarea proverbului „unde sînt doi cu el se face (sic) trei”.

Caracterizări memorabile ale unor tipuri din societatea bucureșteană se mai află ici și colo chiar în articolele de polemică politică, precum această țintuire a burghezului : „Înșușirea caracteristică a unui Burtă-verde este de a fi pururea școlar, de a avea toată viața sa un profesor, de a crede orbește în toate brașoavele cîte i le vinde lui acel Pitagora și de a le revinde apoi altora, ca o sacră dogmă, ca un mister mai presus de rațiunea umană, ca cuvîntul lui Dumnezeu rostit de proorocul său”<sup>11</sup>. În concluzie, proza lui Hasdeu îmbină original acțiuni de factură romantică cu tipologii clasice. Modalitatea ironică, trebuie s-o recunoaștem, este numai incidentală. Perseverența ar fi dus poate la bune rezultate, dar autorul a preferat să-și cheltuiască energia în producții mai repede utile.

---

<sup>11</sup> *Ce orea Caimala*, „Aghiută”, nr. 24, 1864.



## TITU MAIORESCU.

### PORTRET INTERIOR DESPRINS DIN „ÎNSEMNĂRI ZILNICE“

DORINA GRĂSOIU

„Un jurnal, un document, îmi pare mult mai interesant, mai expresiv decît o operă de artă care nu este decît un document ornat sau un document scos în afară de viață. De asemeni, cînd jurnalul aparține unei mari personalități publice, revelațiile vieții sale sociale sînt mai expresive, mai semnificative decît personalitatea sa publică, mascată”<sup>1</sup>, afirma Eugen Ionescu la apariția primului volum din *Însemnări zilnice* ale lui Maiorescu.

Început la 15 ani (1855), jurnalul cuprinde întreaga viață a lui Maiorescu (cu excepția anilor 1859 — 1866), cele din urmă pagini sînt scrise de Olga Neuman, care l-a îngrijit în ultimele zile ale vieții.

Deși mai toți cercetătorii sînt de acord că jurnalul n-a fost scris cu scopul de a fi publicat, pentru aceasta pledînd și vîrsta la care a fost început, au existat totuși și păreri care i-au contestat spontaneitatea. G. Călinescu, în capitolul despre Maiorescu din *Istoria literaturii române...*, nota : „E acum la el o blazare romantică. Caietele sale de *Însemnări...* consemnă asta, dar aceste caiete au fost gîndite pentru a fi citite de urmași : se simte compoziția”.

Același text a surprins exact contrar pe M. Sebastian, care în 1940 comenta în „Revista Fundațiilor” jurnalul lui Maiorescu : „Jurnalul lui Titu Maiorescu e un document, dar nu este o operă. În genere este în orice jurnal de scriitor un anumit trucaj, mai mult sau mai puțin involuntar. Gîndul că acest jurnal poate deveni cîndva public alterează, fără îndoială, caracterul lui de convorbire strict intimă și exercită asupra scriitorului o cenzură, conștientă sau nu. Ceea ce apără jurnalul lui Titu Maiorescu de această subtilă și trădătoare ispită, ceea ce îi garantează în mod neîndoios caracterul absolut privat este lipsa de frumusețe literară”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> E. Ionescu, *Cronica literară : T. Maiorescu „Însemnări zilnice”*, publicate cu o introducere, note, facsimile și portrete de I. Rădulescu Pogoneanu, vol. I (1855—1880), (Ed. Soccec, 1937), în „Facla” an. XVII, nr. 1816, 15 febr. 1937.

<sup>2</sup> Mihail Sebastian, *Titu Maiorescu și „Jurnalul” sdu*, în „Revista Fundațiilor”, an. VII, nr. 3, 1 martie 1940.

În mod evident, existența jurnalului a fost una din marile surprize pe care Maiorescu a rezervat-o posterității. Scris nu dintr-un exces de viață interioară, de prea plin sufletesc, ci dintr-o necesitate de autocontrol și de disciplinare a elanurilor tinereții, jurnalul devine cu timpul o consemnare neutră a tuturor lucrurilor mărunte care umplu o viață. Dacă la început evenimentele erau comentate, însemnările lăsind să se simtă zbuciumul adolescentului, anii au pus o surdină entuziasmului sau disperării, însemnările devenind laconice.

Surprinzător pentru toți a fost, mai ales, primul volum al *Însemnărilor...*, care dădea la iveală o fire complexată, exaltată chiar, în dorința de afecțiune și prietenie, scris cu neașteptate efuziuni și izbucniri. Aceste prime manifestări fac de fapt dovada că personalitatea nu i-a ieșit numai dintr-o structură, cu care a avut norocul de a se fi născut, ci a fost și opera unei discipline, a unei îndelungi modelări.

În orice caz, jurnalul nu a fost conceput pentru a fi publicat, chiar dacă Maiorescu s-a gândit mai târziu și la acest lucru. Spunem asta bizuindu-ne pe testamentul său, întocmit la 23 ianuarie 1916, în care-și exprima ultimele dorințe: „De manuscriptele ce se vor mai găsi la mine, după multele ce le-am ars, vă dispune fiică-mea Livia (Dymsza) sau, în lipsa ei, dl. și dna. Racottă, în înțelegere cu amicii literari : Iacob Negruzzi, Șimion Mehedinți, dnul și dna Rădulescu-Pogoneanu. Poate unele manuscripte („jurnale”, scrisori literare și politice) ar fi de hărăzit Academiei Române”.

Apărut ca un instrument de autocontrol, de introspecție și analiză, jurnalul a existat (în primii ani sigur) și ca un mijloc de confesiune, răspunzând unei necesități de intimitate, de dialog cu sine. Deși organic Maiorescu era un tip echilibrat, fiindu-i proprie modalitatea critică și față de sine și față de alții, mai avea în adolescență un anume „balast” sentimental, o anume exaltare pe care și-o interzicea riguros. În jurnal sînt pagini—mărturii ale acestui criticism propriu lui Maiorescu, care, înainte de a se aplica altora, se exercită necruțător asupra celui în care s-a născut : „31 decembrie 1857... În schimb, o greșală care poate să fi născut din (ce-i drept, nu de invidiat) voința mea de a fi erudit, e obiceiul meu, s-o spun scurt : de a minți ! Ce-i drept, fac asta în lucruri neînsemnate, inofensive, dar lucrul ăsta este, totuși, și cu atît mai mult nedemn, meschin. De ex. spun adesea că am studiat cutare ori cutare lucru în timpul nopții pe cînd adevărul e că-l citisem ziua ; și cînd intră cineva în cameră, vreau să mă găsească îngropat în cărți ; și alte copilării de felul acesta. Asta va trebui neapărat să înceteze de azi înainte”<sup>3</sup>. Nu numai în perioada tinereții, dar și mai târziu Maiorescu se va supraveghea cu-n ochi sever, notînd cu amărăciune în jurnal rarele sale izbucniri :

„26 august/7 sept. 1891 vineri ... Eu sara la cină la hotel Hungaria alb de violență cu un kellner, dar numai 1/2 de minută. Foarte regretabil și cred că nu se va mai întîmpla”<sup>4</sup>, sau „Vineri 5/18 mai 1900. Eu azi scenă violentă cu Christos Zappas, căruia i-am aruncat angajamentul său pentru 10 000 frci rupt în coș și l-am dat afară. Sunt totdeauna adînc nemulțumit de accesele mele de violență. Se întîmplă rar, trec uneori 2—3 ani de zile fără

<sup>3</sup> *Insemnări*, I, p. 86.

<sup>4</sup> Caiet 14 (cota B.A.R. 3655), fila 8.

aşa ceva, dar de câte ori se întâmplă, mi se cutremură inima și sunt foarte nemulțumit de mine”<sup>6</sup>.

Asistăm deci la modelarea unui caracter, care s-a conturat încă de la început clar, prefigurând în adolescent personalitatea omului matur, modelare făcută de însuși Maiorescu. Privit așa, jurnalul pare a fi un Bildungsroman, în care eroul și mentorul este unul și același, Maiorescu exercitându-și vocația de mentor în primul rînd asupra sa.

Încă de la primele pagini te întîmpină un tînăr care știe foarte bine ce vrea („15 noiembrie 1856... Mă cuprinse iarăși acel sentiment de a voi să străbat, ce-l am atît de des, acea desperare că sunt încă necunoscut, acea voință de a sparge barierele”<sup>7</sup>), intuindu-și cu precocitate destinul („31 decembrie 1857. De cînd am ajuns să fiu pregătît în mod serios din punct de vedere științific, nu-mi mai reușește nici o rimă, pe de o parte sunt bucuros că a încetat această ocupație neserioasă; pe de altă parte, poate și din cauza asta, devin, din zi în zi mai rece, pentru cei mai mulți din jurul meu mai indiferent”<sup>8</sup>).

Acum se conturează liniile majore ale devenirii lui, care prin rigoare și autoanaliză se vor fixa.

Deși aparent paradoxal, dacă vieții lui Maiorescu ar trebui să-i găsim un motto, acesta n-ar putea fi decît aforismul lui Goethe: „Ni se duce tot câștigul vieții cînd nu ne putem împărtăși altora.”

Nevoia de prelungire în alții s-a manifestat atît în planul individual, cît și în cel social. (Facem distincția pentru că la Maiorescu stilul interior și cel public au avut interferențe, uneori s-au subordonat, dar foarte rar s-au suprapus.) Am spus paradoxal, convinși că pînă la apariția *Însemnărilor...* puțini ar fi crezut că „glacialul”, „aulicul” Maiorescu a suferit de singurătate, a jînduit după prietenie, a fost la un pas de sinucidere.

Această „neghioabă imposibilitate de a se bucura singur de ceva” l-a făcut ca încă din perioada Theresianum să treacă prin adevărate crize de claustrare și nu pentru că ar fi fost un însingurat, ci tocmai pentru că-și dorea o comunicare cu oamenii, care-iera însă refuzată cu o nedumerită ridicare din umeri: „15 iunie 1858... Dar așa cum e acum mi-este in-suportabil: n-am acum cu adevărat pe nimeni, deși mă port prietenește cu mulți. Vorba lui Spinoza «Dacă iubești pe Dumnezeu, nu trebuie să te aștepti ca și el să te iubească» e în contradicție cu întreaga mea ființă. Poate eu sunt prea puțin cultivat; sau este egoism? vanitate? Nu, asta nu; sunt adese momente în care simt pînă în fundul sufletului că pentru Welserscheimb, de exemplu, aș fi în stare să jertfesc aproape totul. Iar el?”<sup>9</sup>.

Uneori zbaterea neputincioasă a copilului de a se face înțeles și iubit devine dramatică: „5 august 1858 ... dar oamenii, oamenii cari îmi sunt aproape, soru-mea mă numește un rece realist, un sistematic. Eu rece și realist, realist? O, doamne, doamne, de ce nu ești?”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Caiet 21 (B.C.S.), fila 34.

<sup>6</sup> Vezi Al. Paleologu, *O lecție de finulă intelectuală*. În „Contemporanul”, nr. 26 (1081), din 30 iunie 1967.

<sup>7</sup> *Însemnări*, I, p. 53.

<sup>8</sup> *Însemnări*, I, p. 86.

<sup>9</sup> *Însemnări*, I, p. 99.

<sup>10</sup> *Însemnări*, I, p. 102.

Zbuciumul nu se va curma odată cu adolescența, ci se va prelungi și-n viața omului matur, producând dezechilibre care-i amenință existența : „Luni 9 august 1882. Nu trece nici o zi în care să nu simt disonanța între orice fibră a sufletului meu și cel al soției, și, din nenorocire, și al fiicei mele. Făcînd cu totul abstracție de cine are ori n-are dreptate, ci numai ca dispoziție sufletească organică. Se prea poate că adesea ele să aibă dreptate, iar eu să nu am—dar ce mi-e mie asta ? Cu mine, așa cum sunt făcute ele, ele nu se potrivesc... Și, astfel, trag mai departe la lanțul de sclav al vieții mele și sunt condamnat să vreau să zbor și să cad iarăși la pămînt, din cauza greutății de plumb. Sfirșitul devine mereu mai pustiu”<sup>11</sup>.

Iată-l deci pe Maiorescu la 1882—un om neînțeles, profund nefericit și decepționat. Pornind de la astfel de însemnări, Eugen Ionescu concluedea pe bună dreptate în articolul său despre Maiorescu : „În orice caz, ceea ce trebuie reținut din jurnalul lui Maiorescu e faptul că era un om adînc nefericit”<sup>12</sup>.

Însemnările rămase nepublicate dau la iveală însă un Maiorescu în sfirșit liniștit, senin, măcar în viața intimă, înțeles pe deplin de o ființă apropiată lui : Anicuța Rosetti (Gi, cum o numea el) ; „Sîmbătă 30 septembrie/12 octombrie 1889. Am terminat azi și recitirea „Aforismelor” lui Schopenhauer cu Anicuța, fără a cărei inteligență colaborare n-ar fi avut traducerea mea nici acum caracterul propriu al limbei române”<sup>13</sup>, sau „Duminică 31 august/12 septembrie 1897 Viena : ... Deodată observă Anicuța că și-a pierdut cheile geamantanelor din buzunarul descusut și mîine e să plecăm și-acum sunt încă toate trei închise fiindcă erau pe 3/4 lucrurile deja așezate în ele. Anicuța era să înceapă a fi dezolată, dar eu foarte vesel și liniștit i-am scos grija din cap cu observarea că mîine dis de dimineață (înainte de a se scula ea din pat) o să-i aduc un lăcătuș să deschidă mai întîi, ca să-și termine bagajele de plecare și pînă cînd plecăm (2 1/4) se vor face și cel puțin două chei nouă. Sara veseli pichet. Așa se petrec lucrurile între noi doi totdeauna. Cînd sunt eu neliniștit (d. e. cînd uitasem în trăsură socotelile Rectoratului, sau griji de proces) mă liniștește ea, desigur și vice-versa. *Niciodată* nu e ceartă sau emoție la noi pentru pierderi sau stricăciuni de obiecte, pentru bani sau așa ceva. De aceea și trec luni de zile fără nici o umbră, fără nici o minută de nori între noi”<sup>14</sup>, sau „Sîmbătă 26 ianuarie/8 februarie 1913... Mîngierea și sprijinul meu este Gi. Important sufletește că Gi și-a văzut rana cicatrizată, nu s-a îngrozit, s-a caracterizat cu melancolie că e «mutilée», dar știe că-mi este cu atît mai dragă”<sup>15</sup>.

Din păcate, lipsa unei prietenii adevărate n-a fost suplinită prin nimic. În 1908, făcînd un trist bilanț al „prietenilor” — tineri de care Maiorescu s-a apropiat și pe care i-a ajutat, nota : „Luni 27 oct./8 nov. 1908 ... După ei o oră Duiliu Zamfirescu, greșos în închipuirea lui de prost grandiloc asupra politicii externe. Și pe acest «sot» îl credeam multă vreme «bon-enfant» de inimă. Sunt antipodul lui Richard III : pe acesta îl chinuiesc

<sup>11</sup> *Insemnări*, II, p. 106.

<sup>12</sup> Eugen Ionescu, *Cronica literară*, în „Facla”, an. XII, nr.1816, 15 februarie 1937.

<sup>13</sup> *Insemnări*, III, p. 178.

<sup>14</sup> Caiet 18 (cota B.A.R. — 3659), fila 20.

<sup>15</sup> Caiet 32 (cota B.A.R. — 3666), fila 61.

stafiile din trecut ale celor omoriți de el, pe mine stafiile din prezent ale celor înviați de mine (Duiuiu, Pomp. Eliad, M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, mi-e teamă și de Mehedinți și de Pangrati)<sup>16</sup>.

În plan social, nevoia de prelungire în alții se concretizează prin vocația sa didactică, pentru că într-adevăr se poate vorbi de o vocație. Intuită cu aceeași precocitate, ea s-a manifestat tot atit de timpuriu ca și cea de critic, adică din anii Theresianum : „27 ianuarie 1857... Pe K (utschera) îl învăț flautul; merge bine; pe Ozegovich englezește; progrese bune”<sup>17</sup>.

Mai târziu, când devine profesor, notează cu grijă zilele sale de curs, afluența la prelegerile ținute la facultate: „Miercuri 1/14 noemvrie 1906... Azi la 5 1/4 — 6 1/2 la Universitate prima lecție de Ist. filozof. contimp. franceze în noul an școlar. Cu Anicuța. Aceeași enormă afluență, un student leșinat de căldură. Nu simt încă nici o slăbire în vioiciunea expunerii, nici vreo creștere a oboselii după curs”<sup>18</sup>.

Cu multă satisfacție va înregistra și succesele studenților săi : „Sâmbătă 10/23 mai 1903 ... Prima lecție de probă a lui M. Dragomirescu asupra «geniului creator în artă», apoi 51/4 - 71/2 examen de Logică... 14 candidați, în parte surprinzător de buni: se vede că a încolțit sămînța sufletească (elevi ieșiți de la I. A. Rădulescu și Litzica). Adîncă mulțumire<sup>19</sup>, sau: „Miercuri 25 ian./7 fevr. 1906 ... Mîine, poimîine și Sîmbătă 6 examene orale de licență. Bun examen în scris al poetului nostru Panait Stan-ciov, toate trei bilete albe. Cap filozofic”<sup>20</sup>.

Elocvente sînt și paginile din ultimii ani, unde-l întîlnim bătrîn și singur (în urma pierderii soției), dar ținînd încă prelegeri de filozofie și citind literatură—e drept, de data aceasta în fața unui auditoriu feminin și foarte tînăr: „Luni 1/14 dec. 1914—București... de la 2 3/4—4 ore cetire «Norocul» «Pescuirea» și ceva din Pillat și Eminescu. Lipsea Noemi, dar era Ninetta Duca”<sup>21</sup>.

„Marți 2/15 dec. 1914 2 3/4 — 4 cetire cu nepoatele din Leopardi, Pillat, articolul Eminescu din „Timpul” de la Apr. 1882 contra lui N. Xenopol. Era Noemi, dar lipsea Ninetta”<sup>22</sup>.

„Miercuri 3/16 dec. 1914 ... Pe la 11 1/4 la Bolintineni. De la 2 3/4 la 4 ore cetit cu fetele (minus Noemi, plus Ninetta) cîteva poezii Lenau și Pillat, apoi Slavici *Popa Tanda*”<sup>23</sup>.

„Joi 4/17 dec. 1914. Buc. ... de la 2 3/4 — 4 cu fetele (și Ninetta, fără Noemi) prima satiră de Eminescu și «Făclia de Paști» a lui Caragiale”<sup>24</sup>.

„Duminică 7/20 dec. 1914 Bucur. ... 23/4 — 41/4 cu fetele toate (și Noemi și Ninetta) citesc 24 pag. din „Amintirile” lui Creangă (...) și ceva ffie (infinitul numărului în plus și în minus, prin urmare alt izvor de cunoaștere decît sensurile, imposibil monismul)”<sup>25</sup>.

<sup>16</sup> Caiet 28 (cota B.A.R.—3662), fila 16.

<sup>17</sup> *Insemnări*, I, p.60.

<sup>18</sup> Caiet 28 (B.C.S.) fila 41,42.

<sup>19</sup> Caiet 23 (B.C.S.), fila 50.

<sup>20</sup> Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 67.

<sup>21</sup> Caiet 37 (B.C.S.), fila 24.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Idem*, fila 25.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Idem*, fila 26.

Din aceeași necesitate de dăruire se naște și înclinația sa de mentor; concretizată nu doar prin activitatea de la Junimea, ci începând din anii formației sale la Theresianum, se continuă pînă aproape de sfîrșitul vieții. La 10 iulie 1857 nota: „... Pe de altă parte, se vede că așa-numita «școală filozofică» se tot mărește, Welserscheimb e acum «școlar» de ai mei și Rylski, un copil sărac și părăsit de acasă, pentru care tocmai acum fac o colecție conchisă «fără ca să știe el nemica»<sup>26</sup>. O astfel de însemnare permite pe drept cuvînt lui E. Lovinescu să identifice în această „școală filozofică” viitoarea Junime în embrion și chiar chetele discrete de care s-au folosit mai tîrziu Eminescu și Xenopol.

Darnice în ceea ce privește activitatea sa de mentor al Junimii, *Însemnările* ... păstrează sinceritatea impresiilor de moment, entuziasmul pentru valoarea unei creații deosebite, permițînd chiar refacerea traiectoriei devenirii unei capodopere ca *Luceafărul*.

„Vineri 8/20 oct. 1882 ... Sara «Luceafărul» lui Eminescu. Cu el și Anette și familia mea cetit, corectînd”<sup>27</sup>.

„Joi 28 oct./9 nov. 1882 ... se cetește «frumosul Luceafăr» al lui Eminescu, șlefuit”<sup>28</sup>.

La sfîrșitul lui 1882 poezia e scoasă în lume, Maiorescu citind-o acasă la Al. Știrbei.

Miercuri 12/24 ian. 1883 — Luceafărul sparge granițele naționale „...cetit traducerea germană a «Luceafărului» de Mite”<sup>29</sup>.

Întîmplări mai puțin cunoscute sau în orice caz mult timp uitate se dezvăluie în *Însemnări* ..., surprinzînd cititorul prin bunăvoința și dezinteresul care le-a generat. Astfel, în aprilie 1879, Maiorescu pleca la Viena cu Clara, Livia și ... Caragiale „pentru care, spre a-i face o surpriză, scosesem eu bilet și în orice caz voiam să-l pun în situația de a vedea Viena (întîia privire asupra civilizației pentru el)”. (1/13 apr. 1879)<sup>30</sup>. În duminica Paștilor „la Burgtheater *Visul unei nopți de vară* spre cea mai mare bucurie a lui Caragiale”.

În martie 1890, aflîndu-se la Praga, nota împăcat în jurnal: „Miercuri 28 martie/9 aprilie 1890. Cumpărat cărți indice pentru Coșbuc”<sup>31</sup>.

Solicitudine va depune Maiorescu întotdeauna în relațiile cu amicii săi literari, confirmarea făcînd-o o dată în plus însemnările needitate.

„Luni 11/24 aprilie 1905. Cer posomorît. Dimin. la 6 ore deabia +4 1, 2 R. Mă mai ține aici Academia, ultimele două sau trei ședințe. Cetirea traducerii «Șoimilor» lui M. Sadoveanu de Dra. Szekulis — mai am să o termin și să mă ocup de instalarea (ajutor financiar), tuberculosului poet Stancioiu — Cerna la Sinaia (Dr. I. Cantacuzino îl introduce prin doctorul local Marmulea în spitalul de acolo)”<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> *Însemnări*, I, p. 74.

<sup>27</sup> *Idem*, III, p. 127.

<sup>28</sup> *Idem*, II, p. 133.

<sup>29</sup> *Idem*, II, p. 149.

<sup>30</sup> *Idem*, I, p. 322.

<sup>31</sup> *Însemnări*, III, p. 211.

<sup>32</sup> Calet 25 (B.C.S.), fila 22.

„Joi 15/27 decembrie 1905 ... Când erau membrii politici la mine, a venit și M. Sadoveanu (în altă odae), căruia i-am dat exemplarul meu din « Șoimii » cu câteva însemnări de modificări pentru a doua ediție”<sup>33</sup>.

„Luni 16/29 ianuarie 1906. Sculat la 5 3/4, ras, îmbrăcat, gimnastică, exerciții de scris. Apoi vreau să scriu reportul academic pentru premiera poeziilor lui Octavian Goga. Ieri la mine între 3 și 4 Nicu Filipescu și N. Iorga, apoi *dra.* Alice Oălugăru, care mi-a cetit mie și Anicuței câteva poezii nouă—talent pronunțat”<sup>34</sup>.

„Luni 23 ian./ 5 fevr. 1906. Aseară la masă la Seveștii cu Sideri-Coralita, Bolintineanu—Zoe. După masă și Alexandrina. Am cetit darea mea de seamă despre poeziile lui Octavian Goga și 3 poezii Alice Oălugăru (între care Tziganii). Emoție adevărată. *Dra.* Oălugăru fusese între 3 și 4 1/2 ore la noi cu poezii pe care le-am îndreptat împreună”<sup>35</sup>.

„Vineri 21 nov./4 dec. 1908 ... La Barbu Delavrancea să-l îndemn să primească propunerea directorilor de licee (Litzica etc.) să ție la 24 ian. 1909 discursul festiv la jubileul de 50 de ani al alegerii lui Ouza Vodă și pentru Muntenia. I-am propus și cetirea noii sale drame (în 4 acte, Ștefan cel Mare) la mine cu invitări de dame, *dacă* îi pare lui că așa ceva poate folosi în mod mai convenabil interesului pentru dramă. Precedente cu Alecsandri și Caragiale”<sup>36</sup>.

Privit doar sub acest aspect, Maiorescu este redus la un spirit cam ritabil și atit. Însă nevoia sa de afecțiune este dublată, curios, de o luciditate și un criticism necruțător. Autoritatea morală de a-i judeca pe alții Maiorescu a căpătat-o prin severa autoanaliză pe care și-o face cu orice prilej. Începute de timpuriu, notațiile incisive la adresa colegilor de școală devin cu timpul însemnări penibile, surprinzând prin insistența cu care sint reținute.

Deși „elev” de-al său la Theresianum, Paravicini e caracterizat așa : „23 octombrie 1857 ... Paravicini, un cap slab, fiindcă îl măgulește faptul de a fi numit « filozof » chiar în « batjocură ») sau despre alți colegi « Löhner fiindcă a fost luat în bătaie de joc de ceilalți, Löwenfeld fiindcă e un băiat simplu, dar foarte amabil”<sup>37</sup>. Despre Caragiale nota deseori : „Sâmbătă 27 nov./9 dec. 1882. Aseară cetit actul I din opereta « Hatmanul Baltag » de Caragiale și Negruzzi, cu ei toți. Foarte amuzant. Caragiale cam nerușinat cu ceilalți”<sup>38</sup> sau „Duminică 4/16 martie 1884 ; ... Joia trecută s-a jucat « Hatmanul Baltag », seara ceai la noi numai cu al-de Negruzzi și al-de Theodor Rosetti (...) Ceartă între Negruzzi și Caragiale pentru modificări necesare. *Caragiale violent, grosolan și inutilizabil*”<sup>39</sup>.

Altă dată privirea sa necruțătoare îl scrutează pe Brătescu-Voinești, a cărui atitudine la Brighton în 1896 provoacă o discuție violentă între cei doi : „Miercuri 31 iulie/12 aug. 1896 Brighton : ... Sara după masă violentă

<sup>33</sup> Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 57.

<sup>34</sup> Idem, fila 65.

<sup>35</sup> Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 66.

<sup>36</sup> Caiet 28 (cota B.A.R. — 3662), fila 22, 23.

<sup>37</sup> *Insemnări*, I, p. 81.

<sup>38</sup> *Insemnări*, II, p. 138.

<sup>39</sup> *Insemnări*, II, p. 234.

altercație Brătescu, care critică Anglia și pe Herb. Spencer fără a le cunoaște. Eu îi zic că în completa lui ignoranță asta e « o obrăznicie bădărană a la Oaragiale » și că « je regrette de vous avoir connu »<sup>40</sup>.

În 5 august găsim un fel de spovedanie a lui Brătescu care, disperat de gafa comisă, încerca să-și scuze atitudinea : „Luni 5/17 august 1896 Brighton : Sara după masă iar un fel de acces cu Brătescu, că noi admirăm în Anglia cai, pătlăgele roșii, cartofi, care sunt și la noi. Și că pe el l-a apucat ca o nebunie, a intrat diavolul în el, de nu se poate opri de a exprima adevărul convingerii sale «că lumea merge în regres, în evoluție regresivă» și că mă vede de opinie contrară și că pînă acum credea orbește în mine, dar acum ar fi nefericit să piardă încrederea în mine. Oă în rîndul trecut, după discuția de sară și-a turnat de 4 ori apă peste cap ca să nu înnebunească. Și-l treceau lacrimile pe bietul băiat”<sup>41</sup>.

Oă Maiorescu suferea în urma unor incidente ca acesta nu e nici o îndoială. Pe moment, jurnalul nu lasă însă să se întrevadă decît reprobarea lui pentru astfel de ieșiri. Dar mult mai tîrziu, în 1902, găsim o însemnare care vorbește de la sine : „Duminică 27 ian./9 febr. 1902. Primit ieri o scrisoare nebun-violent-grobiană de la A. Philippide. Răspuns îndată pentru a tăia scurt acest fel de raport degenerat. Se zice că *bea*, amețit (aproape de alienare) de lucrarea dicționarului academic. Eu ceva rănit la inimă, cam ca la Brighton cînd cu Brătescu Voinești”<sup>42</sup>.

Supărător de insistente devin notațiile care surprind slăbiciunile sau manile unor oameni foarte apropiați lui. Nu puține sînt, astfel, însemnările despre „calicia” lui Jaques Negruzzi, sau prozaismul doamnei Marie Negruzzi. „Luni 6/18 apr. 1892 Abbazia ... Negruzeștii mult mai bine, ea foarte ambițioasă în aparență de bani, deși în fond sgîrcită, dar el comandîndu-și și ouă (papară), care nu-i plac ei și apoi un șnițel pentru amîndoi, deși ei îi era foame; încît ea a-nceput să plîngă înecat; mi-a luat figurile de schach și vinul la plecarea din Abbazia, neputînd suferi să rămie altora ceva plătit. Ce neam de calici!”<sup>43</sup>.

„Joi 14/26 aug. 1897 Salsburg : „Neplăcut Jaques, penibil de neplăcut cu calicia la restaurant, cer un ceai și două cești și apoi mai cer apă caldă. Ceartă pentru o porție de unt cu Kellnerul înaintea publicului. Greu suportabil. Nu cere de mîncare de calicie și apoi ia de la Marie, care se cam jenează, cînd cartofii, cînd o bucată de carne. Dar și ea e cam totașa; plăcerea pentru natură e poză, dacă stă alături o flecărie socială. D.e. coborînd de pe Jaisberg, unde sus își da aerul că sunt grozav de frumoși munții (deși sunt mult mai urîți decît din vale) s-a întîlnit în vagon cu *Me. Ascan* — Olănescu și-a tocat *toată* vremea limba cu ea (53'), fără a se uita o clipită la natura pentru care venise”<sup>44</sup>.

Astfel de însemnări tăioase și categorice, în maniera cea mai autentic maioreșciană, nu mai miră după ce am văzut cît de sever era și cu sine, admonestîndu-se cu asprime pentru vreo nevinovată ieșire avută în public. Masca pe care Maiorescu și-o impusese singur îl ferea de privirile indiscrete și scormonitoare, făcîndu-l să considere un gest de simplă

<sup>40</sup> Caiet 17 (cota B.A.R.), — 3658), fila 38.

<sup>41</sup> Idem, fila 39.

<sup>42</sup> Caiet 22 (B.C.S.), nenumerotat.

<sup>43</sup> Caiet 14 (cota B.A.R. — 3655), fila 45.

<sup>44</sup> Caiet 18 (cota B.A.R. — 3659), fila 13.



decentă socială înfrinarea diverselor nemulțumiri sau porniri impulsive în societate. Comportarea necenzurată a unora din amicii săi îi părea de-a dreptul indecentă, provocându-i indignarea.

Curios, dar anecdotele, cancanurile, îi vor reține atenția și-n discuțiile despre personalități ilustre, care interesează prin cu totul altceva. Dintr-o convorbire avută cu contele Leyden și cu sora acestuia — Lady Blennerhasse, Maiorescu notează următoarea întâmplare cu Herbert Spencer :

„Vineri 15/28 august 1908 ... Tot ea (Lady Blennerhasse — *n.n.*) s-a întâlnit odată într-un cerc cu Herbert Spencer, neplăcut, «l'air rusé», fără tact (...). Se vorbea de Sixtina lui Rafael și cineva zicea că e destul să vezi privirea ochilor copilului Isus pentru a constata geniul nemuritorului Rafael. Dar Spencer «era o întâmplare fără merit, că a nimerit-o aici Rafael». (Expresia engleză e de la jocul de biliard, când fără a o fi calculat, lovești bila așa încît nimeresti bine în celelalte), căci n-avea știință că în adevăr ochiul omului în vîrstă are pleoapa superioară mai coborîtă pe ochi fiindcă lucrarea cerebrală a ostenit mușchiul și apasă pleoapa, pe cînd la copilul fără atîta reflecție, pupila se arată mai plină în partea de sus. Dar așa ceva are valoare cînd o faci cu știință. Rafael a făcut-o numai din întâmplare”. Maiorescu comentează faptul conchizînd : „Apoi tocmai inconștientul e artist, și H.Spencer a spus în adevăr atunci o mare prostie, probat din spirit de contrazicere și vanitate, ca Carp”<sup>45</sup>.

Ca ton general, *Însemnările* ... sînt monotone, reținînd deseori fapte nesemnificative (note de hotel, bacșișuri, orarul trenurilor etc.), care pot fi lesne luate drept indiciul unui spirit mediocru. Dar tocmai aceste notații dau jurnalului autenticitate și cititorului sentimentul că se află în fața unei vieți trăite și nu compuse pentru a epata mai tîrziu posteritatea. Surprinzătoare la citire apar și insistentele impresii de natură organică sau notații despre starea vremii, despre temperatura zilnică etc., amănunte total neinteresante pentru un ochi străin.

În studiul *Afinități elective* : *Titu Maiorescu și Goethe*<sup>46</sup>, publicat în 1940 în „Revista Fundațiilor”, Al.Dima remarcă nu numai asemănarea structurală organică dintre cei doi, ci și similitudinea, putem spune, dintre *Jurnalul* lui Maiorescu și *Tagebücher-ul* lui Goethe. Aceleași preocupare pentru conservarea ființei fizice și psihice, aceleași amănunte despre evoluția vreunei boli etc. Astfel de însemnări pot reclama un egoism meschin, dar ele constituie de fapt, cum subliniază autorul articolului, „fundamentul necesar al personalității”. Puntea care-i leagă pe cei doi este preocuparea pentru personalitate, preocupare ce se manifestă în primul rînd prin iubirea de sine a insului.

Observația este interesantă și explică multe însemnări din *Jurnalul* lui Maiorescu, reduce la simple buletine medicale. „Duminică 15/28 fevr. 1909 : ... Azi împlinesc 69 de ani cu bine și sănătos. Eczemă foarte ușoară, furunculoza s-a dus, Ischias la piciorul drept n-a reapărut de 11 luni și sper să-l pot înlătura cu precauțiuni Wildbad și Marienbad ; scrisul cu

<sup>45</sup> Caiet 28 (cota B.A.R. — 3662), fila 3.

<sup>46</sup> Al. Dima, *Afinități elective* : *Titu Maiorescu și Goethe*, în „Revista Fundațiilor”, an. VII, nr. 9, 1 septembrie 1940.

zilnicele exerciții de 7' merge mai bine decît acum 9 ani, auzul la urechea dreaptă nu e mai rău<sup>47</sup> sau în 1910 nota: *Mărimea și greutatea*<sup>48</sup>.

*Anicuța 1 m 65 1/2 înaltă Eu 1 m 71.*

După Broca, greutatea normală = atâtea kilogr. cîți centimetri are înălțimea corpului peste un metru, cu toleranță de vreo 10 kgr., haine și mîncare. Anicuța ar trebui să cîntărească 75 de kgr., eu 81 kgr, după această normă.

1893 iulie	65 1/2 kgr.	Kissinger	.....81 1/2kgr.
1894 iulie	70°80 kgr.	Kissinger	..... 85°80 "
1901 martie	70°7 "	Abazzia	..... 83°8 "
1906 6 iulie	75°5 "	Hamburg	.....86°1 "
1906 19 iulie	73°7 "	Hamburg	.....83°8 "
1908 iulie	75 "	Wildbad	.....86°8 "
1908 sept.	74 "	Marienbad	.....85°2 "
1909 iulic	73 "	Wildbad	.....85°5 "
1909 sept.	70°6 "	Wiesbaden	.....84 "
1910 iunie și iulie	74 "	Wildbad-Gossensass	.....87,5 "

„Sâmbătă 26 mai/8 iunie 1912 Wildbad : „Bine dormit. Sculat la 6 ore, a plouat ieri peste zi într-una și probabil toată noaptea. Și ieri și alaltăieri înainte de amiazi (după prînz și seara nu) curioasele dureri de piept, nu la respirație, ci la circularea sîngelui, par'c'ar fi dureri musculare în coșul pieptului<sup>49</sup>. (A adăugat cu creionul: stenocardie.)

„Marți 19 iunie /2 iulie 1912 Viena : La 5 ore dimineața plouă, 13°R, în odaie 16 1/2° deși fereastra mare deschisă toată noaptea. M-am sculat la 4 3/4 ore, dar ne-am și culcat ieri la 9 1/2 ore. Gimnastică, exerciții de scris. Din cînd în cînd, poate o dată pe zi, poate la 2 zile o dată, două sau trei minute de durere la piept, nu mare dar existentă. Început de manifestare a sclerozei finale?<sup>50</sup>. (Adăugat cu creionul : stenocardie.)

Deși atît de preocupat de persoana lui fizică, Maiorescu nu va lăsa niciodată să se vadă că suferă. În ultimile clipe ale vieții, asistat de camera sa Olga Neuman, Maiorescu și-a așteptat lucid și resemnat moartea, mimînd o bună stare psihică, din aceeași decență socială, care-i interzicea, după părerea lui, orice afișare a sentimentelor în public.

„Sâmbătă 3/16 iunie 1917 : Aceste rînduri dictate mie de Ex.S.O.N. Excelența Sa s-a trezit sâmbătă dimineața 3/16 iunie la 1 1/4 ore cu violente dureri stenocardice, care au ținut pînă sâmbătă la 8 seara (...) Slăbiciunea generală, pulsul slab, din cînd în cînd, mai ales noaptea. Dificultate mai mare la respirat. Bolnavul continuă a se scula de 3—4 ori pe zi, pentru a-și lua cafeaua dimineața și puțina hrană de peste zi așezat la masă. Dimineața după cafea petrecea una sau chiar două ore în fotoliul din salon, dormind o parte din acest timp. Era bine dispus, făcea proiecte pentru viitor, urmărea cu același viu interes veștile de pe diferite fronturi unde se dădeau lupte. A dictat odată o poezie, odată alte mici

<sup>47</sup> Caiet 28 (cota B.A.R. — 3662), fila 43.

<sup>48</sup> Caiet 29 (cota B.A.R. — 3663), fila 102.

<sup>49</sup> Caiet 31 (cota B.A.R. — 3665), fila 93.

<sup>50</sup> Caiet 31 (cota B.A.R. — 3665), fila 162.

lucruri subsemantei (...) Bolnavul nu spunea medicilor niciodată că se simțea mai puțin bine. (...) Contam așa de mult pe vitalitatea, pe voința, pe natura sa sănătoasă și limpede, încît era încredințată că se face iar bine, chiar dacă convalescența ar fi fost lungă. Sâmbătă (17/30 iunie 1917 — n.n.) s-a hrănit destul de bine, era bine dispus (...) Apoi duminică (18 iunie/1 iulie) 1917 — n.n.) dimineața la 5 a cerut iar să se scoale; pe cînd era pe scaun un geamăt adînc — m-am repezit la Dinsul (i-am dat o ampoule Boissy), a respirat adînc, cu ochii pe jumătate închiși, expresie de durere, fruntea încrețită; i-am mai dat o a doua ampoule Boissy, n-a mai respirat, capul s-a lăsat pe umărul meu. Pulsul nu mai bătea. Inima se oprise. *Nu mai era!*<sup>51</sup>.

Mai toți comentatorii au remarcat marea deosebire dintre „stilul” (dacă-l putem numai așa) jurnalului din anii adolescenței și cel al anilor maturității și bătrîneții. Dacă la început bucuriile și decepțiile exprimate pe un ton patetic te întîmpină în jurnal la tot pasul, cu timpul ele se retrag din pagini, lăsînd loc unor note grăbite, eliptice, de multe ori fără nici un comentariu. Dar nu întotdeauna se întîmplă așa. E drept că-n ultimii ani (poate datorită vîrstei) Maiorescu nu-și mai manifestă imediat sentimentele față de un anume eveniment petrecut. Dar după mult timp (uneori după ani de zile), găsim însemnări care brusc dau la iveală o adîncă suferință care, chiar dacă se lăsa intuită, nu fusese explicit exprimată.

Un exemplu îl constituie descrierea morții soției sale: „Luni †29 sept./12 oct. 1914 Heidelberg, Samariterhaus. Azi noapte, de duminică spre luni, tocmai la miezul nopții, a încetat Anicuța din viață. De față cu mine Oberin, Dr.Rapp, Schwester Hanna și Marie. Am rugat pe ceilalți să mă lase singur și am stat lîngă moarta liniștită pînă la 3 ore dim. La 6 ore au dus-o dincolo în capela mortuară, au disecat-o într-o cameră de alături (cancerul în multe locuri din plămîni, la o vertebră în șira spinării etc. și tubercule cicatrizate). La 11 1/2 cu Oberin la (...) Primărie, am luat actul de deces. Apoi tot cu superioara la Cimitir, cumpărat locul mormîntului, ales piatra, literele, comandat florile și plantația de toamnă și primăvară. La 5 ore în capela mortuară, Anicuța așezată în coșciug de stejar, cuviincios îmbrăcată în atlas alb, înconjurată de flori. Coroane de la Czerny și de la *dna.* Gabler. Mina sa rece ca gheața”<sup>52</sup> Discret, Maiorescu va atinge rana mult mai tîrziu.

„Sîmbătă 12/25 dec. 1915 Buc. Coralița mi-a spus ieri că o *dră.* și-a pus gîndul să mă ia de bărbat fiind «încîntată» de mine. I-am răspuns că după moartea unei neveste ca aceea pe care am avut-o și după lovitura ce mi-a dat-o moartea ei, nu poate fi vorba de așa ceva chiar făcînd abstracție de cei 75 de ani ai mei, care ar face din mine numai un «établissement»<sup>53</sup>.

Sentimentul pe care ți-l dă citirea jurnalului este cel al cumpănitei singurătăți în care a trăit Maiorescu, cu toate încercările lui de a evada, de a se face înțeles și iubit. E strigătul unui însingurat, al cărui ultim cuvînt peste veacuri pare să fi fost: „Nu mă cunosc oamenii iștia! Nimeni nu mă cunoaște”<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Caiet 42 (B.C.S.), fila 15, 16, 17.

<sup>52</sup> Caiet 36 (B.C.S.), fila 47.

<sup>53</sup> Caiet 39 (B.C.S.), fila 27.

<sup>54</sup> *Insemnări*, I, p. 40.



## II. SANIELEVICI—CRITIC LITERAR

MARIA LAMPARTER

Locul lui H.Sanielevici în istoria criticii și teoriei literare românești a fost, în parte, diminuat de posteritate. În vremea sa, adeptul criticii științifice inițiată de Gherea a cunoscut aprecierea multor personalități de prestigiu, ca G.Ibrăileanu, C.Rădulescu-Motru, M.Dragomirescu etc.

Uitarea care pare să-l învăluie se datorează poate și diversității preocupărilor sale : s-a manifestat, cu aceeași voință, în critică și estetică, în filozofie, sociologie și antropologie. În acest din urmă domeniu se socotea el însuși un inovator de geniu, ceea ce-l determina să afirme că secolul în care a creat el, Sanielevici-antropologul, va fi denumit în viitor „Secolul lui Sanielevici”.

În realitate, omul de știință se dovedește mai rezistent în sectorul criticii și teoriei literare.

Se naște în anul 1875, la Botoșani, unde urmează primii ani de liceu, pe care-l termină la București. De tânăr, se apropie de mișcarea socialistă.

„La vârsta de 15 ani, citeam la Botoșani «Muncitorul» lui Ioan Nădejde. La 15 ani eram socialist. La 17—18 ani umblam pe jos, prin satele din jurul capitalei, să împart gratuit ... o gazetă a țărănilor de noi redactată și editată”<sup>1</sup>.

În 1894 se înscrie la Facultatea de litere și filozofie din București. De student, atrage atenția profesorilor, printre care se află și Mihail Dragomirescu, numit în toamna anului 1895 conferențiar la catedra de estetică. În 1903 îi apare primul volum de *Inerceri critice*, prefătat de C.Rădulescu-Motru. Titu Maiorescu îl primește cu rezerve și se opune premierii lui la Academie.

În 1905, editează la Galați revista „Curentul nou” și inițiază aici, primul — se pare, redacția antisemănătoristă. E sprijinit de grupul competent al lui Garabet Ibrăileanu, iar în anii următori va colabora la revista acestuia „Viața românească”. Tot acum se produce una din marile lui erori : pornește un atac concentrat împotriva lui Mihail Sadoveanu, fapt care provoacă replica unor personalități ale vremii, în

<sup>1</sup> H.Sanielevici, *In umbra Satanei?!*, București, 1935, p. 43.

diverse ziare și reviste. Studiază cîțiva ani în Germania problemele antropologiei. În timpul primului război mondial, fiind în țară, este trimis în lagăr, unde stă un an.

În 1920 intră-n polemică aspră cu poporanismul, și deci cu „Viața românească”. Publică între timp mai multe volume de filozofie și critică, printre care : *Probleme sociale și psihologice*, 1920, *Studii critice*, a treia ediție, 1920, iar în 1926 îi apare masiva lucrare de antropologie *La vie des mammifères et des hommes fossiles*, pe care o consideră opera sa capitală. A murit în 1951, în vîrstă de 76 de ani.



Despre activitatea culturală a lui H.Sanielevici au scris numeroși critici de renume, ca, de exemplu, C.Rădulescu-Motru, M.Dragomirescu, Oct.Botez, E.Lovinescu și, desigur, G.Călinescu în *Istoria literaturii române*<sup>2</sup>, care-i releva inteligența și orientarea progresistă. „Luceafărul” din 18 II 1964 publică articolul *H. Sanielevici—critic literar*, semnat de C.Ciopraga. O contribuție demnă de atenție este, desigur, studiul micro-monografic întocmit de Z.Ornea<sup>3</sup>.

Astfel, H.Sanielevici se prezintă ca o personalitate culturală cu valențe multiple și care a jucat — pe mai multe planuri — un rol de loc neglijabil.

Dar posteritatea, ciudat paradox, îi revendică mai ales activitatea sa pe tărîmul criticii literare și esteticii, iar nu pe aceea pe care el însuși și-o considera fundamentală, de filozof și antropolog.



În ce constă aportul lui H.Sanielevici la dezvoltarea ideologie literare românești ? Și de ce se poate afirma că elaborările lui critice se prezintă astăzi tot așa de actuale cum erau la prima lor apariție ?

La începutul secolului XX, cînd debuta în critică H.Sanielevici, ideologia literară română se caracteriza printr-o mare diversitate de concepții. Dacă amintim că, paralel, existau semănătorismul și critica estetică a lui Mihail Dragomirescu, poporanismul și, puțin mai tîrziu, impresionismul, se realizează ușor imaginea opozițiilor și extremelor din critica vremii.

H.Sanielevici debutează sub semnul marxismului, ca un continuator al lui Gherea, pe care-l adula, ca interpret al ideilor marxiste despre literatură. „Descoperirea genială a lui Karl Marx că lupta de clasă urmărește întreaga țesătură a istoriei, nu se adeverește nicăieri mai bine ca în istoria literaturii ; căci ideologia literară nu numai că este strîns legată de ideologia politică, dar exprimă adesea mai bine decît dînsa interesele, aspirațiunile și întreg felul de a fi al unei clase sociale”<sup>4</sup>.

Devotat atitudinii marxiste, el nu va ceda nici uneia din școlile contemporane ale criticii, ba va intra în conflict, adesea intolerabil, cu toate.

<sup>2</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor, 1941, p. 569.

<sup>3</sup> Z.Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., București, 1968.

<sup>4</sup> H.Sanielevici, *Gherea și școlile literare în Noi studii critice*, Socec & Co., 1920, p. 253.

George Călinescu îl definește pe Sanielevici prin atitudinea sa anti-semănătoristă. Se știe că semănătorismul privea literatura prin prisma caracterului național, și uneori lua chiar forme naționaliste. Sanielevici opune naționalismului o concepție sociologică și etică a literaturii, uneori un clasicism general umanitar.

„De fapt el se întorcea la materialismul lui Gherea și la umanitarismul cu exagerație etic al aceluia”<sup>5</sup>.

Într-adevăr, Sanielevici urmează linia materialistă în critica românească, inițiată de Gherea. O cercetare a scrierilor sale trebuie să pornească obligatoriu de la o asemenea constatare. Se va vedea că Sanielevici tinde, în general, spre o analiză a fenomenului literar, ca fapt de suprastructură, ca reflectare a contradicțiilor de clasă, ca instrument de luptă în viața socială.

Alteori, însă, el comite abateri stridente și greu explicabile de la principiile marxismului. Acestea, probabil, se datorează structurii temperamentale a criticului.

Ca orice critic sau ideolog marxist, cum se consideră, Sanielevici admite ideea că arta și literatura sînt determinate de contextul social al unei epoci. Cum în orice perioadă istorică forțele sociale sînt de trei tipuri: clase în ascensiune, clase dominante și clase în decădere, Sanielevici constată că acestor forțe le corespund trei modalități artistice: realismul, clasicismul și romantismul.

„În orice societate păturile active și mulțumite produc în artă și literatură un curent clasic, cele inactive, un curent romantic, iar cele active, dar nemulțumite, un curent realist”<sup>6</sup>.

Aceste formule fundamentale se repetă, așadar, în orice societate. Vorbind de Romain Rolland, spune că o literatură optimistă reprezintă spiritul unei clase în ascensiune. Scriitorul francez va fi înțeles ca exponent al proletariatului, clasă nouă, viguroasă și care e predestinată să domine viitorul societății.

„Pe Romain Rolland<sup>7</sup> îl consider ca produsul ridicării economice a clasei muncitoare și al pătrunderii culturii în această clasă sufletește sănătoasă”. Desigur, privind lucrurile „de sus”, din perspectiva interpretării, nu putem să nu admitem că Sanielevici exagerează, dogmatizînd ideea caracterului de clasă al literaturii, cum se întîmplă și în alt studiu, *Sărmanul Dionis*, unde romanticii Alfred de Musset, lord Byron, Novalis, Leopardi, Lermontov, Eminescu ar datora scepticismul originii lor aristocrate.

„Rog pe scepticii învederați, care sub pretextul plauzibil al obiectivității, dar de fapt pentru a-și economisi travaliul cerebral, se arată neîncrezători în legile sociologiei și apără cu infocare haosul aparent al faptelor, să treacă în revistă mai sus înșiratele nume celebre și să-și rechemе în minte viața și operele fiecăruia... Toți acești scriitori au fost aristocrați din naștere și inspirați de aristocrație”<sup>8</sup>

<sup>5</sup> G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 569.

<sup>6</sup> H.Sanielevici, *Gherea și școlile literare*, în *Noi studii critice*, p. 121.

<sup>7</sup> *Pesimismul sec. XIX și optimismul sec. XX*, în *Noi studii critice*, p. 119.

<sup>8</sup> Idem, *Cercetări critice și filozofice*, Ed. Librari et H.Steinberg, H.Sanielevici, București, 1916, p. 5.

Consecvent cu el însuși, Sanielevici își îndreaptă preferințele către literatura realistă. Astfel, scriitorul trebuie să-și depășească subiectivismul și să reflecte realitatea epocii sale; problemele principale ale societății în care trăiește urmează să-l domine mai mult decât propriile sale probleme psihologice.

Prin urmare, valoarea unei opere literare depinde de gradul ei de realism. Tendința de absolutizare se vedește și aici, fapt datorită căruia Sanielevici ajunge la unele inadvertențe privind și interpretarea realismului, deși, în raport cu epoca, erorile de acest gen sînt cel puțin explicabile. Atunci, reprezentanții diferitelor direcții critice își unilateralizau conceptele și ideile pentru a le face mai pregnante. Semănătoristii, impresionistii nu procedau altfel.

Sanielevici milita deci pentru un realism obiectiv. „Numai cînd scriitorul știe să se ridice deasupra micilor sale dureri și bucurii și să se pasioneze pentru problemele mari și grave care agită societatea, numai atunci opera lui va avea un adînc răsunset în inimile contemporanilor și chiar asupra urmașilor, întrucît aceste probleme ating în parte și viața omenirii în general”<sup>9</sup>.

Reflectarea realității pare a fi considerată unicul criteriu de valoare al operei literare. Este interesantă această poziție intransigentă în apărarea realismului, mai ales că ea se manifestă într-o perioadă dominată, pe plan european, de literatura „nouă”, simbolistă; iar în critică se afirmă puternic impresionismul.

„Operele trec prin fața oglinzii spiritului nostru care e schimbător și, dacă una trece a doua oară, produce altă impresie” — spunea Jules Lemaitre. Aici, opera e considerată creație subiectivă și enigmatică, iar recepția operei — fenomen de asemenea subiectiv.

H. Sanielevici, comparativ cu un impresionism atît de exacerbant, s-ar atașa evident la o critică de tip științific. De altfel era în tradiția criticii ce se pretindea că descinde din marxism să reliefeze caracterul de știință al criticii literare, iar școala lui Gherea s-a numit, e cunoscut, „critica științifică”.

Realismul implică o notă de superioritate artistică față de alte modalități, considerate decadente.

„Dl. Jean Bart este un realist. Și după aceste exerciții pregătitoare, făcute prin observarea mediului celui mai apropiat în care trăiește — mediul D-sale profesional — așteptăm să abordeze cîndva marele roman social, romanul de anchetă și documente omenești”<sup>10</sup>.

Pe de altă parte, trebuie precizat că realitatea în gândirea lui Sanielevici este un concept similar, dacă nu identic cu cel întrebuițat de Gherea. Este vorba de realitatea socială, mai bine zis de existența psihologică și ideologică a claselor sociale dintr-o epocă; scriitorul e atașat, compunînd realist, de clasa progresistă a vremii și viziunea lui coincide cu viziunea acestei clase. De aici, o altă problemă ce se desprinde din aceasta; opera de artă realistă trebuie să exprime idealurile înalte ale epocii. Apare problema eroului puternic, pozitiv, care afirmă vital și

<sup>9</sup> H. Sanielevici, *Al. Vlahuță*, „Clipe de liniște”, în *Încercări critice*, Inst. de arte grafice „Carol Găbl”, 1903, p. 57.

<sup>10</sup> Idem, *Jean Bart: Jurnal de bord*, în *Încercări critice*, București, 1902, p. 82.



energic interesele viitoarei societăți, o societate constructivă, sănătoasă, fără angoase și fără pesimism. Astfel, referitor la nuvelele lui Vla-huță, Sanielevici scrie :

„În alte povestiri, constatăm cu bucurie că autorul începe să simtă și să înțeleagă cu cât mai mare și mai nobilă este viața omului activ, energetic, oțelit în nevoi, care nu-și pierde vreme în zadarnice visări și analize ale propriului suflet, ci deschide ochii la împrejurările multiple ale realității și caută prin munca cinstită, utilă societății, a-și crea un drum larg și sigur, o viață nu poetică, dar sănătoasă, solidă”<sup>11</sup>.

E firesc deci ca Sanielevici să nu admită teoria autonomiei artei. El constată că opera literară, ce reprezintă o valoare estetică, se însoțește permanent cu elemente etice, politice, religioase etc. Mai ales eticul se asociază totdeauna cu esteticul.

„Eticul este însă etern. El va fi totdeauna un coeficient al sentimentului estetic și al valorii operelor de artă”<sup>12</sup>.

Așadar, eticul nu numai că este inclus în conținutul eterogen al operei literare, dar îi și determină, îi potențează valoarea artistică.

Opera, în procesul creației, ca și în cel al recepției, presupune eteronomie : „... știința estetică ne dovedește că-n factorul asociativ al sentimentului estetic intră cele mai diverse elemente : etice, politice, religioase etc”<sup>13</sup>.

Cum admite metoda determinist-istorică, Sanielevici va explica, natural, similitudinea dintre unele fenomene artistice aflate la mari distanțe de timp prin condițiile istorice similare care au existat în cele două epoci. Undeva el îl combate chiar pe Gherea pentru inconsecvență în interpretarea literaturii romantice, asemănând-o cu cea din evul mediu. Sanielevici susține că deosebirea dintre literatura romantică (germană) și literatura medievală sînt foarte mari și sînt obligatorii, date fiind condițiile sociale diferite din cele două epoci. Altundeva, însă, el, tot consecvent materialismului istoric, reproduce ideea că se întîmplă să aflăm fenomene aproape identice, în perioade istorice îndepărtate ; dar acestea se explică prin similitudinile de existență socială :

„Dacă aș fi citit această poezie în limba germană, în care e frumos tradusă, ori și mai bine în limba franceză, fără să știu că-i din chinezeste, aș fi luat-o drept un fel de madrigal din secolul al 18-lea. Cui să-i dea prin minte că-i de pe vremea lui Christos? Minunată statornicie a legilor istorice... Același fel de viață produce aceeași psihologie de clasă, care se traduce în aceleași manifestări poetice”<sup>14</sup>.



S-a arătat mai sus că H. Sanielevici, deși e consecvent cu modul în care concepe o interpretare marxistă a artei și literaturii, își permite cîteva abateri. Ele sînt greu explicabile și apar ca niște izbucniri de moment, cînd spiritul criticului, în general omogen, trăiește parcă o explozie ; pare

<sup>11</sup> H. Sanielevici, *Al. Vla-huță „Clipe de liniște”* în *Încercări critice*, București, 1903, p.62.

<sup>12</sup> Idem, *Cetind pe Agrbiceanu*, în *Noi probleme literare politice*, Ed. Ancora, 1927, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>14</sup> H. Sanielevici, *Alle cercelări critice și filozofice, Poezia chineză*, Ed. Cartea românească, 1925, p. 49.

că se împrăştie, dar numai într-o clipă, ca o iluzie, pentru ca imediat să se adune în sine, în forma dinainte.

Iată o frază deconcertantă :

„Atmosfera de luptă pentru idealuri sociale nu produce decît trîmbişaşi în literatură, trîmbişaşi în istorie, trîmbişaşi în sociologie, trîmbişaşi în critica literară”<sup>15</sup>.

Criticul care de obicei cere scriitorului să cînte idealurile sociale, să se avînte în focul luptei pretinde acum ca political şi esteticul să nu fie confundate şi invocă drept argument o maximă din Goethe : „Un talent se formează în tăcere, un caracter în vîrtejul lumii”.

S-a văzut cum Sanielevici înţelege la un moment dat dogmatic relaţia dintre scriitor şi clasa pe care o reprezintă : Musset, Novalis, Lermontov, Eminescu erau aristocraţi. În altă parte însă, relaţia este modificată, accentul cade pe psihologia autorului, aceasta fiind indiferentă faţă de grupul social din care provine : „. . . psihologia unui scriitor ne explică mai puţin pe aceea a clasei sale (căci el poate fi o excepţie) cît pe aceea a clasei care-l citeşte, care l-a ales şi-l încurajează”<sup>16</sup>.

El o convertire a psihologismului la sociologism rar întîlnită în teoria literaturii. Împrejurarea dezvăluie, la Sanielevici, un spirit ascuţit, deşi adesea sofistic.

„Un scriitor poate să aibă toate bunurile vieţii şi totuşi să fie ipohondric de temperament ; şi atunci să fie selectat de o clasă socială nenorocită. Maiorescu are dreptate cînd afirmă că pesimismul lui Eminescu era în mare parte înăscut”<sup>17</sup>.

Aici pesimismul lui Eminescu nu se mai explică prin originea lui „aristocratică”, ci temperamental, biologic.

Inconsecvenţele însă punctează critica lui Sanielevici cu pitorese şi o fac astfel mai atractivă. De altfel, pretutindeni, stilul criticului e succulent, presărat de expresii surprinzătoare, adesea vulgare : prin aceasta, în parte, ce-i drept, se degradează, în parte însă amuză şi reţine atenţia lectorului.

Multe din ideile promovate de el sînt azi locuri comune în critica noastră.

<sup>15</sup> Idem, *Politica şi literatura, în Noi studii critice*, p. 195.

<sup>16</sup> H. Sanielevici, *Dintr-o scrisoare pentru Romain Rolland, în Noi studii critice*, p. 20.

<sup>17</sup> Idem, *Noi studii critice*, p. 38.

# STRUCTURA ARTISTICĂ A POVESTIRII POPULARE

SIMONA CIOCULESCU

Dacă speciile tradiționale ale narațiunilor populare și în specia basmele au suscitât o atenție deosebită în rîndurile folcloriștilor, lor fiindu-le dedicate, timp de mai bine de un secol, nenumărate studii de sociologie genetică, de folclor comparat, de analiză a valorii artistice, interesul pentru povestirea din viață (sau povestirea contemporană, cum i se mai zice) a început să se manifeste relativ tîrziu, o dată cu primele încercări pozitivistice de înregistrare a folclorului în forma lui autentică. Din această cauză povestirile din viață au rămas mult timp ignorate de cercetători. Iar apoi, cînd în deceniul al doilea al secolului nostru, folcloriștii ruși editează primele culegeri și studii despre ele, aceste narațiuni au stîrnit nenumărate controverse, referitoare la natura și importanța lor, sau chiar la apartenența la folclor. V.S. Bachtin<sup>1</sup>, de exemplu, le considera pur și simplu material filologic, istoric, etnografic sau sociologic. Alți exegeți (N.P. Andrejev<sup>2</sup>, M. Azadovskij<sup>3</sup>) le numea producții folclorice „în formare”, materie primă din care se va naște abia cu timpul adevăratul folclor. Li se imputa acestor narațiuni absența celor două calități fundamentale ale oricărei creații artistice populare: caracterul colectiv și valoarea artistică. Eroarea acestor folcloriști (și în special a lui Bachtin) constă — credem — în primul rînd în separarea artificioasă a sferei folclorului, în general, de sfera creației populare artistice. Evident, nu orice informație sau convorbire înregistrată are și însușiri artistice. Dar asta nu înseamnă că aceste materiale pot fi excluse și din sfera mai largă a folclorului.

În al doilea rînd, discutabilă ni se pare și înțelegerea unilaterală a noțiunii de caracter colectiv și de valoare artistică. Sau, mai precis spus, identificarea caracterului colectiv al folclorului cu circulația în tradiție (neglijîndu-se celelalte două caracteristici: conținutul colectiv și forma colectivă), și considerarea tuturor acestor narațiuni ca simple

<sup>1</sup> V.S. Bachtin, *O nekotorych problemach fol'kloristiki*, în „Sovetskaja etnografija”, 1953, nr. 2, p. 158.

<sup>2</sup> Andrejev, N.P., *Russkij fol'klor*, Moskva-Leningrad, 1930, p.2.

<sup>3</sup> Azadovskij, M., *Sovietskij fol'klor*, Leningrad, 1934, p. 5.

relatări neutre ale unor materiale factice, al căror mobil e informarea, nesensizându-se mijloacele — conștiința sau nu — prin care povestitorul se străduiește să-și impresioneze artistic auditoriul (alegerea temei, selecția faptelor, organizarea sau chiar deformarea lor).

Subiectele povestirilor din viață sînt de mare varietate și au în general caracter de informare senzațională. Cele mai multe dintre ele abordează diferite aspecte din viața de zi cu zi a povestitorului. E vorba de așa-numitele povestiri realiste, care pot respecta adevărul întîmplării total, sau doar parțial. În primul caz, talentul povestitorului se manifestă în special prin alegerea conștientă și deliberată din ansamblul pestrîț și multiform al realităților cotidiene a subiectului considerat interesant și demn de atenție. În acest caz, scopul pur-informativ al relatării primează. În a doua ipostază, povestitorul operează direct asupra materialului faptic deținut printr-o selecție parcimonioasă, eliminînd faptele și momentele ne semnificative și organizînd restul într-un tot inteligibil și unitar.

În unele povestiri (ca *Ursul*<sup>4</sup>, *Pășania cu balaurul*<sup>5</sup>, *Povestire din primul război mondial*<sup>6</sup>) e ales spre a fi prezentat cîte un singur moment din viața protagoniștilor (în cazurile citate, povestitorii înșiși), dar aceste momente departe de a fi anodine, sînt încărcate de tensiune emoțională, tensiune pe care naratorul se străduiește să o transmită și ascultătorilor.

Într-o altă povestire (*Pașima mea*)<sup>7</sup>, naratorul își povestește o parte din viață. Dar în locul unui anost și monoton curriculum vitae, el insistă cu amănunte doar asupra a două momente din viață sa, care i se par memorabile. E vorba de tribulațiile din perioada în care s-a aflat pe front, și de vinătoarea la care a luat parte imediat după întoarcerea acasă. Restul faptelor sînt trecute în revistă doar sumar, alcătuiind cadrul narațiunii și fundalul pe care sînt brodate cele două întîmplări prezentate detaliat.

Cercetarea povestirilor populare impune ca o evidență faptul — pe care-l subliniam și anterior — că povestitorii populari sînt interesați în mod deosebit de întîmplări insolite, neobișnuite. Urmărind să capteze și să țină sub tensiune atenția ascultătorilor, ei își aleg ca subiecte fapte ieșite cît de cît din comun, fapte care implică o mai intensă trăire a acțiunii momentului din partea protagoniștilor. Interesul pentru neobișnuit, pentru senzațional, identificabil, așa cum arătam, și în tematica povestirilor realiste, e pe deplin pus în lumină de narațiunile cunoscute în folclorică sub denumirea de povestiri superstițioase, și care, alături de povestirile realiste, alcătuiesc cele două subspecii ale povestirii din viață.

Utilizarea fantasticului le apropie într-o oarecare măsură de basm, de baladă și legendă. Elementul supranatural nu mai e însă aici fantezie, poezie, ca în basm și balada legendară, de exemplu, ci superstiție și credință în iele, strigoi, draci, vrăjitoare, duhuri rele și alte plămuiuri oculte și bizare. Pentru povestitorul popular și ascultătorii săi, ele reprezintă o realitate în care cred și care-i înspăimîntă. În povestirea superstițioasă,

<sup>4</sup> Ov. Birlea, *Antologie de proză populară epică*, București, 1966, p. 311 și urm.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 314 și urm.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 295 și urm.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 297 și urm.

spre deosebire de speciile tradiționale amintite mai sus, imixtiunea miraculosului în realitate produce groază și dezorientare. Omul e copleșit de întâmplări îngrozitoare, a căror semnificație îi rămâne obscură. Dacă de basm povestirea superstițioasă se apropie doar prin prezența fantasticalui, modul de interpretare al acestuia fiind fundamental deosebit (așa cum voi căuta să evidențiez pe parcursul analizelor propriu-zise) e mult mai greu de circumscris și de delimitat sfera povestirii superstițioase de cea a legendelor cu același caracter. Ceea ce le deosebește totuși, e faptul că legenda are, în general, funcție etiologică, plasindu-și în același timp acțiunea într-un trecut îndepărtat, în timp ce în povestirea superstițioasă, naratorul se mulțumește să expună pur și simplu faptele, atribuindu-și de cele mai multe ori participarea la ele, sau susținând că le deține de la un martor demn de crezare.



Apartenența unei narațiuni la o anumită specie e determinată nu atât de conținutul ei, de fabulație, cât de forma interioară, de legislația ei artistică. De aceea, această parte a studiului nostru își propune să analizeze, cu instrumente de lucru împrumutate criticii literare, câteva din mijloacele compoziționale specifice ale povestirii populare.

Cu toată marea varietate de teme și de modalități narative, povestirile — structuri labile fără o schemă compozițională fixă, ca a legendei, basmului, baladei, sau colindei, de exemplu, — se înrudesesc totuși între ele, în primul rând prin atitudinea povestitorului față de subiect. Și anume — spre deosebire de speciile tradiționale — el susține explicit, sau lasă doar să se înțeleagă că relatează întâmplări adevărate, fie personale, fie auzite de la persoane demne de încredere și de care e într-un fel sau altul legat (de obicei rude sau prieteni). Acest tip de relație, povestitor — fapt relatat — ascultători, bazat pe consensul recunoașterii veracității narațiunii, mi se pare a fi fundamental și definitoriu pentru povestire, având — așa cum voi încerca să subliniez pe parcursul analizelor propriu-zise — adinci implicații în întreaga ei morfologie.

Povestirile, realiste sau superstițioase, circulă în forme multiple: unele simple, altele mai ample, unele pur individuale, altele intrate deja în tradiție și șlefuite de ea. În multe cazuri, pornindu-se de la o impresie inițială simplă se ajunge la o relatare sumară, nudă, a unei întâmplări din viață. Aceste forme narative primitive stau, după părerea noastră, în afara, prozei artistice populare, ele rămânând mai degrabă simple explicații, ilustrații ale unui fapt petrecut în realitate. De altfel, în aceste cazuri scopul pur informativ al relatării primează. O formă de povestire mai evoluată e cea în care povestitorul, fără vreo intenție artistică deliberată, caută să organizeze materialul faptic, pe care vrea să-l relateze într-un tot unitar și inteligibil. În acest scop, nu inventează în general peripeții noi, ci detașându-se de sub impresia directă, imediată, a celor întâmplătoare, organizează materialul în așa mod, încât să obțină maximum de efect asupra ascultătorilor. Afirmația de mai sus nu trebuie însă luată în sensul limitării povestitorului la o simplă descriere pasivă a faptelor. Dominând și folosind creator materialul brut al întâmplării, printr-o selecție parcimonioasă, el păstrează și amplifică doar amănunțele care i se par semnificative, eli-

minîndu-le pe cele minore, anodine, superflue din punctul de vedere al liniei narative principale. În felul acesta, continuitatea întîmplării reale e distrusă, fiind însă compensată prin continuitate epică, care constă în actul însuși al povestirii. În această a doua categorie de narațiuni se încadrează majoritatea povestirilor, fie ele realiste sau superstițioase.

Ambelor acestor tipuri de povestire le e caracteristică, cum aminteam și anterior, tendința de a specifica totul foarte exact și adecvat. Iată cum începe, de pildă, o povestire despre Știma apei, din cartea lui T. Pamfile, *Mitologie românească*: „Cînd eram tînără, îmi aduc aminte ca azi, într-o vară, pe făcutul finului, am avut niște porșori de clătît numaidecît, pentru că a doua zi era să fie duminecă”<sup>8</sup>.

Precizările de timp și loc cu care debutează acest gen de narațiuni evidențiază dorința povestitorilor de a fi crezuți integral, de a demonstra că ceea ce relatează nu e invenție sau elucubrație onirică, ci adevărul adevărat, ceva întîmplat adevărat. Și totuși, cu toate aceste insistențe, precizări și citeodată chiar jurăminte, e neîndoișor că din punct de vedere al adevărului obiectiv, scenaria e — dela un moment dat încolo — fantastică. De altfel, întîlnirile cu transcendentul, în diversele lui ipostaze (draci, strigoi, Știma apei, Morțolea, Mama-pădurii ș. a.) au loc cu foarte mici excepții noaptea, cînd contururile lucrurilor și ființelor își pierd fermitatea, se estompează, putînd fi luate cu ușurință de închipuiri naive, dar prodigioase, ca cele populare, drept plăsmuiri supranaturale. Homericul, tendința de a exagera dimensiunile fenomenelor, ființelor, întîmplărilor este, cum s-a afirmat în repetate rînduri, o trăsătură relevantă a folclorului<sup>9</sup>.

În povestirile superstițioase — și aceasta ni se pare a fi o particularitate a lor derivînd din acel raport povestitor — fapt relatat — ascultător, de care vorbeam la începutul capitoului ca fiind fundamental pentru structura speciei analizate — precisul, definitul, fuzionează într-un permanent echilibru labil cu imprecisul, cu obscurul. Tendinței de a nota totul foarte exact (timpul, locul acțiunii, înfățișarea aparițiilor supranaturale) i se subsumează consecvent — spre deosebire de povestirile realiste — și o anume imprecizie în descriere, imprecizie care derivă, de altfel, din însuși imperativul realismului. Din cauza întunericului și ambianței stranii, povestitorul nu sesizează decît contururile generale ale aparițiilor fantastice, neputînd fi sigur de dimensiunile adevărate sau de particularitățile lor. În aceste împrejurări intervine, de obicei, tendința spre exagerare de care aminteam mai înainte și care face ca apariția supranaturală să fie proiectată în proporții neobișnuit de ample. Iată cum apare, de exemplu, Mama-pădurii, într-o povestire din aceeași culegere a lui T. Pamfile, *Mitologie românească*:

„Deodată drept (sub) Stînca lui Plop i se arată o mătăhală. El nu face nimic, decît se întoarce înapoi. Matahala după dînsul. Tușește el — tușește și ea . . .”.

Revenind la povestirea citată anterior despre Știma apei, mi se pare interesant de relevant că, de data aceasta, victima însăși are ceva straniu

<sup>8</sup> T. Pamfile, *Mitologie românească*, București, 1916, p. 116.

<sup>9</sup> Vl. Streinu, *Recitînd pe clasicii noștri: I. Creangă*; extras din „Revista Fundațiilor”, București, 1939, p. 17.

în hotărîrea de halucinantă cu care se aruncă în apele genunii. O damnare implacabilă, de ordin ontologic, pare că plutește deasupra capului ei. Iată ce relatează, de altfel, povestitoarea, martoră tăcută și înfricoșată a fantasticei întâmplări :

„Trebuia să merg pînă la valea Bistriței, că era mai de-a dreptul, cîntînd și cu donițele în spate. Și cînd eram prin dreptul genunii, numai ce aud zicînd pe cineva din genune :

„ — Iată ceasul a sosit  
și voinicul n-a venit !”

Și așa a strigat pînă de 3 ori. Și cînd a strigat a treia oară, numai ce văd un voinic frumos ca un lucefăr, călare pe un cal ca un smeu. Cum venea repede, dă pîteni calului să se bage în apă, dar calul nu vrea să se bage. Văzînd calul că stăpînul îl silește numai-decît, răncează o dată de s-au cutremurat munții, și numai de trei ori a sărit și a fost în mijlocul Bistriței, cînd a fost în mijlocul apei s-a cufundat calul cu voinic cu tot. Calul a ieșit plin de spume, dar voinicul a rămas în fundul genunii. Știma apei a cerut cap de om, și cînd a sosit ceasul, cap de om a căpătat”<sup>10</sup>.

Tabloul e excelent prin trecerea bruscă, imprevizibilă, de la imaginea realistă a primei scene (activitățile casnice ale femeii), la fantasticul celeilalte (vocea din genune, apariția voinicului care se aruncă în apă, calul care iese plin de spume din unde — situație evident neconformă cu realitatea, dar sugerînd magistral atmosfera încordată, neobișnuitul întâmplării). Imaginea voinicului ca un lucefăr, călare pe calul ca un smeu, are și ea, tocmai prin vagul care o caracterizează, prin lipsa particularităților definiției și prin dilatarea dimensiunilor, ceva ireal, de basm.

Nu în toate povestirile superstițioase, însă, naratorul se rezumă la astfel de descrieri nebuloase, imprecise. În dorința de a fi crezut, povestitorul vine de cele mai multe ori cu amănunte semnificative, pe care susține că le-a sesizat în înfățișarea ființei fantastice. Iată, de pildă, cum arată strigoii din povestirea *Movila celor trei nemți* :

„Ei sînt îmbrăcați nemțește. Sînt trei matahale cu ciubote negre, cu pantaloni albi, cu scurteice roșii, cu fes albastru în cap, asemenea unui fund de pălărie”<sup>11</sup>.

Sau imaginea Fetei-pădurii dintr-o altă povestire : „Fata — pădurii ghine cu vînt și fă minuni pă sus. Și bate copacii d'olaltă. În Ostriș am văzut-o, ie cu păr pînă-n pămînt... Cu chelea goală o fost și păru pînă-n pămînt”<sup>12</sup>.

Din punct de vedere formal, povestirile analizate pînă acum nu au slefuirea și structura cristalină a speciilor tradiționale, rotunjite, modelate prin frecvența repetare de serii de povestitori. Ele sînt mai neînchegate ca desfășurare epică, haina ornamental stilistică fiind și ea mai neartistică mai rudimentară, presărată cu nenumărate detriusuri verbale. Prin stilul obscur, frînt, tatonînd parcă, povestirea ni se pare a fi undeva la mijloc între formă și lipsa de formă, sau mai bine-zis „în drum” spre formă, după cîin naratorul se îndreaptă el însuși de la pură trăire spre explicare și obiectivare.

<sup>10</sup> T. Pamfile, *Mitologie românească*, București, 1916, p. 216.

<sup>11</sup> D. Furtună, *Firicete de iarbă*, București, f. an, p. 65.

<sup>12</sup> „Anuarul Arhivei de folclor”, Cluj, 1932, nr. 1, p. 217.

În afara celor două tipuri de povestiri amintite anterior (cea foarte simplă, rudimentară, cu caracter informativ, și cea mai amplă, mai bine înche-gată — rămânând totuși monocelulară) analiza textelor evidențiază existența a încă unei forme narative în cadrul speciei analizate, formă care se apropie mai mult de basm, în special prin structura sa compozițională fixă, dar și prin alte caracteristici, pe care voi încerca să le evidențiez pe parcursul analizelor ce urmează. Conținutul acestor narațiuni — cele mai multe dintre ele de tip superstițios — ține sau a ținut cîndva de credințele populare. Apoi, prin repetare și șlefuire succesivă de serii de povestitori — deci prin tradiție — ele s-au structurat într-o schemă motivică fixă, care circulă ca atare nu numai în sinul aceleași comunități, dar și de la popor la popor, cu schimbarea doar a citorva elemente morfologice secundare : locul acțiunii, timpul, personajele. În această categorie intră, de exemplu, povestirea *Dragostea mortului*<sup>13</sup>, unde apare motivul de largă circulație europeană al logodnicului strigoi, care călărind noaptea pe calul fantomă vine să-și ia iubita cu el în mormînt. Cunoscut în folclorică și sub denumirea de Lenore (după numele unei celebre balade a lui Bürger) acest motiv a fost folosit de nenumărați scriitori culți, în special preromantici și romantici (Bürger, Goethe (*Die Braut von Korinth*), Eminescu (*Strigoi*), Bolintineanu (*Dochia*), W. Scott, Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron, Leconte de Lisle (*Christine*), A. France (*Les noces Corinthiennes*), Mickiewicz (*Fuga*), Jukovski). În literatura cehă, motivul e prelucrat pentru prima oară, sub influența lui Bürger, de V. Nejedlý (1795), apoi de J. Jungmann (1814, în *Suzana*) și de P. J. Safárik (*Lel a Lila*). Abia în 1843, poezia cultă cehă a dat la iveală o baladă, a cărei deosebită valoare artistică, îi permite să stea, în condiții de egalitate, alături de cele mai realizate creații europene, avînd același izvor de inspirație. E vorba de balada *Cămașa de nuntă* (*Noční košile*) de K. J. Erben, al cărei conținut (în special prin tema finală a refugierii fetei în capela unde se afla celălalt mort, temă identificată de cercetători<sup>14</sup> ca fiind specifică ariei slave de răspîndire a motivului) se apropie cel mai mult de povestirea pe care voi încerca s-o analizez în continuare.

Subiectul narațiunii *Dragostea mortului* e pluriepisodic. De această dată însă, motivele componente nu mai sînt autonome, adionate mecanic, într-o ordine întimplătoare, ca în exemplul dat anterior, ci — la fel ca în basm și poveste — ele sînt subordonate acțiunii, căpătînd sens și semnificație abia în contextul celorlalte motive și episoade. Narațiunea, deși nu începe prin precizarea locului și timpului acțiunii și prin stabilirea exactă a identității celor care vor lua parte la ea (ca în cazul celor mai multe povestiri reale și superstițioase), nu mai debutează nici prin ampla formulă introductivă a basmului, menită să sugereze atmosfera ireală a lumii în care se va desfășura acțiunea. Cititorul e surprins de realismul tabloului de viață țărănească cu care povestea începe direct :

„La un gospodar dintr-un sat o venit într-o zi un băiet, care n-avea tată, n-avea mamă, nu știa din ce sat e, și era sărac, de n-avea alta ceva

<sup>13</sup> *Povești, snoave și legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, București, 1967, p. 230 și următoarele.

<sup>14</sup> D. Caracostea, *Lenore. O problemă de literatură comparată și folclor*, București, 1929.



decît straietele de pe dinsul. Gospodarul l-a luat argat la dinsul, ca să-l crească și să-l hrănească”.

E vizibil că tehnica observării realității e aceeași ca în basm sau poveste, detaliile de viață materială care ar circumscrie acțiunea unei anumite epoci istorice lipsind cu totul. Indigența totală a băiatului e descrisă realist, însă nu se deosebește prin nimic de descrierile similare din speciile tradiționale. În continuare, acțiunea se desfășoară tot în plan realist. Idila înfiripată între fata gospodarului cu pricina și argat — devenit cu timpul flăcău chipeș — e descoperită de părinții fetei, care-l alungă pe băiat în lume. Basmele fantastice încep și ele, adesea, o dată cu plecarea — dintr-un motiv sau altul — a eroului în lume. În basm, însă, acest moment crucial în viața celui plecat, deschide seria unui lung șir de tribulații și avataruri, din care eroul — năzdrăvan el însuși, sau doar ajutat de ființe și lucruri fermecate — iese în cele din urmă învingător.

Flăcăul din povestirea analizată moare însă de la început și se metamorfozează în strigoi. Fata, îndrăgostită încă de el, și neștiind ce i se întîmplase, se duce la o babă vrăjitoare, căreia-i cere ca prin farmece să i-l aducă înapoi viu sau mort. De aici înainte, în acțiunea pînă la acest punct net realistă, apare fantasticul (strigoiul) invocat de ritualul ocult al vrăjitoarei. Prezența fantasticului apropie povestirea de basm. Ceea ce le deosebește însă categoric e modul de tratare al fantasticului, coloratura căpătată de acesta în povestirea analizată. Supranaturalul — în cazul de față de tip superstițios — nu mai e acceptat precum în basm, ca ceva obișnuit, cu care eroul tratează de la egal la egal. Eroina povestirii e zguduită sufletește și trăiește ciocnirea cu metafizicul ca pe ceva extraordinar, care-o îngrozește. După această primă parte, expozitivă, începe să se deruleze acțiunea propriu-zisă. Strigoiul, reluîndu-și înfățișarea de flăcău chipeș avută în viață, vine noaptea și o convinge pe fată să plece cu el. Iubirea ce i-o nutrea încă, îi anihilează acesteia orice prudență sau îndoială cu privire la sorgintea nepămînteană a iubitului, pe care totuși vag o bănuia, și o determină să fugă cu el. Abia ajunși în punctul terminus al fantasticei călătorii, la mormîntul strigoiului, în care acesta o îndemna să intre, fata se trezește brusc din vraja care-o împiedicase să vadă realitatea. Dezmeticindu-se, în timp ce strigoiul se băgase el, cel dintîi, în bortă, fuge îngrozită. Reacțiile fetei, sentimentele ei, nu sînt prezentate, însă, ca atare, prin analiză psihologică directă sau prin calificarea lor de către povestitor, ci sînt proiectate — ca și în basm, de altfel — pe suprafața acțiunii, apărînd ca gesturi și fapte. Ajunsă la o casă pustie în care se află un mort, fata intră și încuie ușa. Strigoiul venit și el la scurt timp în același loc, încearcă să intre în casă, solicitînd ajutorul diferitelor obiecte din odaie. Lucrurile înzestrate cu puteri supranaturale sînt iarăși un element comun basmului și povestirii. Dacă în basm, însă, ele sînt mai mult simboluri, hieroglife ale realității, putînd exista doar în universul lui artistic limitat, în povestire ele țin de credință, de superstiție, avînd valabilitate și în ficțiunea artistică, dar și în realitate, din care de altfel au ieșit și în care se întorc după epuizarea subiectului.

Universul în care se desfășoară acțiunea povestirii superstițioase e același și totuși altul decît cel diurn, în care contururile sînt clare, morții

sînt morți, iar lucrurile rămîn pașnice la locurile lor, fiind simple instrumente pasive în mîinile mînuitorilor. Venirea nopții scoate din beznă un univers viu, fantastic, halucinant în care umbrele prind contururi bizare și înspăimîntătoare, în care morții se ridică de la locurile lor, iar lucrurile cele mai prozaice se însuflețesc și încep să vorbească. Toată această lume de fantasmе și apariții terifice se conduce după propriile ei legi, altele decît ale lumii obișnuite, dar la fel de imanente și inextricabile ca și acestea. Astfel, pentru că fuseseră întoarse de fată cu josul în sus, lucrurile din odaie nu pot da urmare — conform credinței populare — poruncii strigoiului de a-i deschide ușa. În cele din urmă, acesta pătrunde totuși în casă, cu ajutorul celui-lalt mort, care se ridică de unde era culcat și-i deschide ușa. Venirea zorilor și cîntecul cocoșilor o salvează pe fată de răzbunarea strigoiului înșelat. Epilogul povestirii relatează ceremonialul cu care, a doua zi, oamenii din satul cu pricina au reîngropat strigoi, făcîndu-i astfel — tot conform credinței populare — inofensivi. În final, celor două planuri ale acțiunii : celui real și celui fantastic, li se adaugă planul didactic-moralizator, care evidențiază că intervenția malefică a transcendentalului în viața eroinei n-a fost întîmplătoare, ci a fost rezultatul inevitabil al încălcării echilibrului între cele două lumi, prin exprimarea dorinței anormale de a purta dragoste cu un mort :

„Așa a pățit fata care voia în ruptul capului să poarte dragoste cu morții, și așa au să pățească toate fetele care nu dau pace morților să doarmă”.

Și stilistic povestirea analizată se deosebește de basm, cu fraza lui amplu-desfășurată, calm-echilibrată, aproape rapsodică. În povestire, și în special în ultima parte a ei, propozițiile sînt scurte, concise, precipitate ca și fuga îngrozită a fetei, ca și ritmul sacadat în care se desfășoară acțiunea întregii scene.

În povestirea superstițioasă cele două lumi care vin în contact : cea reală și cea supranaturală, sînt două sfere complet diferite, care nu mai au, ca în basm, aceeași dimensiune. De aceea incidența miraculosului cu realul produce groază și dezorientare. Omul e copleșit de întîmplări care-l înspăimîntă și pe care nu le înțelege. De aici atmosfera specifică, de încordare, a acestor narațiuni, opusă celei de destindere a basmului. Căci eroul povestirii nefiind un ales, o ființă excepțională, ci un om obișnuit, iese înspăimîntat din această ciocnire, dacă nu cumva chiar eșuează tragic. Un exemplu peremptoriu pentru această din urmă situație ne este oferit de povestirea *De-ale strigoilor*<sup>15</sup>.

Locul și timpul acțiunii nu sînt precizate nici de această dată. Dețășarea obiectivă cu care sînt relatate întîmplările în basm și care arată lipsa de participare afectivă a povestitorului și ascultătorilor la cele narate, e aici de la început eludată :

„Erau într-o vreme strigoi cîtă frunză și iarbă și cîte coarne în puțină. Și nu se astîmpărau, bată-i crucea, ci ieșeau noaptea între oameni, parcă aveau mișcării și parcă le făcuse cineva cu ulcica”.

Atmosfera dramatică, de tragică încordare a întîmplării ce va urma, e sugerată de la început de comentariul povestitorului :

<sup>15</sup> D. Furtună, *Firicele de iarbă*, București, f. an, p.80 și urm.

„Se cheamă că la șezători se strîngea multă lume din sat, mai ales flăcăi și fete, iar strigoii își puteau îndeplini tabetul, aducînd cu dinșii spaima și sugînd, ca lipitoarea sînge omenesc”.

De aici înainte începe acțiunea propriu-zisă, care, ca și în povestirea precedentă, se desfășoară rapid, ritmul precipitat fiind impus de sentimentul de groază ce domină narațiunea. La o șezătoare, într-un sat, își face apariția — sub chipul unui flăcău necunoscut — un strigoi. Fata lingă care se așezase și pe care și-o alesese ca victimă îi observă la un moment dat coada și înspăimîntată, după ce încercase zadarnic să-și avertizeze vecina de primejdie, iese cu un pretext afară și de-acolo „s-a dus sârmana, s-a tot dus într-un suflet și-ntr-o spaimă pînă într-un codru vechi ca lumea și negru ca gîndul ei de spaimă”.

Spre deosebire de eroul basmului, care în astfel de împrejurări se acomodează cu dezinvoltură și naturaleță supranaturalului ivit în calea sa, tratînd cu ființele de dincolo pe picior de egalitate, eroina povestirii e zguduită adînc la vederea strigoiului, fapt ce-i va determina apoi toate reacțiile pe parcursul desfășurării acțiunii. Înfuriat de fuga fetei, strigoiul, îi ucide cu sadism pe toți ce erau la șezătoare, înșirîndu-le capetele la fereastră. Tabloul e crud, supărător, aproape naturalist. Realitatea nu mai apare sublimată, transfigurată, ca în basm, unde capetele tăiate apărînd totdeauna într-un număr magic (3, 9, 99) au efect aproape ornamental.

Plecat în urmărirea fetei, strigoiul o ajunge în codrul în care se adăpostise și o silește să-l urmeze la casa lui, care nu era altceva decît „o bortă în fundu codrului”. Episodul care urmează e asemănător celui din povestirea *Dragostea mortului*. Topită de frică, fata are totuși prezența de spirit de a refuza să intre ea cea dintîi înăuntru. Profitînd de faptul că strigoiul se învoise să se bage el primul, fata astupă borta cu valurile de pînză, pe care în zăpăceala fugii le luase cu ea, iar apoi o ia la goană prin pădure.

În cazul narațiunii analizate, pînza cu care fata astupă intrarea locuinței strigoiului e echivalentă obiectelor, pe care eroul basmului le aruncă în calea urmăritorilor lui. Numai că, în basm, obiectele salvatoare (oglindea, pieptenele, cremenea) sînt fermecate, avînd puțința ca o dată aruncate, să se metamorfozeze instantaneu în obstacole serioase (un lac, o pădure, un munte) care zădărnicesc pînă la urmă intențiile nefaste ale zmeului sau Mumei-pădurii, aflați pe urmele eroului. În povestire însă, ca și eroina care e un om obișnuit, nici pînza nu e altceva decît o simplă pînză, neînsemnată ca obstacol, și îndepărtată ca atare cu destulă ușurință de strigoi, care-și reia goana după victimă. Aceasta, ajunsă între timp la o casă în pădure, în care se afla un mort, intră și se ascunde. Strigoiul, venit și el la scurt interval în același loc, intră în casă, dă de celălalt mort — și el strigoi — cu care se ia la bătaie, la „cîlțit”, cum spune povestitorul. Imaginea încăierării celor doi strigoi în atmosfera de liniște încordată ce se lăsase după venirea fetei are ceva halucinant și grotesc în același timp :

„Și atunci, intrînd în casă (strigoiul *n.n.*, *S.C.*), s-a sculat în picioare omul cel mort. Și s-au luat ei la bătaie și la cîlțit, și s-au întins, și s-au burzului și s-au bontănit, pînă au cîntat cocoșii...”.

Cîntecul cocoșilor, anunțînd venirea zorilor, îi face pe strigoi să „se năruie”, să reintre în neantul din care se intrupaseră. Între timp, epu-

izată de încordare și de spaimă, fata căzuse într-un somn letargic. Finalul povestirii diferă și de cel al narațiunii precedente (în care eroina scapă cu bine din ciocnirea cu metafizicul), și de happy-endul basmelor, în care moartea definitivă a eroului bun ar constitui o anomalie flagrantă și inexplicabilă. Zguduită profund de contactul cu supranaturalul, eroina povestirii iese mutilată sufletește din fantastica aventură. Uitînd partea terifică a întîmplărilor a căror protagonistă fusese, e cuprinsă de o seninătate evident anormală și, în același timp, de exaltare la vederea mirificului peisaj al codrului, în care se afla locuința strigoiiului. Întoarsă acasă, le descrie și părinților minunatul eden descoperit, exprîmîndu-și dorința de a se reîntoarce acolo. Șocul suferit produsese o mutație totală în sufletul fetei, care se alienase de propria-i structură spirituală. Ultimele cuvinte ale povestirii încearcă să explice, cu naivitatea, naturalețea și lipsa de artificiu specific populare, sfîrșitul tragic al eroinei :

„Fata lor a intrat atunci în pămînt. S-a cufundat în adînc și s-a făcut strigoaică biata fată. Și cum putea să fie altfel ? Strigoiiul o vrăjise, iar ei îi plăcuse prea mult farmecul fericirii din codrul locuinței lui”.

Explicație ce poate fi luată și la propriu, ca exemplificînd credința populară în existența strigoilor, și la figurat — ca o modalitate fantastică, deși inconștientă pentru povestitorul popular, de a da o figurație metaforică, poetică, unei întîmplări tragice a lumii fenomenale. Sau poate că comentariul aparține pur și simplu culegătorului, care caligrafînd minuțios folclorul, a reușit o performanță artistică — după părerea noastră — remarcabilă.



O categorie de narațiuni ce ni se pare a face trecerea de la basmele fantastice spre povestirile din viață e cea a poveștilor nuvelistice, considerate de majoritatea folcloriștilor ca subspecia realistă a basmului. Spre deosebire de basmele propriu-zise, care-l introduc pe cititor într-o lume fabuloasă, populată de eroi năzdrăvani și întru chipări fantastice, în povestea cu caracter nuvelistic personajele fabuloase sînt în cea mai mare parte îndepărtate, fiind substituie prin eroi foarte asemănători oamenilor obișnuiți și situații apropiate de cele din viața de zi cu zi a povestitorului și ascultătorilor. Eroii izbutesc, în general, să rezolve situațiile dificile în care sînt puși prin calitățile proprii dezvoltate în mod excepțional (fie că e vorba de inteligență, îndemîinare, de forță sau frumusețe fizică, de înțelepciune sau chiar de toate la un loc).

De altfel, termenul de „poveste”, de origină slavă (slavă veche : *показати* : a spune, a comunica) avea în limba română veche sensul de istorie (narațiune istorică), cu acest sens apărînd frecvent la cronicari. Spre deosebire de termenul „basm”, care se diversifică semantic într-o pluralitate de sensuri, mergînd spre descîntec, vrajă, miraculos, „poveste” își trage seva din realitatea cotidiană, avînd sensul de nuvelă, expunere de fapte adevărate, controlabile.

Priviți din acest punct de vedere, al conținutului filologico-lingvistic și al înrudirii semantice, cei doi termeni (basm și poveste) au sfere evident distincte, primul mergînd spre fantastic, ireal, celălalt în direcție exact opusă.

Folcloriștii sînt unanimi în a afirma caracterul exclusiv realist, lipsit de fantastic, al poveștii<sup>16</sup>.

Ne-am luat permisiunea de a fi întrucîtva de altă părere. Cu tot profilul lor preponderent realist, în unele narațiuni nuvelistice pot apărea și elemente fantastice și anume e vorba — credem — de elementele ținînd de sfera supranaturalului creștin (adică Dumnezeu, Sf. Petru și alți sfinți, îngerii, dracii, moartea, raiul, iadul ș.a.). Eludînd hieroglifile și simbolurile basmului, povestea evoluează în cotidian și vehiculează, ca și povestirea, noțiuni și fapte obișnuite.

Ființele supranaturale care îi populează universul nu mai sînt pure convenții, „sublimate”, ca în basm, trăind izolat de viața și credința populară și avînd valabilitate doar în ficțiunea artistică, ci sînt figuri familiare din doctrina creștină și care pînă la un anumit nivel de cultură sînt acceptate ca realități indiscutabile. Ele își au rădăcina în credințele populare, schimbîndu-se o dată cu evoluția mentalității colective. Pătrunzînd și evoluînd apoi în cadrul unui subiect epic, personajele transcendente ale poveștii se reîntorc — după epuizarea acțiunii — în cotidian, ca reprezentări determinate, ținînd integral, ca și ființele supranaturale din povestirile superstițioase și legende, de credința și știința populară.

Deosebindu-se în această privință de basm, poveștii îi sînt proprii, pe de altă parte, ca și acestuia, linia precisă și rapidă a acțiunii, tehnica desenului moral în alb-negru, lipsa de cutremurare metafizică în fața miracolului. Ființele supranaturale ale poveștii nu mai au — astfel — nimic din ariditatea exanguă și din convenționalismul viziunilor teologice. Ex-purgate de hieratism și mistică religioasă, ele sînt laicizate, coborîte la nivelul vieții obișnuite printr-un funciar bun-simț al realităților evidente, printr-o jovialitate robustă și reconfortantă.

Prin comicul conținut, multe din poveștile cu ființe supranaturale alcătuiesc un fel de zonă de tranziție spre snoavă, fiind foarte greu de făcut o distincție între acestea și poveștile cu coloratură comică.

Narațiunile în care apar ființele transcendente benefice (D-zeu, Sf. Petru, alți sfinți) oscilează în general — atît cît am putut observa din analiza textelor — între două atitudini fundamentale în tratarea subiectului: cea didactic — moralizatoare, în care omul rău, lacom, pizmaș e inexorabil pedepsit de justiția divină, iar săracul bun, milos, e cu aceeași constanță răsplătit<sup>17</sup>, narațiuni mai puțin realizate artistic și cea comică, în care cel mai adesea Dumnezeu și Sf. Petru — coborîți pe pămînt în chip de moșnegi oboșiți și zdrențăroși — sînt siliți să îndure toanele muritorilor, care nu-i recunosc și se poartă cu ei ireverentios, ocărîndu-i sau maltratîndu-i<sup>18</sup>. Forțele malefice pe care le înfruntă eroul (dracii, moartea)

<sup>16</sup> Paul Sébillot, *Le folklore*, Paris, 1913, p. 32; A. van Gennep, *La formation des légendes*, Paris, 1920, p. 21 — 22; Gédéon Huét, *Les contes populaires*, Paris, 1923, p. 8; B.P. Hasdeu, *Magnum Etymologicum Romaniae*, București, 1893, t. III, col. 2600; George Călinescu, *Estetica basmului*, București, 1965, p. 9.

<sup>17</sup> *Ce păște cine nu-și ține cuvîntul*, D. Furtună, *Fricile de iarbă*, București, f. an., p. 39 și urm. — sau în *Dumnezeu răsplătește toate*, D. Furtună, *Izvodiri din bătrîni*, București, 1912, p. 153 și urm.

<sup>18</sup> *Pentru o palmă mîntuici două trînteli*, *Povești, snoave și legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, București, 1967, p. 116.

sînt, la rîndul lor, aproape invariabil — excepții existînd totuși — prezentate caricat, comicul rezultînd în cazul lor din discrepanța între aparența înfricoșătoare și esența derizorie, mai precis între forțele de care dispun și prostia, care-i împiedică să folosească așa cum trebuie ascendențul pe care-l au asupra muritorilor<sup>19</sup>.

Statistic, dracul ocupă — se pare — o poziție privilegiată în poveste, față de celelalte ființe supranaturale. În persoana lui, povestitorul popular concretizează, personificînd mistic, nenumeratele pericole care pîndesc la fiecare pas existența umană. Cu relativ puține excepții, dracii, și aici apare deosebirea fundamentală față de povestirile superstițioase, sînt demitizați, metamorfozați în sens realist, puși în conflict cu oamenii — față de care se găsesc de cele mai multe ori pe poziție de inferioritate<sup>20</sup>.

Conflictul drac-babă apare frecvent în acest gen de narațiuni, fiindcă „știut este doar că mare război duce baba cu dracul: unul pe altul se ajută — și unul pe altul se infundă. Acum fu pe-a dracului, dar altădată este și rămîne pe-a babei”. Formulă ce sintetizează cele două ipostaze: de învins și de învingător, în care apare acest personaj în poveste, care la rîndul ei, tocmai din această cauză, se structurează fie pe o linie didactic-moralizatoare, serioasă, cînd dracul e triumfător, fie pe o linie comică, burlescă<sup>21</sup>.

Analizele făcute impun concluzia că o absolutizare a efectului comic al acestui gen de narațiuni ar păcătuî prin simplism și lipsă de discernămint. În fapt, e vorba — chiar în poveștile aparent exclusiv comice de un dozaj subtil — deși inconștient — între accepțiunea serioasă a supranaturalului (impusă de viziunea creștină) și cea demitizată, umanizată a reprezentărilor populare. Amestecul echilibrat de spaimă și glumă — cu predominarea totuși a celei din urmă — conferă acestor povești capacitatea de a satisface și setea de senzație și pofta de ris a omului din popor, permițîndu-i să se purifice de una prin cealaltă.

Moartea, un alt personaj al poveștii, apare la rîndul ei ca o babă neputincioasă și decrepită, pornită cu sadism să cășuneze numai nenorociri oamenilor, dar pe care aceștia o înfruntă și o înving de obicei prin inteligență și agilitate<sup>22</sup>.

În basm și în povestirea superstițioasă, spre deosebire de povestea nuvelistică, adversarii nu sînt niciodată discredități prin caricaturizare, luptele dintre ei și eroii buni sînt „adevărate”, epuizante, „pe viață și pe moarte”, nu simple simulacre comice.

<sup>19</sup> *Baba și diavolul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, București, 1914, p. 90 și urm.; *Un păcăt pe care nu-l poate face nici dracul*, D. Furtună, *Vremuri înțelepte*, București, 1913, p. 78 și urm.; *Uciagașul*, D. Furtună, *Firicele de iarbă*, București, f. a., p. 57 și urm.; *Cu cătana*, Ov. Birlea, *Antologie de proză populară epică*, București, 1966, p. 509 și urm.; *Cînd a băgat țiganul draci în tabacheră*, *ibidem*, p. 505 și urm.

<sup>20</sup> *Omul și dracul*, *Povești, snoave și legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, București, 1967, p. 107 și urm.; *Fesul dracului*, *ibidem*, p. 110—111; *Despina*, *ibidem*, p. 173 și urm.

<sup>21</sup> *Cu diavolul nu pune în plug niciodată*, D. Furtună, *Firicele de iarbă*, București, f.a., p. 32 și urm.; *Cam cum lucrează dracul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, București, 1914, p. 54 și urm.; *Baba alungă pe dracul din moară*, în *Povești, snoave și legende*, vol. cit., p. 158 și urm.; *Baba și diavolul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, București, 1914, p. 90 și urm.

<sup>22</sup> *Mocanul și moartea*, în *Povești, snoave și legende*, vol. cit., p. 219 și urm.; *De cînd nu s-a mai văzut moartea?* *ibidem*, p. 227 și urm.

Basmul se mai deosebește de poveste și prin ponderea specifică a elementului fantastic. În timp ce în primul, de exemplu, fantasticul e indispensabil, lumea reală rămânând, în ultimă instanță, pretextul de la care se pleacă pentru a se descinde în supranatural, în cea de-a doua accentul cade pe conflicte mai aproape de viața de zi cu zi a povestitorului și ascultătorilor. În acest din urmă caz, miraculosul e oarecum secundar și de cele mai multe ori simplul ingredient pentru zugrăvirea realistă a vieții de la țară. De altfel, cele mai multe povești sînt perfect verosimile, lipsite cu totul de fantastic, în această privință ele apropiindu-se de povestirile realiste. Eroii nu mai sînt năzdrăvani, ci oameni obișnuiți, a căror soartă stă în exclusivitate în propriile mâini. Deși unele elemente specifice basmului sînt comune și poveștii (de exemplu unele personaje : împăratul, omul sărac înzestrat cu calități deosebite care-l ajută să parvină, sau tehnica observării realității), narațiunile de acest fel se caracterizează prin veridicitatea lor, prin caracterul de nuvelă din mediul rural. Din punctul de vedere al veridicității, al caracterului nuvelistic și al realizării artistice exemplare, povestea *Țapul babei*<sup>23</sup> mi se pare a fi dintre cele mai reprezentative.

Narațiunea debutează cu o scurtă formulă introductivă : „A fost odată cînd o fi fost, demult, doi bătrîni un unchiaș și o babă”. Ca și în basmul fantastic, și aici, formula de început are funcția de a stabili contactul între povestitor și ascultători, sau mai precis spus de a stabili un anumit tip de contact, precizînd natura comunicării, respectiv caracterul ei veridic sau fabulos. Una din formulele de început, frecvent întîlnite în basmele românești, e următoarea :

„A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti ; de cînd făcea plopul pere și răchita micșunele ; de cînd se băteau urșii-n coade, de cînd se luau de gît lupii cu mieii de se sărutau înfrățindu-se” . . . În acest caz, în conformitate cu funcția sa, formula are două componente : o primă parte („A fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti), prin care povestitorul atrage atenția ascultătorilor că li se va povesti ceva, și partea a doua care avertizează asupra naturii fabuloase a subiectului ce va fi expus. Formula se structurează astfel pe două planuri opuse : real/absurd. În poveste, în schimb modul de situare în convenție prin formulă e în bună parte altul. În formula cu care începe povestea *Țapul babei*, de exemplu, „A fost odată cînd o fi fost de mult . . .”, primei părți a unității introductive, care sugerează că se va povesti ceva, îi urmează cea de-a doua, care fixează acțiunea nu în lumea ireală și fictivă a basmului, ci în planul realității, dar într-un trecut îndepărtat, „de mult”. Deși în felul acesta planul absurd-fantastic este de la început îndepărtat, se observă totuși că o localizare și o cronologizare precisă a acțiunii — ca în povestire, de exemplu, — nu există. Pe de altă parte, în numeroase alte povești, formula introductivă lipsește cu desăvîrșire, declanșarea acțiunii făcîndu-se — ca și în povestirile din viață — direct. Rezultatul e accentuarea senzației de autenticitate a celor relatate<sup>24</sup>.

În cazul poveștii analizate, formulei introductive îi urmează o scurtă parte expozitivă, în care e făcută un fel de preistorie a întîmplărilor

<sup>23</sup> *Povești, snoave și legende*, vol. cit., p. 13 și urm.

<sup>24</sup> *Cei trei hoși*, în *Povești, snoave și legende*, vol. cit., p. 21 — 22 ; *Păpănia unui popă*, ibidem p. 50 și urm.

ce urmează să fie relatate. După ce ne informase anterior de existența celor doi bătrâni, povestitorul revine cu o serie de precizări, de data aceasta despre situația lor materială :

„Acești bătrâni erau sărmani. N-aveau ei după sufletul lor decît o vițelușă”. În felul acesta, din cadrul mai larg al vieții celor doi eroi — proprietarii vițelușii metamorfozată burlesc în țap — se secționează și e prezentat amănunțit doar un fragment memorabil, capabil să rețină atenția prin insolitul lui. Subiectul întîmplării e relativ simplu. Baba, plecată la țîrg să vîndă vițeaua, e înșelată de trei șmecheri, care profitînd de naivitatea ei, o conving fără prea mari dificultăți că animalul pe care-l ducea de funie era de fapt țap, și o determină astfel să li-l vîndă pe un preț derizoriu. Inteligent moșul intuiește rapacitatea și setea de cîștig nemuncit a viclenilor, și-și axează răzbunarea tocmai pe aceste constatări. Înfruntarea istețimii moșului cu prostia, în mare parte determinată de lăcomie, a fraților înșelători, generează pagini de mare intensitate comică. Păcăliți întîia dată cu calul care chipurile făcea monezi de aur, înșelații — la fel ca eroii basmului, de altfel — nu trag nici o concluzie din acest fapt și se lasă cu aceeași ușurință legați la ochi încă de două ori, în împrejurări aproape identice. Și tot ca și în basm, numărul episoadelor, sau în alte povești al obiectelor, al întrebărilor, al sfaturilor primite e reglat de cifra magică trei. Dezvoltarea acțiunii stă sub semnul izolării, legătura între episoadele componente fiind — ca și în povestire — mai mult formală, mecanică, potențial receptivă la nesfîrșit de alte episoade. Faptul se verifică din analiza altor variante ale aceluiași tip narativ, în care numărul și ordinea întîmplărilor sînt în parte altele, fără ca prin aceste schimbări să aibă de suferit structura de ansamblu a tipului<sup>25</sup>.

Cu toate elementele comune și basmului, povestea analizată e în totalitatea ei realistă, personajele și împrejurările prin care trec ele fiind zugrăvite fără nici un fel de apel la miraculos. Și cu cît acțiunea se derulează, cu atît observația realistă se accentuează și se diversifică prin altoirea de scene și detalii individualizante, scoase din experiența povestitorului, pe schema tradițională a narațiunii populare.

Cu conținutul specific al povestirii, cu modalitatea ei de transmitere orală cadrează o anumită structură formală, stilistică — deosebită de a celorlalte specii literare folclorice. Pornind de la faptul că poveștile sînt debitate în fața unui auditor, al cărui interes trebuie captat și ținut permanent sub tensiune, povestitorul se folosește de toate procedeele empirice ale artei povestitului, în vederea creării atmosferei propice desfășurării actului narativ. Cel mai important din aceste procedee mi se pare a fi dialogul. Astfel, în povestirea analizată, subiectul progresează cu vioiciune, în ciuda intrigii previzibile, tocmai datorită spontaneității dialogurilor pline de vervă și nerv. Dacă partea expozitivă, e de multe ori expeditivă, concentrată să redea cît mai bine înțelesul comunicării, iar descrierile și portretizările lipsesc cu totul, în schimb dialogul abundă, fiind principalul mijloc de caracterizare a personajelor și de creare a atmosferei specifice.

<sup>25</sup> *Povestea celor 3 isteți proști și fără frica lui Dumnezeu*, în D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, București, 1914, p. 22 și urm. ; *Trei păcălici, păcăliți . . . sau Hoț pe hoț*, în M.I. Dumitrașcu, *La Moură*, București, p. 10 și urm.



„Se învoiră cum să facă și așa făcură.

Se despărțiră. Veni la babă numai unul.

— Bună ziua, babo.

— Bună să fie, măiculiță.

— De vânzare ți-e țapu ăsta?

— De vânzare, da nu e țap, e vițea.

— Asta vițea?

— Păi!

— Aș.

— Vițea zău! ... Ce dumneata nu vezi?

— Da' e țap, babo, mai întreabă și pe altul, dacă nu crezi...”

De fapt, primate cu atenție — cu toată această predominare a dialogului — poveștile se dovedesc a fi în întregime lor ample monologuri, în care povestitorii se exteriorizează de la un capăt la altul pe ei înșiși, interpretând în același timp și restul personajelor și transformând în felul acesta, adesea, monologul în dialog. Totuși, din punct de vedere strict cantitativ, în poveste predomină dialogul, în timp ce în povestire forma narativă cea mai frecventă e dimpotrivă, monologul, care pe parcurs — și mult mai rar — poate evolua în dialog.

Pe de altă parte, în povestiri, descrierile și portretizările sînt, spre deosebire de povești, mult mai abundente, fiind cerute de însuși specificul acestui gen de narațiuni, în care povestitorul, vrînd să-și convingă ascultătorii de adevărul strict al celor relatate, începe prin a da o mulțime de amănunte asupra participanților la întîmplare, asupra împrejurărilor în care a avut loc aceasta, asupra timpului și locului unde s-a petrecut.

Revenind la povestea pe care încercăm s-o analizăm, trebuie să constatăm că formula cu care se încheie narațiunea („Iar eu sfîrșii această poveste care adevărată este ca rimătura de oaie și ca cornul de porc, pe care le-a văzut un orb, după care a alergat un ciung și un despuiat în sin le-a băgat”) ar putea să deruteze, prin asemănarea ei cu formulele de sfîrșit ale basmelor, pe cercetătorul dispus să încerce cu tot dinadinsul o distanțare netă între basm și poveste. E adevărat că în povești astfel de formule apar foarte rar, și că în marea majoritate a cazurilor poveștile, ca și povestirile, se termină direct, o dată cu epuizarea întîmplării relatate. Acolo unde ele totuși apar, faptul se datorește — credem — contaminării, căci în folclor nu există categorii fixe, elementele de interferență între specii și subspecii sînt numeroase. De multe ori, datorită prezenței ambelor categorii în repertoriul povestitorilor ( a basmelor fantastice și a poveștilor nuvelistice), aceștia împrumută elemente fantastice, tradiționale, din basm și le folosesc apoi în narațiunile realiste. Că acesta e cazul formulei din povestea analizată, se poate deduce și din faptul că, spre deosebire de basm, rolul ei nu mai este de a atrage atenția asupra neverosimilului celor relatate, și de a restabili contactul normal cu realitatea, ci de a culmina, prin grațuitatea și coloratura sa comic — absurdă, conținutul burlesc al întîmplării.

De altfel, prezența formulelor absurde în basm și poveste și absența lor în povestire nu face decît să întărească o concluzie care s-a impus cu consecvență pe parcursul analizelor întreprinse. Și anume că, trecînd de la povestire, prin legendă, spre basm și poveste — se poate constata că procesul de diminuare a credibilității în autenticitatea materialului prezentat

e în raport direct proporțional cu relația funcționalitate/gratuitate a actului narativ. Dacă povestirile din viață se spun în scopul de a demonstra ceva precis : autenticitatea unui fapt de viață insolit întâmplat povestitorului, care dorește să fie crezut în cele mai mici amănunte, basmul, povestea, snoava și, parțial, legenda se spun doar pentru plăcerea povestitorului. În acest din urmă caz, e pusă la încercare capacitatea de fantazare, de poetizare a naratorului, care respectând în general șabloanele tradiționale, are totuși posibilitatea de a broda cu material propriu, de a particulariza schemele generale cu amănunte individualizante luate din propria-i experiență de viață. Factorul psihologic joacă deci — așa cum subliniam și la începutul acestui capitol și cum am încercat să demonstrez pînă acum — un rol fundamental în definirea speciilor prozei populare, evoluția lui punctînd concludent deosebirea între realitatea care a servit ca sursă de inspirație și opera de artă propriu-zisă (ca produs finit).

## RECEPTAREA LUI E. YOUNG ÎN CULTURA ROMÂNĂ

ILEANA VERZEA

Momentul literar cînd Young scrie și publică *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, Immortality*, deceniul al cincilea al secolului XVIII, coincide cu apariția unor lucrări ale lui Pope, Richardson, Fielding. Acest deceniu neoclasic și luminist totodată este fecund în inovații literare, căci acum în poezie se dezvoltă o nouă tendință spre resorturile mai intime ale ființei omenești. Discursivitatea tonului și tenta moralizatoare înrudeau aceste noi tendințe cu poezia didactico-etică a neoclasicismului augustan, deși prevesteau în același timp renașterea romantică. Apariția *Nopților* lui Young nu este, deci, un eveniment solitar în literatura vremii. Poemul aparține genului didactic, căci scopul pe care și-l propune, în ultimă instanță, este ca pornind de la o durere personală să facă apologia creștinismului ca religie a nemuririi sufletului, apărîndu-l împotriva detractorilor dești sau materialști. Poemul e alcătuit din nesfârșite cugetări cu privire la viață, moarte, nemurire, pocăire, virtute, legate între ele prin reflecții și sfaturi morale despre petrecerea vieții pe pămînt, în vederea retribuției după moarte. Fondul tematic și tonul discursiv fac din *Nopți* un poem al timpului. Totuși, ineditul nu este absent. Young se înfățișează cititorilor drept un om care suferă, torturat de moartea ființelor dragi, pe care o plînge în termeni emfatici, dar cu ideea căreia se împacă în cele din urmă prin argumentele credinței. El își strigă durerea în miez de noapte, cînd totul e liniștit și tainic, și cînd omniprezența divinității îl inspiră pe cîntăreț. Prolixa și adeseori fastidioasa alcătuire a meditațiilor e salvată de nimbul de melancolie și reverie, care era pe gustul noilor generații de cititori, saturați de excesul de argumentație raționalistă, dornici de a-și deschide sufletul celorlalți și de a citi în inima lor, avizi de mister și emoție, un public a cărui sensibilitate cerea și anunța explozia preromantică și romantică din deceniile următoare.

Astăzi lectura poemului cere multă răbdare, căci tînguirile nocturne ale poetului îndurerat sau cugetările dogmatice ale reverendului pios nu

mai atrag sensibilitatea cititorului modern care, mai lucid și mai grăbit, nu mai gustă didacticismul insistent și e mai puțin indulgent față de încărcătura stilistică sau erorile de versificație, deși recunoaște calitatea „epigramatică, a unor versuri.

Dacă nu ar fi fost succesul european de care s-a bucurat și care i-a înscris numele în tezaurul literaturii universale, poetul ar fi fost uitat în secolul trecut. Însă Young și poezia nopții formează astăzi parte intrinsecă din istoria preromantismului european.

Rațiunea și durata succesului lui Young se află în ineditul elementelor din opera sa, în concordanța acestora cu condițiile noului climat spiritual din țările din apusul Europei, care se eliberau de convențiile unui clasicism coercitiv și ale unui raționalism uscat, și intrau într-o etapă de zămăslire a unei noi sensibilități.

În acest teren fertil, operele sentimentaliștilor și preromanticilor englezi prind rădăcini puternice. Young a fost cunoscut în Franța și mai înainte de a fi apărut în tălmăcirea lui Le Tourneur, tălmăcire des reeditată și după care s-a prelucrat o versiune în versuri în 1792, aparținând unui autor necunoscut. Și în Germania Young a găsit mai mulți traducători, care l-au tălmăcit în proză sau versuri, dar traducerea cea mai populară, respectând cu acuratețe și acribie litera originalului și însoțită de ample comentarii a dat-o J. A. Ebert (1752), în proză. În timp ce acesta a lucrat cu fidelitate, Le Tourneur, invocând drept pretext pentru îndepărtarea lui de textul original spiritul diferit al celor două națiuni, a recreat opera poetului englez într-o formă care corespundea doar parțial intențiilor originale. „Mon intention a été de tirer d'Young anglais un Young français qui pût plaire à ma nation et qu'on pût lire avec intérêt, sans songer s'il est original ou copie”. Le Tourneur nu și-a camuflat libertatea cu care a operat în text, ordonându-l, amendându-l, traducând de multe ori doar ideea și sentimentul, ci a declarat deschis că a multiplicat cele nouă *Nopți* engleze în 24 și că a eliminat din text superfluitățile sterile și greoaie, repetițiile fastidioase și detaliile de dogmă, pe care le-a exilat într-o masă amorfă de note. Traducătorul a renunțat și la cele trei prefețe dinaintea *Nopților* întâia, a șasea și a șaptea, prefețe cu un rol funcțional în poem, explicând metoda urmată de autor și importanța pe care acesta o acordă moralei, în schimb a considerat de datoriu lui să adauge câte un epitet sau câte o idee ce completa imaginea și înlesnea legătura logică dintre idei pentru a ajunge la un text mai accesibil publicului francez. Conceptul de traducere ca procedeu fidel de stabilire de echivalente era necunoscut în acel timp, de aceea nu ne mirăm când traducătorul afirmă cu bună credință și cu candoare că singura vină de care este pătată conștiința lui este „celui d'avoir attenté au désordre sublime de la douleur et du génie”.

În Țările Române, unde în 1837 nimeni din departamentul Afacerilor străine nu știa englezește și unde prima traducere direct din limba engleză apare abia în 1843 (Byron, *Manfred*, traducere : C. A. Rosetti),

operele scriitorilor englezi sînt prezentate, de obicei, în veșmînt francez. Este cazul lui Shakespeare, Pope, Young, Gray, Macpherson, Byron etc. Young, după cum era, deci, firesc, a fost cunoscut cel puțin de doi dintre traducătorii săi în limba română, cît și de un public mai numeros, în versiunea franceză a lui Le Tourneur. Cărțile de literatură occidentală circulau în țările române prin intermediari francezi, rusești sau grecești. Nu este astfel surprinzător că Young era un nume cunoscut și înainte de a apărea oficial în versiunea tipărită a lui Simion Marcovici.

Astfel, Ioan Barac, om cu pregătire culturală și cu o bogată informație în literatura occidentală, frecventa la 1792 o „societate ungurească” de tineri care făceau lecturi din Young, Klopstock, Molière, Ovidiu<sup>1</sup>. Printre tălmăcirile și prelucrările rămase de la Barac nu se află nimic din Young, așa încît vreun accent grav sau vreo meditație asupra morții care se pot distinge în versurile sale nu pot fi considerate, decît cu titlul de supoziții ca ecou din *Noapți*.

Dar dacă despre I. Barac știm că l-a cunoscut pe poetul englez, despre A. Beldiman, care îl invocă cu patos în *Tragedia sau mai bine a zice jalnica Moldovii întîmplare*: „Aice am trebuință pe Iraclid să aduc,/ Starea Moldovii să plîngă sau să pui să scrie Jung?”, putem afirma că, deși auzise de Young, nu avusese acces la opera acestuia, căci altfel nu ar fi apelat la concursul lui într-un poem cu o temă atît de nepotrivită genului său.

Opera lui Young s-a bucurat în limba română de trei traduceri: o traducere în manuscris, datînd din 1818, aparținînd lui Leon Asachi, o traducere publicată în volum în 1831 și reeditată în 1835, aparținînd lui S. Marcovici și o traducere din care s-au descoperit pînă acum doar fragmente, apărute în „Foaia pentru minte, inimă și literatură” în 1864, aparținînd lui A. Mureșanu.

Problema receptării lui Young în cultura română a constituit obiectul de studiu al mai multor cercetători renumiți<sup>2</sup>. Aducîndu-ne omagiul și recunoștința față de acești foarte prețuiți înaintași, vom încerca să sporim cercetările în problema punctelor de contact dintre Young și literatura română.

Prima tălmăcire aparține lui Lazăr Asachi, tatăl cărturarului moldovean. Traducerea, rămasă în manuscris, se află la Biblioteca Academiei R. S. R., la indicația 1771, în volumul *Iosif Mitropolitul Moldovei, Poezii și proză*. Manuscrisul de 208 file poartă ca titlu *Plîngerea sau gîndurile cele de noapte a lui Young pentru viață, moarte și pentru nemurirea*. Pe foaie de titlu mai citim că opera s-a tradus în zilele lui Alexandru Callimache și că s-a făcut în orașul Iași în 1819.

<sup>1</sup> G. Bogdan-Duică, *Ioan Barac*, București, 1933, p. 10.

<sup>2</sup> P. Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești din literatura engleză* (în „Dacoromania” III, 1923; I. Pervain, *Simion Marcovici, traducător și teoretician al problemelor sociale și literare în „Studii literare”* IV, 1948) și *E. Young în România* (comunicare ținută la a II-a consfătuire națională de literatură comparată, București 1969; N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, București, 1969, vol. II; D. Popovici, *Cezar Boliac, romantism și socialism* (în „Viața românească” nr. 11-12, 1929); N. Camarano, *Primele traduceri din Bernardin de Saint-Pierre în literatura română* (în vol. *În amintirea lui C. Giurescu*, București 1944); A. Marcu, *Un student român la Pisa și Paris către 1820 'Simion Marcovici, Vălenii de munte* 1929; D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, București 1938; D. Păcurariu, *Influențe în literatura română, în Contemporanul*”, 5, apr. 1963.

Data traducerii a fost controversată <sup>3</sup>.

Controversată a fost și problema intermediarului după care s-a făcut traducerea. Lazăr Assakiewicz (purând drept nume de călugărie Leon), ca preot și capelan al spitalului din Lemberg și ca om cu preocupări culturale însemnate, cunoștea mai multe limbi străine, printre care rusa, franceza, germana, așa încît ipotezele de a se fi adresat unui intermediar francez (cum propune I. Pervain) sau unui intermediar rusesc (cum propun P. Grimm și N. Camariano) rămîn valabile ca enunțare, dovadă celelalte două traduceri pe care le-a realizat <sup>4</sup>. Ținînd însă seama de studiul comparativ al versiunii Asachi cu versiunea Le Tourneur, afirmăm că „protopresviterul a toată Moldova” a tradus *Noptile* din limba franceză, după ediția din 1769 a lui Le Tourneur, în două volume, care conțin 13 și, respectiv, 11 *Nopti*. Versiunea Asachi are 24 de *Nopti*, întocmai ca versiunea Le Tourneur, iar după *Noaptea a treisprezecea Asachi* a notat „sfîrșitul tomului întii”. Dar, cum arată și I. Pervain, titlul traducerii în manuscris nu corespunde cu titlul traducerii franceze, ci cu al traducerilor în alte limbi, rusă sau germană, mai fidele textului englez. Întrucît nu am putut consulta vreo traducere în limba rusă, ne vom limita a arăta că lui L. Asachi nu i-a fost străină versiunea germană a lui Ebert.

Toate traducerile lui L. Asachi <sup>5</sup> dovedesc o înclinare spre probleme morale, nuanțate de o sensibilitate preromantică. Gustul pentru Young se pare că i l-a deschis fiul său, Gheorghe, care în perioada de studii la Roma luase contact direct cu preromantismul englez prin Blair, Young și Gray. Faptul că traducerea aceasta a rămas în manuscris, deși celelalte au văzut lumina tiparului, se datorează fie faptului că autorul era nemulțumit de reușită, fie unei conjuncturi nepropice. Limba traducerii din Young este greoaie, dovedind că autorul nu și-a șlefuit opera, deși ștersăturile din manuscris atestă o revenire asupra textului. Traducătorul a urmat cu fidelitate și atenție versiunea franceză, neîngăduindu-și libertăți de omisiune sau adausuri. Conștiinciozitatea și informația traducătorului merită numai cuvinte de laudă, deși topica întortocheată și vetustă prejudiciază prezentării artistice.

<sup>3</sup> P. Grimm propune 1819, an aflat pe foaie de titlu a manuscrisului. N. Iorga propune anul 1818, argumentînd cu un citat din Carl Iken, *Leukothea*, Leipzig 1825, vol. II, p. 111. Același an 1818 e propus și de N. Camariano, care îl susține cu același citat ca și N. Iorga și cu o însemnare trimisă de Manuil Vernardos din Creta într-o corespondență din Iași către revista „Mercurul savant” la 12 august 1818. I. Pervain conchide: „prima tălmăcire parțială din *Nopti* s-a făcut în anii 1816–1819”, neînvocînd nici un argument, deoarece consideră, probabil, că L. Asachi a mai tradus fragmente și înainte de traducerea completă (ms. 1771). Diferența de un an la care se ajunge ca urmare a consultării diferiților cercetători nu aduce prejudicii cercetării, căci, rămasă în manuscris, traducerea nu a circulat și nu a determinat ecouri dect într-un cerc intim, care se presupune foarte restrîns. Ținînd seama de indicațiile cronologice amintite, credem că putem afirma ca L. Asachi lucra la traducere în 1818, dar că data trimerii este 1819, an înscris de autor în josul paginii de titlu.

<sup>4</sup> *Jucăria norocului sau Istorisirea pentru prințul Mensicikov* . . . . ., traducere din rusește, tipărită în 1816 și *Bordeiul indienesc* de Bernardin de Saint-Pierre, traducere din franceză, tipărită în 1821.

<sup>5</sup> În „Înainte înștiințare” aflăm că L. Asachi era bun cunoscător al epocii literare engleze, deoarece el menționează numele lui „Suift”, „Saftenbury”, „Pope”, „Adison”, „Risardson”.

Iată textele paralele ale unui fragment din *Noaptea a cincea*.

Ce temps est venu pour moi : le monde que j'habitais n'est plus : un nouveau succède, où régnet de nouveaux usages. Une troupe légère d'acteurs étrangers arrivent sur la scène pour m'en chasser ou pour s'y divertir de moi. Comme ils s'étonnent de me voir ! Je les regarde avec la même surprise. Mon voisin m'est inconnu. Hélas ! Ce n'est pas là ce qui m'afflige le plus, il est un chagrin plus cruel que je ne dois qu'à la vieillesse ou au malheur d'être trop long-temps privé de la mort.

Vreme ca acee au venit acum asupra me ; lume pe care am vețuit acum au tăcut. Lume noo sosește pe care obiceiurile cele noo stăpănesc adunarea celor tineri și străini jucăuși intră la theatru ca ori să scape de mine ori să-și facă din mine jucărie. O cum este lor de mirare a să uita asupra me. Eu cu aseamene mirare mă uit asupra lor. Vecinul meu acum este mie necunoscut. Dar amar mie ! Nu este pricina aceasta care mă asuprește am eu supărări cari mult mai mult mă năcăjesc și acele sînt bătrănețile și nenorocirea acărora sânt datornic din pricină că n-am putut mai curând muri.

Perioada cînd se publică Young în traducerea lui S. Marcovici corespunde pe planul istoriografiei literare cu momentul „Curierului românesc”. Tendința de sincronizare a culturii umane cu spiritul cultural apusean intră într-o etapă de înnoire. Numărul cărților care circulă în Principate, ca și numărul cititorilor, se înmulțesc. Crește și numărul celor care pleacă la studii în Occident, și care, o dată întorși în țară, mînați de un benefic elan patriotic progresist, caută să facă cunoscute valorile culturale străine. Simion Marcovici este unul dintre acești tineri a cărui pregătire<sup>6</sup> și sentimente patriotice erau în deplină consonanță cu programul cultural al timpului. Scopul celor mai multe tălmăciri ale sale l-a constituit, așa cum mărturisesc prefetele sale la diversele opere, „înaintarea neamului spre învățătură și fericire”, cultivarea înaltelor virtuți etice și îmbogățirea limbii. Traducerea de care ne ocupăm a apărut în 1831 în tipografia lui Eliade, după traducerea franceză a lui Le Tourneur, ediția a II-a, 1770, cuprinzînd două *Nopti* și fiind adresată „tinerimei naționale”. Cu un an mai înainte, această tălmăcire fusese anunțată în „Adaosul literal la Curierul Românesc care pe toată luna va eși o dată”, nr. 77/1830. Scopul acestor publicații era „să insuflă gustul citirii prin deosebite povestiri morale”, de aceea alegerea traducerilor se orienta în primul rînd spre operele cu un accentuat caracter moralizator. Și în cazul lui S. Marcovici, așadar, Young era gustat și recomandat în primul rînd ca autor de cugetări morale, celelalte atribute ale sale fiind înregistrate în subsidiar.

Traducerea din 1831, *Culegere din cele mai frumoase nopți ale lui Iung*, are ca emblemă un citat despre virtute din Cicero și ca prefață *Viața lui Iung pe scurt*, în care Marcovici subliniază scopul moral al scrierii, dă cîteva date despre autor și despre numele proprii ce intervin în decursul operei și scrie cîteva cuvinte despre traducerea sa. Într-un cuvînt închinat

<sup>6</sup> Vezi studiul menționat al lui A. Marcu.

„fratelui cititor”, traducătorul atrage atenția semenului său asupra nenorocirilor și deșertăciunilor care îl pîndesc la fiecare pas și pe care le poate înfrunta numai prin virtute „și prin buna întrebuițare a minutelor ce soarta milostivindu-să îți mai hărăzește”.

Succesul de care s-a bucurat prima ediție l-a determinat pe traducător să dea o „a doua ediție, îndreptată și adăogată cu un cuvînt al lui Jung asupra a doua veniri și cu un cuvînt dintr-ale Episcopului Masilion”, în 1835, tipografia lui Ediade. Această a doua ediție cuprinde șapte *Nopți*, dar ordinea nu corespunde întrutotul cu cea a versiunii franceze. Dacă primele cinci *Nopți* urmăresc „slobod” primele cinci *Nopți* din Le Tourneur, cea de a șasea și a șaptea *Noapte* la Marcovici corespund *Nopților* a XVII-a și a XXIV-a la Le Tourneur. În ceea ce privește *Noaptea* a opta, *A doua venire*, Marcovici a tradus sub acest titlu al treilea cînt din poemul *Le jugement dernier* din traducerea lui Le Tourneur a poemului lui Young, *The Last Day*.

În prefața la ediția din 1831, Marcovici a arătat că traducerea pe care o oferă este „slobodă”, căci dacă a intrat „în duhul scriitorului” și nu s-a îndepărtat de ideile lui, el și-a unit de multe ori propriile-i lacrimi cu cele ale lui Young, pentru a mîngîia inimile nenorocite. Într-adevăr, tălmăcirea românească care urmează în unele părți destul de aproape pe Le Tourneur, își asumă și unele libertăți ca : introduceri de cuvinte și propoziții și prescurtări de text. Toate acestea, pe lângă remanierile lui Le Tourneur, transformă textul englez într-o recreare originală.

Astfel, *Nopțile* a doua, a treia, a cincea, a opta, traduc cu fidelitate, cu inerente excepții, *Nopțile* a doua, a patra, a cincea și cîntul al treilea din *Le jugement dernier*, în versiunea Le Tourneur. În schimb, *Noaptea* întâia, a treia, a șasea și a șaptea modifică respectivele *Nopți* din franceză, adăugînd paragrafe, transformînd cuvinte și fraze, schimbînd finaluri în spirit didactic moralizator, care trădează intențiile etice ale tălmăcitorului.

Iată, de exemplu, finalul *Nopții* a opta adăugat de S. Marcovici.

„O suflete al meu, vezi, ascultă și cutremură-te cite sînt trecătoare ; numai fapte bună, numai virtute este mîngîierea omului într-această viață, și pregătește pentru vecie. Doamne, mai hărăzește-mi un minut ca să mă pocî pocîi prin fapte bune, și să mă fac vrednic a mă înfățișa înaintea-ți la acest ceas grozav și a fi părtaş al îndurărilor tale”.

Făcînd abstracție de aceste intervenții în textul francez, nu putem găsi pentru truda și izbutita lui S. Marcovici decît cuvinte de laudă și prețuire. Scriînd într-o epocă de frămîntări în domeniul limbii, „Marcovici face parte din generația aceea care a prefăcut limba română literară. Scrieri originale nu are, dar limba traducerilor sale este aproape clasică și poate servi de model oricărui scriitor român”<sup>7</sup>.

Fraza e mlădioasă, cuvîntul judicios ales, gradația dramatică bine chibzuită, acolo unde își aduce contribuția personală. Cînd limba română nu are un cuvînt potrivit unei noțiuni străine, traducătorul nu ezită să

<sup>7</sup> M. Eminescu, *Opere complete*, Iași, 1914, p. 387.



adopte noțiunea împreună cu veșmintul ei verbal, dovedindu-se, astfel, un partizan al introducerii neologismelor.

Oferim un exemplu de text paralel din *Noaptea întâia*:

O mort, souveraine propriétaire de tous les êtres, il t'appartient d'effacer les Empires sous tes pas et d'éteindre les astres. Le soleil lui-même, tu ne dois le souffrir qu'un temps dans l'Univers. Un jour viendra que ton bras le détrônant de sa sphère le précipitera dans la nuit. Ne peux tu donc te contenter de ces grandes victimes? Pourquoi ta haine s'attache-t-elle à un atôme, et me choisit-elle pour s'épuiser sur moi?

O moarte! stăpîna prea înaltă a tuturor ființelor, ție se cuvine să ștergi cu infocatele pasuri împărățiile și să stingi stelele; și chiar pe acest luminos soare tu nu-l vei îngădui multă vreme să împărățească măreț, asupra universului. Va veni ziua când brațul tău, coborîndu-l din sfera lui, îl va azvîrli în vecinica noapte! O! nu te mulțumești de atîtea jertfe mărețe?... Pentru ce mă faci să sorb cu încetul paharul amărăciunii, cu care omenirea întreagă ai fi putut să adăpi?

Insistentele reveniri asupra virtuții și moralei nu dau o încărcătură obositoare textului, căci ele corespund intențiilor originalului englez și se încadrează în programul larg didactic-utilitar al politicii culturale a timpului. Nu trebuie să uităm că această tălmăcire a fost „primită de Consiliul Profesorat pentru deprinderea tinerimei la analizuri și compuneri”. În același context trebuie considerate și notele explicative din subsol, ca de pildă:

„Superstiție e credința mincinoasă și proastă în materia de religie”.

„Emulație însemnează rîvna de a întrece unu pă altu”.

Traducerea lui Marcovici a fost consemnată pînă tîrziu în periodicele timpului, fiind recomandată „cu tot adinsul” în „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, nr. 18/1850, p. 143.

Cea de-a treia traducere românească din Young aparține lui Andrei Mureșanu și este făcută, se pare, în ultimii ani ai vieții. Istoriile literare sau studiile de critică consemnează doar în treacăt faptul că scriitorul ardelean s-a aplecat asupra unor scriitori ca Schiller, Herder, Bürger, Young, Tecit. Datele referitoare la anul traducerii din Young și la limba din care a tradus rămîn ipotetice. Cele cîteva fragmente care s-au păstrat au văzut lumina tiparului postum, în 1864, în „Foaie pentru minte, inimă și literatură” (nr. 1, 2 ianuarie, p. 8; nr. 2, 8 aprilie, p. 16; nr. 3, 11 aprilie, p. 18), în total de 109 versuri.

Referindu-ne la data traducerii, ni se pare interesant de semnalat faptul că în unele poezii de tinerțe ale autorului (*Către nori, O privire peste lume, Așa mi-a fost ursita*) există marcante note de amărăciune, provocată de deșertăciunile lumesti. Să fie aici o simplă concordanță cu tonul amar al celorlalți poeți elegiaci din Principate, sau să fie influența notelor pesimiste ale romantismului german sau francez și, atunci, de ce nu, și a meditațiilor sumbre, în cadru nocturn, ale lui Young? Dacă această ipoteză se verifică, putem fixa data traducerii din Young pe la începutul deceniului al cincilea al secolului trecut.

În privința limbii intermediar, dată fiind frecventarea de către scriitor a școlii normale săsești și a liceului piariștilor din Bistrița, am putea trage concluzia că această limbă a fost germana.

Versurile de care dispunem suferă de pe urma exprimării îngreunate de latinisme sau forme lingvistice supărătoare și a unei topici forțate, greu de urmărit. Iată un exemplu :

A morții neagr-a noapte, nacasul, verst-a, grigea,  
 Profund'a suparare, ce sboara-n giurul meu,  
 S-a inimimi taiate, dece avea scump în lume,  
 A și-Inceput a stinge din pieptu'mi santul foc ;  
 Imi vei mai da tu noapte ! a ta Insuflețire ? —  
 Mai fiimi gratioasa ! apoi dormi viersul meu,  
 Pare'o să te destepte prin arcu'i Rafaila,  
 C'acolo, unde noaptea și moartea a peritu,  
 Durerea, verst'a, grigea și culpa n exista,  
 Se canti eterne imne în armonii ceresci  
 Ce suna, mult mai dulce, mo-n tonul cel de basa,  
 (Ach ! inim'a'mi presupune) asemenea cu al teu !

Singura traducere din cele trei existente care a determinat un ecou în epocă, datorită în primul rând faptului de a fi fost tipărită, dar și datorită calităților artistice, a fost cea a lui S. Marcovici. Această traducere a circulat paralel cu versiunea franceză a lui Le Tourneur, așa încât ecourile din Young pe care le descifrăm la câțiva poeți români ai vremii nu pot fi atribuite cu certitudine uneia sau alteia dintre cele două versiuni, deopotrivă de accesibile în epocă.

Printre primii noștri poeți despre care putem spune cu certitudine că l-au citit pe Young <sup>8</sup> a fost B. P. Mumuleanu, care s-a bucurat de lectura unor cărți din biblioteca lui C. Filipescu. Ca majoritatea poezilor din această perioadă de tranziție și căutări, opera lui Mumuleanu poartă pecetea unor influențe conjugate care pornesc din clasicism, trec prin luminism și neoanacreontism și ajung la preromantism și romantism lamartinian. Volumul postum de *Poezii*, 1837, cuprinde și câteva poezii care se află sub semnul meditațiilor de noapte ale lui Young, constituind o primă orientare preromantică în literatura română <sup>9</sup>. *Clopotul*, *Noaptea*, *Prieteșugul*, *Memoria celor trecute*, *Miezul nopții*, *Pocdînd*, *Cîntare către Dumnezeu*, *Amor către Dumnezeu* sînt titlurile poeziilor care ne amintesc mai

<sup>8</sup> Afirmția că la Iancu Văcărescu în poezille *La moartea mamei mele* și *Către morminturi* se regăsesse ecouri din Young este mai greu de susținut, căci în lista cărților care se aflau în biblioteca sa nu întâlnim opera lui Young în nici o versiune, iar tema morții și a despărțirii de cei dragi revine frecvent și în versurile unor poeți francezi ai secolului XVIII sau în *Meditațiile* lui Lamartine cu care I. Văcărescu era mult mai familiarizat.

Nu același lucru se poate spune despre I. H. Rădulescu, care luase fără îndoială contact direct cu versiunea franceză a lui Young și cu traducerea lui S. Marcovici. Totuși, a găsi influența lui Young în unele poezii de meditație religioasă din tinerțe, *Trecutul* și *Dragele mele umbre*, înseamnă a face doar o presupunere, deoarece în cruzetul de influențe ale lui Eliade s-au topit clasici, preromantici și romantici, ori a disocia influența meditației lui Young de influența meditației lamartiniene este o afirmație care din lipsă de temei poate deveni speculație, sau poate stabili doar un paralelism, ținînd seama că și în Lamartine putem găsi ecouri din Young.

<sup>9</sup> G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, București, 1969 p. 359.

pregnant de materia și spiritul *Noapților* : durere în fața morții celor dragi, resemnarea amărăciunii și împăcarea sufletului în credința în Dumnezeu, recomandarea virtuții ca singur bun etern, lauda prieteniei, ca unică condiție a fericirii.

Scriitorii care, ca și în cazul lui Mumuleanu, l-au cunoscut pe Young în versiune franceză sau română, și ale căror opere respiră influența *Noapților*, sînt însă G. Alexandrescu și C. Boliac.

Pe G. Alexandrescu o notă a lui I.H. Rădulescu din „Curierul românesc”, nr. 12, 6 III 1832, îl caracteriza drept „un tînăr abia de 18 ani, ca un alt Young ieșit din ruinurile Tîrgoviștei (care) se așază pe ele în mijlocul nopții și face să răsune glasul său cel plîngător”. Acest tînăr, care recita într-o impecabilă franceză pasaje întregi din tragediile lui Racine, a luat, fără îndoială, contact cu versiunea franceză a *Noapților*. Dar, paralel, Alexandrescu a cunoscut, sub înfrurirea lui Eliade, și alți scriitori, dintre care Volney, Byron sau Lamartine, care constituia un fel de zeitățe poetică pentru redactorul „Curierului românesc”. Nu vom putea disocia, nici în cazul lui Alexandrescu, influența lui Young de influențe Lamartine, ținînd seama și de coincidența lor tematică și spirituală.

Tonul elegiac, meditația asupra soartei omenești, disperarea în fața deșertăciunii lumesti sînt teme comune preromanticilor și romanticilor pesimiști. Cadrul nocturn și peisajul selenar, inexorabilul morții îndreaptă însă cu precădere spre Young. Noaptea este un mediu prielnic cugetării grave, „restituind conștiinței sentimentul singurătății metafizice și al sublimului cosmic”<sup>10</sup>. Lumina rece a lunii adîncește contururile sumbre și sporește misterul. Majoritatea versurilor elegiace ale poetului au ca dimensiune temporală noaptea cu lună : *Răsăritul lunei*, *Umbra lui Mircea*, *Mormintele*, *Candela*, *Miezul nopții*, *Întristarea*. Dacă primelor trei accentele patriotice le dau un timbru specific, ultimele trei, la care se pot adăuga și alte titluri : *Rugăciunea*, *Prieteșugul*, *Cimitirul*, *Barca*, *Suferința*, *Meditație*, *Adio la Tîrgoviște*, aduc în discuție teme la modă în epocă, dar care se resimt de afectare și artificialitate, abundînd în retorisme naive și tocite și transmitînd un fals fior.

Tema sepulcrală și a ruinelor pe care o regăsim și în aceste poezii, ca și în oprele altor scriitori români din această perioadă, cu toate particularitățile de adaptare, nu este de proveniență Young, căci poetul a acordat puțin spațiu decorului macabru și în general considerațiilor asupra decrepitudinii fizice a morții<sup>11</sup>.

Spre Young — și Lamartine — ne îndrumă în afară de cadru în primul rînd : discuția cu divinitatea, care e pe rînd apostrofată și invocată (*Candela*, *Cimitirul*, *Rugăciunea*), deșertăciunea ființei (*Meditație*, *Întristarea*, *Adio la Tîrgoviște*), prăsimțirea morții (*Miezul nopții*), prețuirea prieteniei (*Prieteșugul*).

Cel de-al doilea nume este Cezar Boliac, care, deși a cunoscut culegerea lui Marcovici, își află punctul de pornire al imaginației sale în textul lui

<sup>10</sup> P. Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 126.

<sup>11</sup> Spre deosebire de ceilalți scriitori din curentul poeziei mormintelor și morții : Th. Parneil (*A Night Piece on Death*, 1722), R. Blair (*The Grave*, 1743), J. Hervey (*Meditations among the Tombs in a letter to a Lady*, 1716—1747), la care întâlnim obsedant un decor macabru, o recuzită sepulcrală, simboluri ale morții și distrugerii, imagini dezolante, Young nu este un poet blutuit de teroarea morții, căci, ca bun creștin, el este convins de nemurirea sufletului. De aceea elementul sinistru și funebru este foarte puțin dezvoltat în *Noapți*.

Le Tourneur. Primul său volum, meditațiile din 1835, apărute sub titlul pretențios de *Operile lui Cesar Boliak*, în tipografia lui Eliade, poartă, subliniată parcă cu mândrie de autorul însuși, amprenta meditației asupra vieții și morții de coloratură creștină a lui Young, gen gustat și ținut la mare cinste în întreaga Europă cu câteva decenii în urmă. Volumul este precedat de o prefață elogioasă și plină de grațitudine adresată colonelului I. Cimpincanu și de un cuvânt *Către tinerime*, în care poetul mărturisește cum și-a scris meditațiile. Ținând seama și de mărturiile autorului și de autenticitatea și profunzimea stărilor de spirit, cugetărilor și sentimentelor exprimate în meditații, putem afirma că Boliac a pornit la scrierea lor nu dintr-un imbold sufletes sincer, ci pentru că „mi-a plăcut să-mi fac niște visuri dulci și să mă rătăcesc într-o lume ideală. Am scris fără țintă și fără șir, și n-am făcut decît să presăr niște idei vage și să le încălzesc cu un sentiment căruia singur nu știu ce nume să-i dau” și pentru că arborarea tristeții și atitudinii meditative era la modă, „pentru că mi-a plăcut să gîndească oamenii că eu am fost absorbit în cugetările mele cînd am scris”. O dovadă este că autorul și-a calculat cu grijă lungimea frazei, nu minat de un imbold stilistic, ci pentru a nu-i plictisi pe cititori.

Cele douăsprezece meditații sînt toate în proză, cu excepția a două, scrise în versuri. Tema lor pendulează între nădejde și disperare, între mîngiere și gînduri de sinucidere. Scriitorul, pe rînd, blestemă „înselăciunea nădejzii”, își plînge singurătatea și laudă prietenia, se revoltă împotriva lui Dumnezeu sau îl premărește în fraze pline de fervoare, jelește moartea ființei iubite, „floarea omenirii și-a sexului tău”, sau desenează senin un peisaj de amurg de primăvară, se înfioară în ceasul amenințător al sfîrșitului, își pune întrebări zgomotoase despre misterul existenței.

Tonul meditațiilor, fie revoltă, fie resemnare, este nesincer și neconvîngător. Exclamațiile trădează un retorism banal<sup>12</sup>, iar expresivitatea lexicală se reduce la o împreunare nepotrivită și neinspirată de cuvinte, ca în următorul fragment din *Meditația a zecea, Moartea*: „Înger grabnic al tarelui cabinet! Sol uricios al iesmosului lăcaș! Negru ministru al tribunalului răsplătitor! Repede Fulger purtător de întuneric! Noptoașă, înspăimîntătoare, nevăzută săgeată, ce desființezi ființele!”.

De la acest început voit dramatic și elegiac, Boliac se va îndrepta către o lirică socială, protestatară, făcîndu-se vorbitorul celor obidiți. Ecouri ale pozei romantice și preromantice se vor mai întîlni și în alte poezii, apărute în 1847: *Ermitul* și *Schitul*, învăluite într-un nor de tristețe incurabilă, străbătute de cugetări asupra deșertăciunii vieții, a dorinței de moarte și a chestionării divinității asupra viitorului condiției omenești.

Dacă considerăm că fertilitatea influenței lui Young a constatat în primul rînd în cadru nocturn și ton elegiac am putea urmări cu rezultate statistice considerabile filiația acestor date în întreaga literatură română<sup>13</sup>. Cum însă este greu de presupus că acestea se datoresc numai uneia sau mai multor influențe și că nu e vorba de paralelisme care ar forma obiectul istoriei motivelor, ne-am limitat la epoca pașoptistă, adică la primele contacte certe cu opera lui Young.

<sup>12</sup> Ritmicitatea prozel ne duce cu gîndul la Lamennais, pe care scriitorul, cu siguranță, l-a citit.

<sup>13</sup> Vezi nota 2.

# „HOMO AEDIFICANS” ÎN LITERATURILE EUROPENE

GEORGE MUNTEAN

Dacă e să ne rotim pe niște arcuri concentrice foarte cuprinzătoare, în toate credințele, religiile și mitologiile de care avem cunoștință, există un constructor al lumii, al universului; îi urmează unul prototipistic în plan social-uman (Solomon, Dedal, Amfion, Tezeu, finicul Ilmarinen, Meșterul Manole etc.), după care se produce o mare diversificare, fiecare construcție mai importantă sau așezare omenească avînd, aproape fără excepție, povestea (deci literatura) sa. De regulă, ultimul segment al acestei linii corespunde mai accentuat medievalității, existenței confreriile și înfloririi superstițiilor cu circulație în preajma lor. Pornind de la aceste împrejurări, literaturile europene vor aborda, în durata lor, atît chipul constructorului prototipistic, cit și al arhitectului, acesta pus uneori în legătură cu al constructorului prototipistic, cînd nu-i cumva chiar acela adus în planul artei literare și ipostaziat ca arhitect modern. Aceasta, în general. În faza ei modernă se observă însă, în mare, două direcții. Una, încercînd a întruchipa constructorul ca prototip, ca simbol al creatorului și tratînd cu mijloace mai noi și într-o viziune contemporană o lume medievală sau mai veche (cazul motivului Meșterul Manole în literatura română cultă, al lui *Thésée* al lui Gide, strict parțial etc.), iar alta avînd ca erou arhitectul de astăzi, cu problemele lui, ades fără nici o aluzie la prototipul său din vechime. Istoric-literar, apariția arhitectului semnifică în genere dispariția celuilalt, iar încercările unor scriitori moderni de a-l readuce în planul actualității pot fi văzute și ca o încercare de a atrage măcar indirect atenția asupra unei unități de spirit pe care epoca nouă a desfăcut-o, cînd nu-i vorba pur și simplu de un pretext pentru a trata drama artistului și a creației sale. Cu apariția arhitectului modern dispăre (sau, mai curînd, se răsucește altfel, uneori chiar se pervertește) și ideea sacrificiului, atît de strîns legată în mentalitatea populară și într-o parte a literaturii lumii de *homo aedificans*. Se desparte totodată sau, în orice caz, se diferențiază mai pregnant eticul de estetic, care se aflau în stare de fuziune în creațiile literare mai vechi și vor continua să se confunde în cele populare ce vor mai răsări (ici, colo) de acum înainte. Se intră în faza pragmatică a construcției, printre interstițiile căreia se zăresc însă uneori șuvițe amintind prin cîte

un amănunt frinturi din vechea imagine și ținută a constructorului, a lumii sale. Intrăm mai convingător în istorie, care, cum se știe, roade încet mitul și mentalitatea populară, pînă la stingerea lor. Se pare că sintem spre ultima etapă, din acest punct de vedere.

Pe urmă, literatura, mai ales de la romantism încoace, și-a direcționat interesul asupra operelor de arhitectură văzute ca mediu al viciei sociale, cadru al ei, alunecînd oarecum pe deasupra autorilor. Ilustrativă în acest sens e opera lui Balzac în Franța, a lui Dickens în Anglia etc. Destinul creatorului de operă arhitectonică a fost astfel estompat sau chiar anihilat de opera însăși, mai exact, de destinația acesteia, de utilitatea ei și de (literar vorbind) modul de comportare al celor ce o utilizau. Însă prezența arhitectului, a constructorului, e semnalabilă în destule scrieri și momente ale literaturilor europene, pentru a marca, dacă nu chiar treptele unei evoluții a atenției scriitorilor față de asemenea destine, cel puțin închegarea unei atmosfere din plasma căreia au țîșnit în timp cîteva opere oricînd relevabile.

Astfel, spre pildă, utopiile, în tentația lor de a propune o societate ideală (Campanella, Morus etc.), n-au neglijat cu totul nici cadrul arhitectural sau mai curînd urbanistic în care aceasta avea a-și desfășura existența. Tot astfel, robinsonadele nu sînt nici ele cu totul străine de acest cadru, mai fiecare dintre eroii lor construindu-și sau amenajîndu-și cîte o locuință. De asemenea, literatura științifico-fantastică e brăzdată din loc în loc de astfel de probleme, citabile fiind măcar *Casa misterioasă* a lui Edgar Wallace, cu construcția ei fabuloasă, ori *Insula cu elice* a lui Jules Verne, în care ne întîmpină acel ciudat oraș al miliardarilor. Tot din opera lui Jules Verne e de amintit cartea *Cele cinci sute de milioane ale Begumei*, sumă din care atît doctorul Schultze, cît și perechea lui, Sarasin, construiesc cîte un oraș. Funcțiile acestor edificii sau conglomerate urbanistice sînt, cum e și de prevăzut, altele decît cele pe care le urmărim aici, însă la închegarea unui anume climat e posibil ca și ele să fi contribuit.

Venind vremea cînd, cum ironiza La Fontaine, „Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs”, constructorul, arhitectul, va ieși din conul de umbră al literaturii, începînd să circule prin ea. Iată o imagine satirică a arhitectului, alcătuită de Boileau la adresa lui Claude Perrault (fratele lui Charles) care, din medic academician, devenise arhitect, în care calitate ar fi produs colonada Luvrului, fiind, totodată, inițiatorul clasicismului în arhitectură și, deci, s-ar zice, posibil comilion al lui Boileau, care nu-l iartă, cum vom vedea, din următorul citat, actual în atîtea privințe :

„Pe timpuri în Florența trăia un mare vracî,  
Flecar, deprins cu cartea, dar ucigaș dibaci.  
El singur provocase cumplită întristare :  
Orfanu-și plînge tatăl, colo, în gura mare :  
Un frate-aici pe altul înveninat își plînge ;  
Mulți mor blind ceai de ierburî sau cînd le lasă sînge.  
Sub mîna-i guturaiul se schimbă-n pleurezie,  
Migrena cea mai simplă devine frenezie.  
El părăsește-orașul, de toți disprețuit,  
Dintre amici în viață doar unu-a mai găsit.  
Acesta, abate, mort după-arhitectură,

Îl găzdu-n palatu-l, frumos peste măsură.  
 Deodată însă vraciul, născut a fi zidar,  
 De-abia intrat în casă, vorbește ca Mansard :  
 Salonul îi displace, cămara-i prea departe ;  
 Intrarea-ntunecoasă o pune-n altă parte ;  
 Apoi arată scara cum trebuie-așezată.  
 Amicul său pricepe, pe meșter cheamă-ndată.  
 Acela-l înțelege și schimbă tot ce-i spune.  
 Se petrecu atuncea cu dînsul o minune,  
 Că ucigașul medic, fugind de medicină,  
 Cu rigla și echerul acuma va să vină,  
 Pe Galian îl lasă cu studiul lui suspect,  
 Din medic prost ajunge ilustru arhitect.  
 Exemplul lui ne fie principiu excelent :  
 Să fii zidar mai bine, de ai cumva talent.  
 Ori lucrător de seamă, maestru în mistrie,  
 Decît să fii pe lume clrpaci în poezie”.

Platon, și după el Cicero, plasaseră arhitectura printre îndeletnicirile cele mai importante, pe aceeași treaptă cu filozofia și medicina, dar în cazul exemplului lui Boileau medicul nu poate coexista cu arhitectul. Însă asemenea imagini sînt puține în perimetrul literar consultat. De regulă, arhitecții, constructorii în genere, sînt priviți cu seriozitate de scriitori, opera lor impunîndu-le, probabil, prin acel palpabil al existenței sale cu destinații multiple, între care utilul și frumosul nu se exclud, deși, după o vorbă a lui Théophile Gautier (care în prefața la *Mademoiselle de Maupin* lua în ris goticul romantic) : „Nu-i cu adevărat frumos decît ceea ce nu servește la nimic ; tot ce-i util e urît”.

Baudelaire (care mărturisea că „J'ai souvent habité sous de vastes portiques” și-și glorifica muza drept „o muse de mon coeur, amante des palais” imaginînd frumusețea „comme un rêve de pierre”), vedea natura însăși ca un templu : „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laisserent parfois sortir de confuses paroles” (*Correspondance*). Înaintea lui, Virgiliu pomenise de împărăția fără viață din deșartele lăcașuri ale lui Dis („domos Ditis vacuas et inania regna”), iar La Fontaine avea să vorbească, citîndu-l pe englezul Pope, despre „l'éternel architecte”, după cum un alt englez, Robert Browning, va compara divinitatea cu un meșter olar ce frămîntă lutul din care zămislește ființa umană, artistul fiind și el un olar ce aspiră la opera perfectă (poemul *Rubbi Ben Ezra*). De aici pînă la scrieri cu evidentă tentă masonică, precum, bunăoară, poemul amplu al celuiui Otokar Brézina *Constructorii templului* (1899), nu-i decît un pas.

Imagini ale constructorului sînt apoi de semnalat în romanele scrise de George Sand (*Le Compagnon du tour de France* ; *Meșterul Pierre Hugucnin* ; *Les Maîtres mosaïstes*, tradus în românește încă pe la 1873), într-o dramă în trei acte a lui Alexandre Dumas, *Le Marbrier*, într-o operă comică în trei acte a lui Auber, *Le Maçon*, libretul fiind scris de Scribe și Germain Delavigne, în *Bonne volonté* a lui Jules Romains, iar în spațiu german în cartea lui Otto Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde*, în *Der Weise Schimmel* al lui Th. Storm și vor mai fi fiind și altele. Contemporan cu Ludwig e italianul Francesco Guerazzi, care, în romanul istoric *Aseidiul Florenței*, ni-l

infățișează pe Michelangelo în ipostaza de apărător al Florenței împotriva asalturilor franceze. Spre a le bara intrarea în orașul republică, marele artist construiește un zid de apărare, însă în cele din urmă asediații nu pot rezista. Aici, în Cinquecento, se înalță ziduri spre apărare, un secol mai târziu olandezii vor rupe digurile ce-i protejau împotriva mării spre a scăpa de dușmani, Boileau întrebându-se cine se va învrednici să cinte „pe Batavul pierdut în vijelie/Ce însuși se înecă să scape de urgie” (*op. cit.*, p. 84 — 85).

În spațiul rusesc se cuvine amintit în orice caz Pușkin, al cărui *Călăreț de aramă* poate fi apropiat de motivul jertfei zidirii, Lev Tolstoi, cu al său bătrîn prinț Bolkonski, ce-și trece vremea în atelierul de tâmplărie, munca manuală fiind pentru el, ca și pentru alți eroi ai marelui scriitor, una din rațiunile de a fi, Cernișevski, a cărui Ana Pavlovna din *Ce-i de făcut?* se hazardează în construirea de mici cooperative de lucru și are viziuni asupra arhitecturii viitoare. În *Un rege Lear al stepei* al lui Turgheniev, eroul își concepe singur o casă originală. Lăsind-o însă, din viață, moștenire fiicelor sale, reeditează drama regelui Lear, acestea alungându-l după ce le-a transmis averea. Atunci, într-un acces de furie desperată, se urcă pe acoperiș și începe s-o dărîme, precum altădată Samson coloanele templului închinat de filistieni zeului-pește Dagon, îngropîndu-se el însuși sub ruine. Gorki, în piesa antidostoievskiană *Bătrînul* (una din cele mai interesante ale sale), pune un constructor fugit de la ocnă să edifice, găsindu-și astfel fericirea și rațiunea de a fi, însă un fost tovarăș de suferință, care-l reîntîlnește, îi contestă acest drept, fericirea nefiind, deși individuală, intangibilă la viața socială etc. După revoluție, tema va cunoaște o mare diversificare, dar aici vom reține numai anume aspecte ale ei, pentru a marca doar marea diversitate a direcțiilor pe care s-a angajat în timp literatura gravitînd în jurul său. Dar opera arhitectului apare în cîteva scrieri, cum am menționat, și ca personaj literar propriu-zis, nu numai simbol, ca în unele cărți amintite mai înainte. Între acestea, *Notre-Dame de Paris* a lui Victor Hugo se situează poate chiar pe primul loc. Pentru că dincolo de intriga spectaculoasă a romanului, dincolo de lumea medievală, mai mult imaginată de Hugo decît corespunzînd unei realități, faimoasa catedrală pariziană devine, sub pana părintelui consacrat al romantismului, eroul principal al romanului. Paginile evocînd mărețea construcție, cu vitraliile, turnurile și clopotele ei, dau romanului adevărata lui vigoare și indicibilul său farmec. Nu degeaba zisese Lamartine că „arhitecții catedralelor gotice au fost barbari sublimi”.

Ca participantă directă la acțiune sau ca un determinant al ei și al destinului celor ce vin în contact cu ea, casa, ca habitat, e prezentată în mult mai multe scrieri. Să ne amintim de „casa melancolică a lui Usher” din *Căderea casci lui Usher* a lui Edgar Allan Poe, care, prin pereții înfiorați de frig, prin „ferestrele ca niște ochi fără expresie”, produce asupra povestitorului acea „nemaipomenită prăbușire a sufletului”, ca un argument al faptului că mediul material, în speță, locuința, influențează, uneori chiar condiționează, existența omului. Spre deosebire de René al lui Chateaubriand, pentru care „tot ce e finit nu are nici o valoare”, el simțindu-se, în setea lui de absolut, „singur, singur pe pămînt”, Roderick Usher (ca și alte personaje poești, precum cele din *Motanul negru*, *Ligeia*, poemul *Palatul cu năluci* etc.) este determinat în melancoliile și frica lui de influența pe care „anumite particularități în forma și în materialul acestei



case au exercitat-o asupra sa”, determinînd apariția în literatură a unui „nou tip de erou romantic, bolnavul de spaimă” (Al. Philippide, *Scriptorul și arta lui*, E.P.L., 1968, p. 297). Antecedentele acestui tip trebuie căutate în „the gothic romance” al secolului XVIII englezesc, în *Castelul din Otranto* al lui Horace Walpole (1717 — 1797), în romanele scrise de Ann Radcliffe (1764 — 1823), dintre care *Misterele din Udolpho*, scris în 1794 (are oarecare tangență la cercetarea noastră, castelul de acolo apărînd ca o ființă vie), Matthew Gregory Lewis, Charles-Robert Maturin (1780 — 1824) și alții, ultimul avînd certe influențe asupra lui Hugo și Balzac, care în *Melmoth réconcilié*e încearcă chiar o continuare a lui *Melmoth răldătorul* al lui Maturin. O reacție împotriva casei (ca loc al corupției morale, e drept) avusese la începutul medievalității patriarhul Constantinopolului Ion Gură-de-Aur (aprox. 344 — 407), care avertiza : „cînd vezi clădiri strălucitoare și cînd privescîteza porticelor e gata să te ducă în ispită, atunci uită-te repede la bolta cerească și la cîmpiile întinse pe care pasc turme, pe marginea apelor”. Dar chestiunea e oarecum laterală celor avute în vedere aici, iar abordarea ei ne-ar duce prea departe, pînă la atît de marcata opoziție sat-oraș a semănătoristilor noștri, care ar fi fost încîntați a afla în marele teolog un precursor. Sîntem astfel la polul opus a ceea ce vor afirma răsPICAT expresionistii germani în manifestele lor : „Căci forțele animatoare ale naturii sînt totodată cel mai cumplit dușman al omului (...). Spiritul uman recunoaște că activitatea lui trebuie să fie antinaturalistică!”. Sentimentul artistului e lăsat acum „să năvălească în ea cu atîta putere, încît o desființează”. „Orașul de piatră nu mai este simbolul urîteniei și al neomeniei”, ci contrariul naturii date de-a gata, „ceea ce omul a creat, operă a mîinilor noastre” (apud Al. Philippide, *op. cit.*, p. 145 — 146). Teoria, reacție împotriva naturalismului, e dintr-o familie cu afirmația lui Ovidiu că natura imită arta („simulaverat artem ingenio nature suo”), reluată și afirmată răsPICAT la sfîrșitul secolului trecut de Oscar Wilde : „Viața imită arta mai mult decît imită arta viața. Urmează de aici că natura exterioară imită, de asemenea, arta”.

Cu Rilke (și într-o măsură cu Valéry, vezi *Cantique des colonnes*, spre exemplu), simbolistica templelor, a construcțiilor în genere, ia o nouă înfățișare. Dintr-un reper al existenței în concret, dintr-o încercare de acomodare în univers și de construire în concordanță cu datele acestuia, ele devin metafore ale cunoașterii, marcînd trepte ale ei. În *Ceaslovul* lui Rilke dăm peste versuri precum următoarele încercare de plasticizare a procesului cunoașterii :

„Te clădim cu mlîni tremurătoare  
 Și-asezăm atom peste-atom.  
 Dar cine poate să te sflrșească oare,  
 O, dom? . . . . .  
 . . . . .  
 Meșteșugari sîntem : ucenici, calfe, maștri  
 și te clădim, o , naos înalt (...).  
 Ne urcăm pe schelele ce se clatină,  
 În mlîni ciocanul ne atîrnă greu (...).  
 De atîtea ciocane vîzduhul vîuiește  
 și plînă-n munți răsună bufnituri”

(traducere de Al. Philippide).

Lumea, universul se mută astfel, inclusiv cel construit, în interior și „acolo unde era o casă durabilă se arată o figură imaginată” de „parc-ar mai sta și-acum în creier”, zice poetul, spiritul timpului înfățișându-i-se „fără figură”. Acesta nici „temple nu mai cunoaște. Pe-acestea, risipă/a inimii, le stringem tainic în noi./Și-acolo unde mai este/vreunul, cîndva adorat, slujit în genunchi,/el se înalță, așa cum este, în nevăzut de pe-acum”. Nu ne rămîne decît efortul „de-a-l construi înăuntru, cu stîlpi și statui, mai înalt”.

Între o asemenea imagine a lumii interiorizată și cea a unor constructori de tipul lui Ilmarinen din *Kalevala*, care construiseră capacul cerului, încercase a făuri soarele și luna furată de dușmanii neamului său și meșteșugise acea moară fermecată Sampo (ca un alt simbol al abundenței), se interpun straturi dense de civilizație și de construcție, considerînd fiecare aspecte ale diverselor ipostaze ale mentalității umane, ale gândirii omenеști asupra universului, asupra destinului omului în cadrul acestuia.

Dar acestea sînt numai cîteva dintre ipostazele în care s-a fixat destinul constructorului și al operei sale în literatura Europei moderne. Altele sînt de menționat numai decît. De exemplu, oricine a parcurs romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut* n-a putut să nu fie fermecat de pasajele închinatе de acesta catedralelor gotice, în ele căror taine a fost inițiat, cum singur o mărturisește, între alții, de un român, prințul Bibescu.

La englezi e de citat cazul lui Thomas Hardy, care, fiu de arhitect, el însuși ucenic în arhitectură, deși n-a dat personaje din acest domeniu, a manifestat același interes pentru problemele lui, scriînd vibrante pagini despre arhitectura medievală, mai ales cea de cult, în cărți precum *Tess din D'Urbervilles*, *Jude cel neștiut*, *Departе de mulțimea zgomotoasă*, *Întoarcerea pe meleagurile natale* etc. De altfel, o dată cu înflorirea în literaturile europene a simbolismului și al altor orientări moderne apropiate lui, scrierile evocînd constructorii și felurile construcții (îndeosebi urbane) se vor înmulți. De la megapolisul lui Apollinaire la *Orașul* lui Briusov, care conține în sine germenul autodistrugerii, de la poemele lui Verlaine (*Les villes tentaculaires*) și Laforguet pînă la orașul mic „fără case cu arcade” al lui Macedonski, ori la cel văzut animist, ca un Moloh, al lui Mihail Săulescu, la imaginile din Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren ori Samain etc. se simte un flux al citadinizării, al atenției față de peisajul urban și de elementele lui componente, care chiar dacă nu va produce opere deosebite pe latura urmărită aici, va contribui la densificarea atmosferei, la menținerea oarecum expresă sub ochii scriitorilor a acestei lumi. Faptul că, deși ne aflăm într-unul dintre momentele literare europene cel mai intens preocupate de viața urbei, de priveriștile și stările ei etc., nu s-au produs totuși scrieri excepționale centrate pe soarta constructorului sau a operei sale ar putea fi explicat, în parte, prin împrejurarea că mai toți acești scriitori aveau în vedere îndeosebi orașul și mai puțin edificii și edificatorii săi. Pe urmă, fascinați de aspectul social al urbei, de mentalitatea ei (văzută cam nediferențiat), ei n-au surprins decît accidental date ale chestiunii în discuție. Încît, prezent difuz și incidental, arhitectul, constructorul și opera lor nu dobîndesc la această vîrstă a literaturii valențe deosebite. Dar experiența simoliștilor și a celorlalți moderniști (pînă

la Prévert și alții mai recent) nu va rămâne fără urmări, chiar dacă nevizibile în chip direct.

Kafka va conferi produselor arhitectonice noi valori, făcând din castelul ce dă titlul uneia din scrierile sale un personaj cu o forță și configurație asemănătoare celor din basmele terifiante, care domină peisagistic, dar, și în chip concret satul ce-i stă, aș risca expresia, sub ochi, în vale. Helenii imaginaseră labirinturi (înaintea lor situându-se, evident, vechii egipteni) pentru relegarea forțelor monstruoase ale naturii, care altfel le era prietenă; în lumea modernă, prin Kafka, arhitectura însăși devine agresivă, pierzându-și menirea de loc protector al omului – fie prin adăpostirea lui de forțele nefaste, fie prin izolarea acestora înăuntrul construcțiilor, ceea ce poate sugera o direcție de evoluție a spiritului european. Să reamintim, tot la Kafka, povestirea *Un mesaj imperial*, unde ne întâmpină un inextricabil labirint, pentru străbaterea căruia mesajerului îi lipsesc forțele cuvenite: „Și mereu e silit să-și facă loc prin apartamentele palatului central: niciodată nu le va învinge, și chiar dacă trece peste acele obstacole, n-ar fi cu mult mai departe; la coborîtul scârilor încă ar trebui să se bată; și dacă ar ajunge pînă jos, tot n-ar fi mult mai departe; ar trebui să străbată curțile, și după curți, al doilea palat care le înconjoară, și iarăși scări și curți, și iarăși palat, și așa mai departe, vreme de secole și secole” („Secolul 20”, 5/1964, p. 98). Iată, așadar, arhitectura întoarsă împotriva celui ce a creat-o, devenit acum prizonier etern al ei.

Atmosfera e oarecum apropiată cu cea din prima parte a romanului lui Aldo Palazzeschi, *Allegoria di novembre*, în care ambianța vetustă a vilei Bemualda coincide pînă la participare cu eroziunea treptată a sufletului ciudatului prinț Valentino Core. Mai apropiată e situația din *Casa della stupidità* a lui Alberto Savinio, unde un telamon, degustat de stupiditatea invincibilă a locatarilor, se decide a-și părăsi locul, provocînd prăbușirea zidurilor pe care le susținea și răzbuindu-se astfel ca o adevărată vietate împotriva oamenilor.

O îndreptățită paralelă s-a făcut (vezi Șerban Stati, *Amiaza fantastică*, E.L.U., 1968, p. 168) între *În fața legii* a lui Kafka, unde ne întâmpină mereu o poartă zăvorâtă, și *Zidurile orașului Anagoor* a lui Dino Buzzati, ziduri impenetrabile, menținute într-un neîntrerupt asediu de feluriți pelerini fascinați de vagile semne de viață ce le dă interiorul acestei misterioase urbe, amintind întrucîtva Mecca sau orașul sfînt al creștinătății, construit cu atîta rîvnă de oamenii lui Hiram: „Regele Solomon chemă din Tir pe Hiram, care se pricepea și în lucrarea bronzurilor. Hiram era plin de minte, înțelepciune și știință. El veni pe lîngă Solomon și-i făcu toate lucrările”, citim în *Cartea regilor*, I, 13 – 14.

Ajunși oarecum în preajma mentalității și imageriei populare, în atîtea puncte tangente, de altfel, cu literatura modernă și chiar modernissimă, să ne oprim o clipă asupra înțeleșurilor pe care le încifrează gestul sacrificiului făptuit pentru înălțarea unei construcții, mai ales că în scrierile ce au în centru un arhitect (dintre cele pe care le-am putut consulta) se străvăd unele contingente, în sensul că mai toate leagă destinul acestuia de o jertfă, o pierdere, o neîmplinire în vreun plan oarecare al existenței lui. S-ar putea ca, pe lîngă nevoia de însuflețire pe care o simțea necesară

arhetipul arhitectului de astăzi pentru construcțiile sale, pe lângă transferul de viață pe care-l producea prin jertfă sau prin simularea ei, acesta să fi avut imaginea unei dualități a lumii, a unei dirijări a ei de către forțe grupate în benefice și malefice, care-și cereau, deopotrivă, semnul de recunoaștere și recunoștință. Dar s-ar mai putea adăuga ceva, pornind de la o constatare imediată. Anume că, prin forța lucrurilor, în timpul înălțării unui edificiu, un meșter mare, un arhitect, un constructor pasionat de munca lui, își restrânge relațiile cu lumea imediată, cu societatea, cu familia și chiar cu cei din apropiere, sacrificând astfel din el și din alții. Încît firele pe care le unește gestul jertfei răsbind în mentalitatea populară sînt relativ multe, ele făcînd legături, neașteptate uneori, între planul vieții imediate și cel al simbolurilor fără pereche. Dintre acestea, în literatura cultă modernă unul e relativ lesne de urmărit. Este vorba de faptul infuzării în destinul constructorului a unor întîmplări ce-l vor duce la serioase neîmpliniri în planurile celelalte ale vieții sale, la a cărei temelie, ca profesiune, stă adesea, foarte general vorbind, un sacrificiu, o jertfă, nu neapărat ritualizată, nu neapărat conștientă, ținînd de vechile obiceiuri ale constructorilor, ci mai adesea de relațiile lumii moderne. Dar să ne oprim asupra cîtorva din aceste cărți.

Dacă un poem epic al bulgarului Pencio Slaveikov nu-i cu mult peste o prelucrare în versuri a unei versiuni bulgărești a baladelor pe tema Meșterului Manole, meritul ei fiind oarecum al pionieratului (dacă excludem din discuție poezia lui Bolliac, din 1847, intitulată *Meșterul Manole*), înția lucrare solid configurată pe destinul unui constructor pare a fi, în literatura europeană, după prefigurările amintite, *Constructorul Solness* al lui Ibsen.

Pentru fidelitate istoric-literară ar fi de menționat, totuși, încă romanul, complet uitat astăzi, *Le Maçon*, al lui Michel Masson și Raymond Bruker, apărut, în patru volume, la 1829. Un zidar, Gauthier, cade în pierzanie prin lene, vicii și relații dubioase. Într-o iarnă, la execuția unui prieten, strigă din public un adio aceluia. Îl aude soția, pe care o părăsise și care era și ea amestecată printre spectatori. Aceasta, la rîndu-i scoate un strigăt „teribil, ridicînd ochii spre Gauthier”. El o vede stringînd convulsiv cei doi copii, căzînd pe spate pe ieșitura unui arc al podului pe care sta, de unde alunecă pe gheața rîului, dar gheața se rupe, înghițindu-i iremediabil apele, „ce-și continuă curgerea”. Zidarul rămîne singur și nemîngiat, cu desperările și remușcările sale, victimă a slăbiciunii și vicilor contractate. Întîmplarea ar putea fi interpretată, de n-ar fi abuziv, ca o răzbunare a meseriei pe care și-a ales-o și pe care a trădat-o. Oricum, se confirmă prin acest prăfuit roman, alături de mai toate celelalte scrieri pe această temă, faptul că aproape nu există constructor a cărui viață să nu fie însemnată de o moarte sau o altă întîmplare decisivă. Dedal însuși, spune legenda, ar fi ajuns în Creta, unde a zidit labirintul, fiind exilat de atenieni pentru vina de a-și fi ucis nepotul, Perdix, care excela în arta sa. Astfel opera sa se înalță între două morți, cea amintită și cea a lui Icar, de după momentul fugii. Tot din consecvență față de adevărul istoric să amintim și nuvela lui N.D. Popescu, *Meșterul Manole sau fundarea monastirii Curții de Argeș* (ediția a II-a, Buc., 1882), în care un june sculptor sevillan, Manuel Gondales, după ce deprinde meseria pe lângă „faimosul Benvenuto Cellini”, care la rîndu-i fusese, în imaginația bogată

a autorului, ucenic al lui „Leonardo del Vinci”, fuge din Spania din pricina inchiiziției teroriste. Ajunge la Constantinopol, „produce sculpturile ce decorează Sînta Sofia” și trece în Țara Românească. Aici, ca în cunoscuta baladă, începe zidirea mănăstirii de la Argeș, zidurile nu se țin, se hotărăște jertfirea primei soții care apare, aceasta e a marelui meșter și totul decurge liniar, maximum de dramatism obținînd autorul, în momentul cînd soția-și dă seama ce-o așteaptă, prin replicile : „Manole, Manole ... ajungă-ți de glumă... că știi că sînt mumă ; ce vrei să faci, nenorocitul ?”.

Nu cu mult diferită ca valoare e drama brodată pe aceeași temă mai tîrziu, 1890, de Carmen Sylva, împotriva căreia avea să se ridice impetuș Delavrancea, acuzînd într-un număr de articole contrafacerea, trădarea baladei populare și a specificului național, în bună măsură cu îndreptățire. Tot aici e de amintit și romanul lui Nicolae Petrașcu (1859—1944), intitulat *Marin Gelea*. Personajul central este un arhitect (Ion Mincu, de fapt) și poet, căruia societatea vremii nu-i înlesnește realizarea integrală. Valoarea cărții e una mai ales istoric-documentară, în sensul de a fi precedat cumva romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu, Marin Gelea învîrtindu-se, ca și Ioanide, în lumea snobă a aristocrației, care nu-i înțelege elanurile etc. Oricum, o paralelă, pornind și de la observațiile făcute de G. Călinescu asupra romanului în *Istoria literaturii române* din 1911, n-ar fi poate de neglijat. Altfel, cartea lui Petrașcu pare intrată definitiv în umbră. Însă prin inițiativele amintite, începutul se înfăptuise, deschizîndu-se un drum pe care literatura română avea să înregistreze în secolul următor cîteva dintre operele sale însemnate.

Revenind la Ibsen, constatăm o anume asemănare exterioară a cazului Solness cu cel al zidarului Gauthier și al lui Manole, gloria sa începînd în momentul în care incendiul îi mistuie casa și pe cei doi copii. La el lucrurile se complică în plan moral cu o conștiință a vinovăției indirecte. Pentru că, chiar dacă incendiul izbucnise din cu totul alte cauze decît din a crăpăturii ce-o lăsase intenționat în cămin, el putea să se producă și din această pricină, cu exact aceleași consecințe. Prin urmare, crede el, și-a sacrificat copiii pentru a se afirma ca arhitect. Urcat, la rugămîntea Hildei (fata cea mică a doctorului Wangel din *Rața sălbatică*), în noul turn ce-l construise, spre a-i pune ghirlandă inaugurală, el cade în gol, fără a mai fi apucat a se ruga divinității de mîntuire. Singură Hilde îl crede împlinit : „Dar el a urcat pînă-n vîrf, strigă ea, am auzit sunete de harfă, în aer”, semn de probabilă izbăvire a constructorului, care avea de gînd să înalțe un nou castel întru gloria Hildei, pentru că, vorba lui Taine, „nu poți sacrifica o victimă fără a înălța un altar”. Însă, aici, altarul rămîne o iluzie.

Dar arhitectul poate fi victimizat și de mediul în care trăiește, lucrurile avînd o desfășurare nu mai puțin dramatică. E cazul lui Philippe Bosiney din *Bogdășul* lui John Galsworthy. Pentru el, opera vieții sale, casa de la Robin Hill de lângă Londra, construită cu gîndul la frumoasa Irene, devine cursa în care se va prinde fără ieșire. Chiar dacă relațiile lui cu Irene se situează într-o zonă de indiscutabilă puritate morală, Soames, soțul ei, neîubit nicicînd, nu le tolerează. Și, după ce le ațîță, determinîndu-l pe Bosiney a le construi casa, reapare brutal în fața acestuia, deferîndu-l justiției pentru surplus de cheltuieli și ruînîndu-l, deși

tot ce se investise fusese spre binele comanditarului, căruia-i realizase o casă de reală originalitate și frumusețe. Lovitura cuplându-se cu mărturisirea făcută de Irene despre duritatea raporturilor ei cu soțul proprietar, arhitectul își simte echilibrul moral periclitat și, rătăcind prin oraș, cade victimă unui accident. Simbol al nonconformismului, al libertății spirituale și al vocației artistice create, arhitectul ilustrează prin destinul său nonconcordanța dintre marele artist și vechea societate, responsabilă, prin Soames, de moartea sa.

Dintr-un alt punct al literaturii europene, cea grecească, răsare, în 1907, un chip de arhitect cu o existență nu mai puțin dramatică. Este vorba de piesa scriitorului Paulos Nirvânas (Petros Apostolidis, 1866—1937), *Arhitectul Marthas*. Acesta crede că, paralel cu opera de edificare pe care o practică profesional, poate contribui la îndulcirea suferințelor semenilor, ascunzându-le nenorocirile. Dacă Solness dorise mistuirea vechii case spre a ridica alta care să-l reprezinte, Marthas este constrâns a-și reface locuința, distrusă de împrejurări potrivnice, cu prețul unor mari eforturi. Însă primejdiile se țin lanț. Îi moare un frate și el îi ascunde mamei evenimentul spre a o cruța, tatăl muribund este iluzionat că totul e remediabil, soția este protejată de vestea morții tatălui ei și împotriva evidenței lor ruine economice, iar când totul apare limpede pierdut, Marthas consimte la sacrificiul suprem. Ia o barcă, pornește pe mare împreună cu soția și, simulind o debordantă bună dispoziție, se înecă împreună cu aceasta, fără ca ea să bănuiască nimic. Se frînge astfel un destin de artist, care crezuse o clipă a putea lua viața pe umerii săi. Piesa, cu evidente ecouri d'annunziene, propune un chip de constructor ale cărui zidiri, fie ele concrete (clădirile) sau imaginare (cercul de iluzii în care-i învâluie pe ceilalți), nu pot rezista presiunii vieții, se farmă, cuprinzându-l sub ele, pentru că, reluând o frază dintr-o feerie a lui Flaubert, scrisă în colaborare, *Le chateau des coeurs*, „e mereu necesar un strop de rău pe pământ”. Ni se propun astfel, prin cele de pînă acum, felurite ipostaze ale jertfei la care sînt obligați marii constructori și arhitecți, artiștii în genere, pe care existența pare a nu-i valida ca mari creatori în afara acestei participări la implacabile sacrificii, presupuse parcă în eternitate de atare îndeletniciri.

După primul război mondial, tema în discuție va cunoaște o nouă fază. Mai întîi, prin apariția Uniunii Sovietice și stimularea acolo a elanurilor constructive se va naște și o literatură corespunzătoare. E drept, *Cimentul* lui Gladkov, *Calvarul* lui Alexei Tolstoi, unele versuri ale lui Maiakovski, romanele lui Leonov (*Skutarevski* și *Drumul spre ocean*) și alte scrieri asemănătoare nu intră decît foarte tangențial în sfera cercetată și le-am amintit doar pentru cadrul general. Ar fi de văzut în ce măsură unele versuri din această epocă ale lui Briusov ar putea fi luate în discuție. În orice caz, o povestire ca *Orașe albastre* a lui Alexei Tolstoi intră direct în sfera acestei cercetări, cu atît mai mult cu cît o paralelă a eroului ei cu Ioanide al lui G. Călinescu se impune într-o măsură. Interesant în epocă e micul roman al lui Iuri Oleșa, *Invidia*, în care un personaj Andrei Baticov, dorește a construi un combinat culinar, cartea fiind o satiră remarcabilă a realităților ce frînau dezvoltarea societății sovietice a vremii. Dar, deși epoca e a tuturor avînturilor, iar ideea de construcție marchează mai fie-

care scriere (de la *Klim Samghin* al lui Gorki, care se preocupase de astfel de lucruri și în *Barbarii* și alte scrieri ale sale anterioare, la *Douăsprezece scaune* al lui Ilf și Petrov, la *Pământ desțelenit* al lui Șolohov, la *Aristocrații* lui Pogodin etc.), un destin revelator de constructor, de arhitect, nu se încheagă la această vîrstă a literaturii sovietice, cînd accentul cade pe mase, pe obiectivele de construit, pe educația prin muncă și alte asemenea probleme.

De notat însă împrejurarea că într-o literatură precum cea română apar în intervalul interbelic o serie de opere, mai ales dramatice, însemnate, pe această temă. Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Lucian Blaga, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Ion Luca ipostaziază în chip diferit materialul existent în balada Mesterului Manole, dînd mai fiecare opere care, în ansamblul scrisului lor și al literaturii epocii, au marcat un moment. Pornind de la date mult mai largi decît ale culturii noastre populare (Maniu și Eftimiu) sau presupuse a fi existat în ea (Maniu, Blaga), accentuînd unele coincidențe istorice (Iorga, Luca), modernizînd totul (Goga), sugerînd parțial ritualuri masonice (Eftimiu) etc., acești autori profilează fiecare cîte un chip de constructor, de arhitect, care, dincolo de legătura lor organică cu o tradiție multiseclară și cunoscută în aproape întreg spațiul uman, concentrează înțelesuri grave privitoare la artist și la locul lui în lume, la raporturile lui cu societatea, cu opera pe care o înalță și care-l soarbe în existența ei, eternizîndu-l. Raportîndu-ne strict la tema în discuție, putem afirma fără teamă de replică anulativă că ne aflăm cu aceste cîteva scrieri, cărora, în timp, li se vor adăuga altele, dintre care măcar una e o capodoperă — *Bietul Ioanide și Scrinul negru* de G. Călinescu —, nu numai pe o coordonată relativ însemnată a literaturii europene, ci și la punctul maxim al ei, atît cantitativ, cît și ca realizare artistică. Ne aflăm astfel într-un unghi literar în care literatura română face un pas înaintea celorlalte, atît pe terenul ei popular, cît și pe cel cult. Și poate că tocmai această consubstanțialitate de adîncime ar putea explica, alături de marele talent al celor mai mulți care au abordat tema, această fericită configurație.

Reîntorcîndu-ne în cadrul literaturii europene, să amintim pentru perioada interbelică încă două scrieri: *Eupalinos sau arhitectul* a lui Paul Valéry și *Tunelul* al lui Kellerman, ambele interesînd tema în cauză. Prima, pentru farmecul ei ideatic și sugestiile aruncate sub un titlu atrăgător, încercînd a reînfațișa spiritului european și în fond spiritului mai larg al epocii, așa cum îl înțelegea Valéry, vechiul model al spiritului helenic unitar, coerent în datele lui fundamentale, spre deosebire de cel contemporan dezagregat. Cealaltă, a lui Kellerman (apărută și în românește în vreo trei versiuni), pentru destinul protagonistului său, care-și confundă existența cu opera ce și-o impune, pînă la uitare de sine, propunîndu-ni-se un chip de constructor care, în lumea modernă, își vede împlinirea personalității, realizarea fericirii, a idealului său de viață, prin înfăptuirea construcției la care lucrează.

După ultimul război, operele literare avînd în centrul lor un destin de constructor par a se împuțina, cel puțin în funcție de informațiile de care am dispus. Putem consemna apariția în 1946 a *Thésée*-ului lui Gide, operă de seamă a autorului și atingînd o latură a celor discutate aici, nu numai prin învingerea de către erou a minotaurului ascuns în labirint, cu ajutorul Ariadnei și al lui Dedal, văzut aici cît ca mag, cît ca arhitect, ci

și prin faptul că, întors din Creta, el înalță Atena, cu conștiința edificării cetății civilizației. El este, în viziunea lui Gide, unul dintre puținii constructori din literatura lumii ce-și văd cu seninătate destinul împlinit. Zice Thésée-Gide : „Dacă-mi compar destinul cu al lui Oedip, sint mulțumit : eu mi l-am împlinit. În urma mea rămâne Atena, pe care am îndrăgit-o mai mult decât pe soția și fiul meu. Mi-am construit orașul (...) Pentru binele umanității viitoare am înălțat opera mea. Am trăit”. Un roman, intitulat *The Dark Labyrinth*, publică în 1958 englezul Lawrence Durrell, frecventator intens și bun cunoscător al lumii mediteraneene și al celei helenice și neohelenice îndeosebi. Cartea, cit psihologică, cit alegorică și nu fără oarecare interes pentru cercetarea de față, este o reluare a celei din 1947, numită atunci *Cefală*.

În aceeași direcție a scrutării miturilor, credințelor și motivelor literare antice sau populare în general (care-n literatura română își dăduse măsura în perioada interbelică prin scrierile citate și prin altele, în mare, de aceeași factură), sint de amintit alte câteva opere subsumabile problemei în discuție. În perimetrul literaturii neogrecești apare o piesă de teatru, *Podul din Arta, legendă dramatică în cinci tablouri*, de Ghiorghios Theotokas (în românește de Aurel Rău, „Steaua”, nr. 3/1968), în fond o reluare cu material autohton a aceluiași motiv ce stă la baza pieselor de teatru românești notate anterior, încercându-se o transpunere scenică a motivului jertfei zidirii, nu fără anume flexiuni moderne. Din literatura sîrbă e de semnalat romanul *E un pod pe Drina* al lui Ivo Andrić, în care legenda sacrificării unei ființe în temeliile unei construcții a fost inteligent urmărită în nașterea și răspîndirea ei, în înțelegerea sa ca „necesitate”. Însă eroul principal, martor al istoriei, e aici podul și numai parțial constructorii săi, ce au a lupta cu opresorii, cu natura, cu dîrzenia oamenilor și cu voința inflexibilă a comanditarului său, un sîrb ajuns mare dregător în ierarhiile otomane.

Dar constructorul poate fi un jertfit el însuși, un sacrificat, prin distrugerea operei sale, cum se întîmplă în literatura germană în scrierea lui Heinrich Böll *Biliard la nouă și jumătate*, al cărei erou e un arhitect ce a trăit amărăciunea de a-și vedea construcțiile distruse de război, adică tot un ideal artistic rănit în datele lui constitutive, de data aceasta lipsit de putința reverificării operei, cum se întîmpla în vechea mentalitate populară.

Din nou în literatura sovietică de după ultimul război și, în bună măsură, în cea a altor țări socialiste apar scrieri vizînd construcția și reconstrucția, care, în cazul celei sovietice, par a nu mai fi stăpînite de tensiunea celor din epoca de după revoluție. Cit privește literatura din celelalte țări socialiste, aici impresiile sint strict aproximative, nedispunînd la alcătuirea acestor însemnări decît de informații foarte generale. Să notăm totuși, pentru literatura sovietică, *Poveste din Irkuțsk* a lui Arbuzov, *Orologiul Kremlinului* de Pogodin (terminată prin vremea războiului ultim, dar acum valorificată din plin), unde un inginer are o soartă oarecum asemănătoare cu cea a lui Ioanide din *Scrinul negru*, beneficiînd, prin Lenin, în chip direct, de toată încrederea și sollicitudinea noului regim, care-i încredințează sarcini constructive dintre cele mai importante, a căror îndeplinire conduce și la modificarea opticii sale sociale-filozofice (*Evtușenko* a scris un poem, alegoric în parte, *Hidrocentrala de la Bratsk*, conceput ca un dialog peste veacuri între două construcții — o piramidă egipteană și un



colos contemporan, creat spre a fi util oamenilor). Evident, alături de scrieri precum cele amintite, ori *Vi-l prezint pe Baluev* de Vadim Kojevnikov, *Bătălie în marș* de Galina Nicolaeva, e de făcut pentru perimetrul sovietic mențiunea globală că se dezvoltă acum o întreagă literatură a reconstrucției și șantierelor, interferență celor în discuție aci, chiar dacă adesea locul arhitectului, al constructorului în genere, e luat nu o dată de organizatorul de șantier, și el un constructor în felul lui.

Intr-o strictă enumerare poate n-ar trebui uitate nici romanele *Un caz de mutilare* al lui Graham Greene și *Oameni independenți* ai lui Haldor Laxness, dar nu inventarul a fost intenționat aici, cât devenirea unei teme literare, ramificațiile și modificările ei, accentele sale istorice generale. E locul a aminti aici, de asemenea, literatura pe această temă a argentinianului Jorge Luis Borges, în care dăm peste labirinturi fabuloase, precum cel din parabola intitulată *Cei doi regi și cele două labirinturi* din volumul *El Aleph*, în care un rege babilonian, spre a-l umili pe unul arab venit la el în vizită, îl introduce într-un mirific labirint din care acela iese numai cu „ajutorul divin”. Făcându-l prizonier, regele arab îl duce pe cel babilonian în țara sa, unde „il legă de spinarea unei cămile iuți și-l duse în deșert. Călăriră timp de trei zile și îi spuse : „O, rege al timpului și substanță și cheie a veacului ! În Babilonia ai vrut să mă pierzi într-un labirint de bronz cu multe trepte, ziduri și uși ; acum Atotputernicul a îngăduit ca eu să ți-l arăt pe al meu, unde nu sînt trepte pe care să le urci, nici uși pe care să le forțezi, nici obositoare galerii pe care să le străbați, nici ziduri care să-ți oprească pașii”. Un alt text din același volum se numește *Casa lui Asterion*, ale cărei dimensiuni sînt „de mărimea lumii”. Se fac în ea aluzii parabolice la Ariadna, Tezeu și minotaur, Asterion (tratată aici în manieră modernă) fiind, cum se știe, regele cretan ce s-a căsătorit cu Europa, după ce aceasta a fost iubita lui Zeus. Un alt labirint e de semnalat în același volum în povestirea *Abenjacán el Bojari și labirintul său*, care are un sugestiv moto extras din Coran : „...sînt asemănătoare păianjenului care construiește o casă”. De fapt, acesta e și înțelesul labirinturilor lui Borges, care sînt niște cumplite capcane pentru oameni, locuri ale crimei și singurătății, ale izolării și „denaturării”, spre a folosi un cuvînt încetăținit de Vercors într-un roman al său, parțial tangent la cercetarea de față — căreia îi putem alătura, în definitiv, un număr nesfîrșit de cărți, acestea avînd în orice caz în vedere omul și viața lui, a cărei desfășurare presupune un *habitat*, lăsînd la o parte faptul că în esență omul este un infatigabil constructor. O oarecare înrudire sub acest unghi între Poe, Kafka, Borges și Buzzati se poate stabili, cel mai preocupat de înfățișările multiple și simbolice ale enormelor construcții umane pîrînd a fi (fără neapărate avantaje valorice) Borges, beneficiar avizat și al experienței celor doi înaintași. De aceea, deși extracuropean ca origine, însă cu rădăcini adine înfipte în cultura acesteia, l-am și citat aci, ca și pe alții cîțiva.

La noi continuă după război, deopotrivă, exploatarea noului filon cu apariția unei literaturi a construcției de tip *Ofel și pîine* al lui Călugăru, *Ofelul* al lui Chiriță și altele, ca atare, fără prea evidente împliniri. Cîteva sînt aici realitățile literare mai direct legate de tema de față. Mai întîi scrierile pe motivul Meșterului Manole. Între ele, un poem dramatic în versuri, cam declamator și ușor unilateralizant, de Dărie Magheru, intitulat *Eu, Meșterul Manole* ; Laurențiu Fulga a încercat și el o reluare a temei,

însă „mitul său românesc în trei acte”, *Meșterul Manole*, n-a prea rezistat confruntării cu publicul și mai ales cu rigorile de atunci ale ideologiei literare, încît după cîteva spectacole n-a mai fost reluat. Parțial, motivul apare într-o piesă a lui Horia Lovinescu, în *Săptămîna patimilor* a lui Paul Anghel (în momentul deciderii lui Ștefan cel Mare de a înălța Putna și de a-și jertfi umbra, ce-i este refuzată de călugărul constructor sub motiv că marele voievod nu-i „curat”), Valeriu Anania, tipărind recent o nouă piesă de teatru pe acest motiv, care rămîne de văzut în ce măsură va trece cu bine confruntarea cu exigența spectatorilor. Să amintim că în proză ea e pomenită în treacăt în *Ispitele părintelui Evtichie* al lui V. Voiculescu, în care ni se povestește cum la temelia unei mănăstiri a fost zidită umbra unui diavol. (Și în *Codicele lui Perelă*, roman cu aer de parabolă satirică, al italianului Aldo Palazzeschi, se află o infiltrație fugară a acestei credințe, Perelă, omul de fum, fiind zidit de viu în temelia unei închisori, ceea ce amintește oarecum și de nuvelistica lui Poe). În poezia noastră mai nouă e semnificabilă o asemenea difuziune a motivului Meșterului Manole, încît e necesar un studiu special pentru a-i putea circumscrie mai ferm întinderile (în vederea aceluia, o lăsăm acum complet în afara discuției).

Tot în această epocă tema a înregistrat punctul ei maxim și în proza românească. În ordine, sînt subsumabile ei *Bietul Ioanide* și *Scrinul nearu*. nuvela lui Paul Georgescu *O viziune a paradisului*, descinzînd direct din *Bietul Ioanide*, aproape epigonic, romanul lui Marin Preda, *Intrusul ori Interval* de Al. Ivăsiuc, unde Petru propune (fără a-l realiza) idealul construcției ca o certitudine împotriva morții și ca un echilibru în fața neprevăzutului vieții etc., sau, parțial, *Dansul focului* de Traian Filip etc. Fiecare din ultimele are valoarea ei bine delimitată, romanul lui Preda relevîndu-se prin tensiunea morală a chestiunilor dezbătute, prin încrîncenarea de a propune niște soluții bizuite pe o analiză inframicroscopizantă etc., după cum nuvela lui Paul Georgescu stă pe analiza evoluției spre stînga a fiului arhitectului, însă dominante rămîn pînă acum cele două romane ale lui Călinescu. Uman și profesional, social și în viața personală, Ioanide rămîne un personaj greu rivalizabil. El devine astfel un prototip al capacității noastre creatoare (profesia de arhitect fiind în bună parte o metaforă), o forță artistică ce biruie crizele personale sau ale societății printr-o exemplară putere de concentrare asupra destinului ce-l are a împlini, fie el și în imaginație.

La capătul acestui incomplet ocol prin literatura continentului nostru pe această temă, o constatare se impune parcă mai ferm decît altele, cel puțin pentru noi, cei de pe acest meridian. Anume că, veche de cînd lumea și literatura, tema constructorului a circulat și circulă în felurite ipostaze, atît în literatura populară, cît și în cea cultă, cristalizînd uneori în realități estetice dintre cele mai atrăgătoare, dintre care cele mai multe țin de sfera literaturii române. Într-un plan mai larg, s-ar putea adăuga faptul că, de regulă, destinul constructorului e mai des abordat în literaturile țărilor din estul Europei, deci în țări, să zicem, mai puțin „construite” o vreme, dar în care și motivul jertfei zidirii circulă mai intens și în forme artistice deosebite. În Europa vestică și în restul lumii accentul ar cădea mai ales pe construcția ca atare și pe simbolurile gravitînd în jurul ei, ori atribuite de autor (*Buddenbrock*, *Notre-Dame de Paris*,

*Forsythe Saga* etc.), ținând seama de faptul că acolo filonul popular e foarte subțiat, cînd nu e totuși dispărut din circulație. Sigur, o demarcare precisă e greu a face, însă în linii mari lucrurile par a sta astfel. Aceasta în privința circulației. Evolutiv, tema s-a evidențiat în mitologia și literatura antichității greco-latine, în cea a medievalității vest-europene, din care s-a revărsat în literatura modernă, în timp ce în est ea a circulat și subzistă încă în literatura populară, de unde a trecut de mai multe ori, recent, în cea cultă, dînd, ca la noi, opere de înfrîngătoare mărime în genul respectiv. Cîteva dintre avatarurile acestei evoluții au fost menționate pe parcurs, pentru a marca devenirea în mare a unei permanențe a literaturii, a unui aspect al ei care va mai înscrie, probabil, opere pe măsura dimensiunii umane pe care o reflectă.



## NUVELISTICA LUI J. IWASZKIEWICZ

STAN VELEA

Sînt relativ puşini scriitorii care, avînd o operă romanescă atît de întinsă, precum J. Iwaszkiewicz, să poată fi definiţi atît de bine de creaţia nuvelistică. Poate chiar mai complex, deoarece romanele, axate de obicei pe teme mari, desfăşurate pe spaţii largi, panoramice, nu împlinesc adesea bogăţia diversă a tematicii cuprinse în nuvele. Mai scurte, aşadar mai dense şi mai operative, acestea izbutesc să exprime mai încheşat aspectele multiple ale preocupărilor literare. Ca nuvelist, strădania lui Iwaszkiewicz se suprapune peste un interval de timp îndelungat, marcat cu multe volume reprezentative de povestiri care au jucat un rol însemnat în viaţa literară a Poloniei. Subiectele abordate şi modalităţile de tratare, sensurile majore subliniate printr-o fabulaţie concretă, într-un cuvînt, ceea ce se înţelege de regulă prin valoarea estetică, l-au situat printre creatorii de frunte ai prozei poloneze dintre cele două războaie şi după aceea. Nu o dată, apariţia cutărui volum de nuvele, *Obligeană şi alte povestiri (Tatarak i inne opowiadania)*, de exemplu, în 1960, a determinat o nouă orientare în preocupările scriitoriceşti ale conaţionalilor. Renumele literar al lui Iwaszkiewicz poate fi apreciat, din alt punct de vedere, şi după numărul destul de mare al celor care au încercat să-l imite. Fiindcă se poate vorbi, într-adevăr, găsind puncte de susţinere în cele mai multe nuvele, de existenţa unui aşa-zis canon, devenit cu vremea forma de exprimare specifică talentului iwaszkiewiczian în proza scurtă. Un reputat istoric literar din Polonia, Kazimierz Wyka, într-unul din cele mai elevate studii asupra operei lui Iwaszkiewicz, formula astfel coordonatele acestui model estetic : „Povestirea lungă, avînd întotdeauna un apăsător sens filozofic sau — mai precis — de concepţie asupra vieţii ; o povestire care exprimă acest sens în desfăşurarea expresă a întâmplărilor, nu printr-un comentariu ori printr-o premisă de gîndire ; o povestire urzită mai degrabă din tablouri ale realităţii percepute cu toate simţurile, decît din sondaje în lăuntrul omului, o povestire cu contururi clare, dar atît de tremurătoare şi de greu de prins, ca un peisaj voalat de unduirile aerului într-o zi foarte călduroasă — iată

în mare canonul propriu lui Iwaszkiewicz”<sup>1</sup>. Firește, acest canon este relativ, dacă avem în vedere modificările posibile în raport cu schimbările aduse de timp în proporționarea funcțională a elementelor constitutive, îmbogățite și acestea cu altele noi. Pe de altă parte, aplicat întregii creații nuvelistice, cu toate abaterile pe care le-am putea observa, desigur, nu prea numeroase, el rămâne în esență valabil, avînd suficientă acoperire în conținutul și semnificația celor mai izbutite povestiri. De aceea, nu e de mirare că s-au găsit scriitorii care să-l accepte și să-l preia drept model.

O cercetare strict cronologică a problemicii nuvelor lui Iwaszkiewicz ar fi destul de dificilă și monotună, dată fiind reluarea, obsesivă uneori, după cum vom vedea, a temelor. Iată de ce ni se pare mai rodnică și mai expresivă o expunere care să aibă drept criteriu principal pe acela al ideilor încifrate în curgerea episoadelor, dar care, fără îndoială, să nu neglijeze cu totul nici evoluția în timp; o asemenea expunere vom încerca să facem în cele ce urmează.

Peste întreaga creație a lui Iwaszkiewicz — poezie, proză, dramaturgie — se scurge la nivele diferite de intensitate a perceptibilității apa nesfîrșită a timpului. De obicei, senzația desfășurării ilimitate a vremii se exprimă de către cei mai mulți autori prin consecuția faptelor, a evenimentelor relatate direct sau metaforic, în ordinea consumării lor. În unele perioade ale dezvoltării istoriei literare, în cele influențate puternic de modernism, îndeosebi, curgerea timpului devine una din posibilitățile majore care afirmă efemeritatea existenței, căpătînd valențe și forme multiple de expunere. Or, cum între cele două războaie direcțiile moderniste cunosc o înflorire fără precedent, era de așteptat ca ele să-și pună pecetea și asupra operei lui Iwaszkiewicz, care se consolida tocmai în acest răstimp. Dacă mai tîrziu va constitui un fundal care înregistrează pasiv și calm zbuciumata istorie universală, în epoca de maturizare scriitoricească, sentimentul trecerii vremii apare deosebit de pregnant, cu desfășurări declarate, programatice aproape, chiar dacă uneori este complicat cu implicații de natură teozofică. În frumoasa nuvelă *Sărbătoarea toamnei* (*Gody jesienne*, 1918), de pildă, un personaj feminin, Hania, fiică a unui preot ortodox, își cunoaște intuitiv devenirea trecută și viitoare, va trebui să parcurgă treptele tuturor formelor materiale pentru a ajunge, în final, alături de divinitatea care i-a dat naștere. Datorită acestei cunoașteri a destinului propriu, care lipsește ființelor nu prea sensibile, purtarea ei este întotdeauna sigură, indiferent dacă situațiile în care este introdusă sînt obișnuite sau noi pentru ea. Întruparea pe care o are aici Hania, ca fată a preotului, nu reprezintă decît un moment scurt din numeroasele forme ce marchează avatarurile unui spirit în drumul lui circular spre lumina supremă a dumnezeirii. Neobișnuitul fantastic al onora dintre elementele de cadru: hîrjoana fetelor dezbrăcate în noaptea de Ivan Kupala, prinderea flăcăului care le spiona, jocul împreună și bătaia etc., întăresc și mai mult impresia de straniu ce se degajă din unele momente ale narației. Trecerea prin toate formele materiei — urmă a metempsihozei indiene ce apare și la unele din personajele reymontiene — este menită să sublinieze evoluția temporală.

<sup>1</sup> K. Wyka, *Schife literare și artistice (Szkice literackie i artystyczne)*, Cracovia, 1956, vol. II, p. 123.

În unele schițe, motivul ireversibilității temporale apare ca o dominantă de subtext, care parcă regizează evoluarea pretextelor de fabulație. Uneori, aceste pretexte sînt pur întîmplătoare și cu totul minore în ordinea importanței pe care o au în viața cuiva. Ca în *Fraga (Poziomka, 1925)*, în care autorul, plimbîndu-se, găsește o fragă tîrzie, răscoaptă. Contemplarea fructului foarte frumos încă și gustul nu prea dulce îi stîrnesc melancolice meditații retrospective. Cît sîntem în putere, trăim cu nădejdea că nu s-a schimbat nimic, că sîntem încă tineri; ca fraga arătoasă și parfumată care însă a început să-și piardă din dulceață. Așa se întîmplă și în viața omului; urmele timpului sînt o vreme insesizabile, dar tineretea se depărtează inexorabil undeva în trecut și o dată cu ea exuberanța stărilor juvenile. Alteori, ideea de trecere a vremii este sugerată de Iwaszkiewicz printr-o relație gravă, care pune în imediată vecinătate doi termeni esențiali ai existenței: viața și moartea. În instantaneul *Veverița (Wiewiórka)*, personajul se află lingă un cimitir. Reflecțiile determinate de apropierea mormintelor, semne ale veșniciei morții, conțin o doză apreciabilă de tristețe, de resemnare născută de conștiința neputinței ființelor de a se împotrivi unui sfîrșit inevitabil. Dar tristețea aceasta nu înseamnă și disperare. În fața fenomenului morții, artistul Iwaszkiewicz nu se lamentează cu deznădejdea în suflet, ci îl apreciază cu luciditate, ca o posibilitate naturală de schimbare a stărilor materiei vii. În consecință, este suficient ca personajul din schița pomenită să privească la mișcările grațioase ale unei veverițe care-și așternea vioaică culcușul cu iarbă, ca gîndurile triste să piară cu încetul și atenția să i se întoarcă spre viața care pulsa în jurul lui.

O ipostază schimbată a scurgerii timpului o aflăm în foarte izbutita nuvelă *Domnișoarele de la Wilko (Panny z Wilka, 1923)*, exprimată prin intermediul opoziției trecut-prezent. În unele romane ale lui Thomas Hardy, evoluția în timp se exprima prin prezența la tot pasul a monumentelor istorice care, semnificînd trecutul, se raportau la prezentul acțiunii și, implicit, la viitor. În povestirea lui Iwaszkiewicz, rolul monumentelor istorice îl au amintirile. După moartea unui prieten apropiat, Wiktor Ruben se simte obosit și nervos. Medicul îi recomandă un concediu de cîteva săptămîni în alte locuri și Wiktor pleacă la gospodăria unui unchi, la Rózki. În drum însă, pașii îl duc aproape fără voie la conacul vecin, Wilko, unde fusese meditator cu cincisprezece ani în urmă. Găsește totul schimbat, oamenii și locurile de altădată erau de nerecunoscut. Domnișoarele se căsătoriseră, aveau copii, se maturizaseră și viața lor se scurgea pe alte făgașe. Cu roate că, în fapt, stă la Rózki, autorul întîrzie deliberat în descrierea impresiilor contradictorii, pe care le încearcă Ruben în fața realităților de la Wilko. Imaginea idilică a conacului și a oamenilor care locuiau în el cu cincisprezece ani în urmă, înfrumusețată pînă la ireal de depărtarea locului și a anilor, este bruscată și spartă în fiecare clipă de asprile prezentului. Prin mijlocirea amintirilor, Wiktor Ruben vine în contact cu efectele distructive, palpabile, ale trecerii timpului. Treptat, iluziile nutrite în legătură cu fiecare dintre fostele domnișoare se pierd; prezentul îl convinge că nu mai are nici un rost în viața lor. Mai mult, că omul rămîne pînă la urmă numai cu el însuși, timpul îi smulge pînă și mîngîierea aducerilor aminte, care nu se păstrează decît ca un refugiu din ce în ce mai relativ pentru gîndurile împovărate de ani. La sfîrșitul nuvelei,

Wiktor Ruben se întoarce la ferma de lingă Varșovia mai singur decât la plecare; acum nu mai avea nici măcar iluzia realității amintirilor. La fel ca în povestirea *Fata și porumbeii (Dziewoczyzna i gołębie)*, în care este prinsă drama tatălui ce pierde contactul sufletesc cu fiul care crește.

Singurătatea generează omului, ființă sociabilă prin excelență, dorul de ducă pe alte meleaguri, dorul de oameni, de primenire. Poetul romantic tânjea după solitudinea piscurilor alpine sau după geologia fascinantă a Orientului — prilejuri de meditații îndrăznețe și de răzvrătire spirituală împotriva oricăror zăgazuri. Omul obișnuit însă se simte apăsător de monotonie singurătății și caută să se refugieze în vagul îndepărtat. În *Sărbătoarea toamnei*, nostalgia întinderilor asiatice, spre care se îndreaptă sufletele personajelor, se conjugă cu dorul simțit la nivelul emoției subconștiente după avatarurile trecute și viitoare intuite, după punctul terminus al intrupărilor: divinitatea prin care se și explică, în parte. În schimb, în *Dumbrava de mesteacăn (Brzezina, 1932)*, una dintre cele mai profunde povestiri ale lui Iwaszkiewicz, imaginile exotice pe care și le închipuie Staș la auzul melodiei cu timbru melopeic din Havai, ținuturile însoțite spre care îi zboară sufletul ținut într-un trup măcinat de boală, au ca punct de început neputința de a se deplasa undeva și teama instinctivă a ființei condamnate față de moartea care se apropie, răzvrătirea pînă în ceas din urmă. Cu cît neputința e mai mare, cu atît zbuciumul și dorința de evaziune sînt mai intense. Împăncarea se produce abia în fața iminenței sfîrșitului, prin cîntecul impresionant al Malinei, care, în stanțe populare, laconice, dăltuite parcă în piatră, închide în el sensurile unei întregi filozofii a vieții și a morții.

Dar poate că nicăieri, în toată nuvelistica lui Iwaszkiewicz, sentimentul înăbușitor al stagnării și nostalgia după alte locuri nu sînt redată cu atîta forță de expresie artistică, atît de acut, ca în povestirea *O seară la Abdon (Wieczór u Abdona, 1922)*. Pitit în cîta unei șosele care vine de undeva și duce aiurea, orașelul Maliny își trăiește existența insignifiantă, departe de viermuiala citadină, în afara timpului, marcat doar de diferențele de temperatură ale anotimpurilor și de treburile zilnice mereu aceleași, automatizate. E un colț uitat de lume, în care aerul lînced nu e primenit de nici o schimbare, aici nu se întîmplă niciodată nimic, totul se derulează cu încetinală de melc și precizie de ceasornic, nu vine nimeni și nu pleacă nimeni. Demn de reținut că Maliny e un tirgușor cu populație evreiască. De altfel, ori de cîte ori scriitorii polonezi intenționează să înfățișeze atmosfera stătută a unor locuri izolate, își opresc atenția asupra așezărilor evreiești. Romanul *Meir Ezofowicz*, de E. Orzeszkowa, de pildă. Zbateră bătrînului Abdon de a se smulge din această tihnă încremenită, grea, care stăruie copleșitoare deasupra tirgului, încetinind pulsația vieții, rămîne zadarnică multă vreme. De cîteva ori crede că a găsit remediul împotriva vegetării, puterea de a rezista, în filozofia liniștii sau într-o iubire întîrziată, dar nădejțile se spulberă curînd sub pintenul timpului, a cărui trecere, aparent oprită în loc, îi dovedește că problemele vieții lui nu pot fi rezolvate nici de înțelepciunea filozofului și nici de o dragoste nepotrivită pentru vîrsta lui. Impresia de încătușare și dorința de a irumpe în afară, de fugă, sînt întărite de Iwaszkiewicz prin prezența ademenitoare a șoselei care-l îndeamnă la evaziune și prin reluarea laitmotivului: „Dorul ar fi cumplit, dacă n-ar fi (...)”. Aceste reveniri, care punctează textul



ca niște refrene, conferă nuvelei caracterul de proză poetică, dominată de nuanțe și semitonuri abia perceptibile, cu ritmări interioare fertile în sugestii. Povestirea este subintitulată de autor: „roman poetic”. În cele din urmă, chemat de mirajul irezistibil al depărtărilor necunoscute, Abdon rupe toate legăturile care-l ținutau la Maliny și pleacă la Oratów, de unde nu se va mai întoarce. Se va sfîrși astfel chinul existenței bătrînului Abdon? Iată o întrebare la care nu aflăm răspuns, Iwaszkiewicz nu dă rețete normative.

Timpul absolut redus la timpul social înseamnă istorie, iar evoluția umanității, istoria, a scăpat de mult de sub controlul rațiunii umane, dezvoltându-se de multe ori pe direcții fără înțeles față de previziunile oamenilor. Prin urmare, nu de puține ori eforturile omenești se vor dovedi inutile raportate la desfășurarea evenimentelor istorice. Aceasta este semnificația tragică a uneia dintre capodoperele nuvelisticii lui Iwaszkiewicz, *Bătălia de pe cîmpia Sedgemoor* (*Bitwa na równinie Sedgemoor*, 1946). Acțiunea povestirii se petrece în Anglia secolului al XVII-lea, pe fondul luptelor dintre Monmouth și regele Iacob al III-lea. Însuflețită de fidelitatea față de regele catolic, o fată, Anna din Bridgewater, începe să acționeze, mergînd pînă la sacrificiul propriei persoane. Din păcate însă, cursul faptelor demonstrează, într-un registru mai general, totala inutilitate a gestului ei. În altă capodoperă nuvelistică, *Joanna — maica îngerilor* (*Matka Joanna od Aniołów*, 1946), publicată în același an, crima abominabilă, făptuită conștient de preotul Suryn din alte porniri și cu alte intenții, are același efect, dovedindu-se de prisos. Mai ales aceste două povestiri au suscitât intervenția scriitorului A. Ważyk, care l-a criticat cu asprime exagerată pe Iwaszkiewicz pentru premisa conceptuală a „strădaniei zadarnice”, reproșîndu-i totodată, fără dreptate, lipsa de încredere în activitatea omenească și izolarea de viață<sup>2</sup>. Răspunsul l-a primit Ważyk din partea unui istoric și critic literar, W. Kubacki, care susține cu argumente peremptorii că în aceste două nuvele, scrise după război, Iwaszkiewicz și-a învins estetismul natural în favoarea umanismului, renunțînd adică la necesitatea naturală, oarbă, în favoarea răspunderii etice a oamenilor. Ca urmare, cele două povestiri sînt într-adevăr tragice, dar nicidecum pesimiste<sup>3</sup>. Narațiua sobră și densă despre soarta concepută intențional tragic a fecioarei din *Bătălia de pe cîmpia Sedgemoor* are o asemenea putere de sugestie, încît K. Wyka afirma entuziast că nu cunoaște în nici o literatură o operă în care îndoiala în sensul istoriei să fi căpătat o expresie atît de tragică, atît de neliniștitoare. Nu în relatările dureroase despre războaie, nici chiar în întrebarea uluită cu ce drept oamenii pregătesc oamenii asemenea soartă, ci în povestea îndepărtată a sacrificării inutile a fecioarei din Bridgewater au fost rostite cele mai zguduitoare adevăruri în legătură cu istoria care în unele epoci pare să-și piardă sensul. Istoricul literar polonez e convins că, după mulți ani, această povestire, prin liniștea ei aparentă și prin frumosul disciplinat, va vorbi elocvent despre adîncurile disperării istorice<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> A. Ważyk, *Despre strădania zadarnică (O działaniu daremnyh)*, în vol. *În direcția umanismului (W stronę humanizmu)*, Varșovia, 1949, p. 94 și 97.

<sup>3</sup> W. Kubacki, *Criticul și creatorul. Proza lui Iwaszkiewicz (Krytyk i twórca. Proza Iwaszkiewicza)*, Łódź, 1948, p. 308—309.

<sup>4</sup> K. Wyka, *op. cit.*, p. 141.

Conceptia tragică, ce slujește ca fundament estetic multor nuvele concepute în această perioadă, își găsește unele suporturi explicative în atrocitățile cunoscute în timpul anilor de ocupație. Așadar, este exprimată aici la modul indirect și atitudinea scriitorului față de războaie, considerate dintr-o perspectivă filozofică, superioară, ca niște momente de nebunie colectivă care contrazic umanismul omului devenit cu voie sau fără voie o bestie dezlănțuită. Raportul dintre individ, înțeles ca entitate umană, și forțele descătuse ale istoriei în timpul cataclismelor naționale sau internaționale l-a preocupat multă vreme pe Iwaszkiewicz, care l-a integrat ca motiv fundamental în romanul *Slavă și glorie*. Sînt însă și cîteva nuvele mai dezvoltate, în care autorul tratează această idee, cu implicații profund tragice, sub forma unor delicate și dificile probleme de conștiință. În *Heydenreich* (1964), intrigă istorică ce se consumă în timpul încercării de eliberare a Poloniei din 1863, dilema izvorăște din normele morale contradictorii instăpînite în societate. Pe de o parte, primejdia națională, datoria patriotică, îl îndeamnă pe erou să lupte împotriva dușmanilor și să-i ucidă, pe de alta, sentimentul solidarității generale cu toți oamenii îl determină să considere orice omor drept o crimă care-i neagă calitatea lui de om. Alternative morale, asemănătoare în esență, sînt prezentate și în *Umbre* (*Cienie*, 1964); revoluția dă naștere în Ucraina și la excese antiumane care tulbură desfășurarea evenimentelor în limitele moralității. În fiecare din aceste cazuri opțiunea nu este ușoară, întrucît individul, lipsit de libertatea etică a adeziunii sale, este lăsat în seama unor imperative care nu mai depind de el, care există în afara posibilităților lui de a le influența în vreun fel. Iwaszkiewicz meditează doar asupra acestor alternative cu geneză complexă, fără a indica o soluție anume.

O temă care a stat în permanență în atenția scriitorului, realizînd cea mai mare frecvență în ansamblul creației nuvelistice, a fost aceea a iubirii. Cele mai multe povestiri, și poate nu întîmplător cele mai reușite, circumscriu subiecte în care dragostea intră într-un fel sau altul ca element alcătuitoare principal, care dinamizează curgerea acțiunii și hotărăște sau contribuie substanțial la evoluarea conflictelor, nu însă și la rezolvarea lor. Ipostazele în care Iwaszkiewicz înfățișează acest sentiment fundamental în viața omului sînt felurite, variînd bogat de la dorul timid, care ia naștere prima oară în sufletul curat al adolescentului, pînă la pasiunea mistuitoare, care nu mai ține seama de nici o stavilă. Într-o schiță cu alte mobiluri tematice, *Fata și porumbelii*, sînt descrise cu multă finețe primele emoții nelămurite, care cresc nestăpînite, melancolia indicibilă, nehotărîrea, timiditatea și reținerile inimii în fața fetei, tristețea și suferința adîncă la gîndul că l-ar putea înșela, în sfîrșit, învierea și fericirea uriașă din clipa în care dragostea îi este împărtășită. În acest sens, este ilustrativă și situația tînarului din schița *La pod* (*Przy moście*, 1926). Între Kostek, paznicul podului în lucru, și doamna din vila de la marginea pădurii, se înfiripă treptat o comunicare idilică, ce nu se exteriorizează prin nimic în relațiile dintre ei; în lumea gîndurilor nerostite, a emoțiilor nemărturisite, amîndoi sînt cuprinși de vraja nespusă a dragostei, neclară încă și neformulată, care piere brusc o dată cu sfîrșitul construcției. Nu mai puțin semnificativă sub raportul diversității este tomnatica Róza, din nuvela tot astfel intitulată, a cărei sete de dragoste presupune existența unor virtualități pasionale extraordinare. Și-a ofilit tinerețea la oraș, tru-

dind ca slujnică să adune banii trebuitori pentru a-și „cumpăra” un soț la țară, iar când prima încercare dă greș, mirele murind de diabet, o ia de la capăt, nestrămutată, sălbatică în voința ei.

Iubirea semnifică însă tinerețe, vigoare fizică, într-un cuvânt, viață, și Iwaszkiewicz o concepe dialectic, raportînd-o permanent la fenomenul morții. Astfel că relația iubire-moarte, impusă de factologia nuvelor, exprimă, de fapt, opoziția viață-moarte, lămurind parțial și frecvența cel puțin tot atît de mare a morții, ca și a dragostei. Motivarea iubirii în planul abstracției raționale, estetice, este diversă. În *Sărbătoarea toamnei* sînt cîteva elemente care ne îndreptățesc să credem că dragostea dintre Hania și Krystyn ar avea drept teme teoretic intuirea înrudirii dintre două suflete aflate pe aceeași treaptă a evoluției spre perfecțiunea divinității. În alte povestiri însă, cum ar fi *Dumbrava de mesteacăn* sau *Îndrăgostiții din Marona* (Kochankowie z Marony, 1961), cauzele care nasc iubirea se complică simțitor. Pentru că tinerețea, frumusețea, posibilitatea de comunicare intelectuală, asemănarea caracterelor, a preocupărilor etc. sînt condiții exterioare care fac posibilă apariția sentimentului în situații normale. În cazul lui Staś din *Dumbrava de mesteacăn* și a lui Janek din *Îndrăgostiții din Marona*, ele nu fac decît să-i favorizeze apariția, nu s-o și determine. Că e așa o dovedește și faptul că Malina lui Staś este o fată simplă de la țară, fără cunoștințe, nu prea frumoasă și, pe deasupra, și destul de risipitoare cu nureii ei. În cazul celor doi îndrăgostiți, însușirea de căpetenie a partenerelor este sănătatea. Căci Staś și Janek sînt amîndoi grav bolnavi de tuberculoză și, în perspectiva foarte apropiată, inevitabilă, a morții, intuiesc un sprijin puternic în viața neamenințată a Malinei și a Olei, o garanție care-i ajută să îndure manifestările dureroase ale bolii. Mai mult, nădăjduiesc, paradoxal, dar explicabil, că prin iubirea lor vor îndepărta spectrul morții, învingînd printr-un miracol morbul care le macină trupurile. Janek formulează categoric această convingere undeva. De aceea, revoltați și înspăimîntați de sfîrșitul prematur, se agață cu toate puterile sufletului de aceste legături care le întretin pînă în ultima clipă iluzia că trăiesc, că primejdia e departe, că vor trăi. Există însă deosebiri vizibile în maniera de tratare a celor două personaje, datorită diferenței mari de timp între momentele de elaborare ale povestirilor. În *Dumbrava de mesteacăn*, autorul apasă mult pe trăirile senzoriale ale lui Staś, simțurile lui sînt sensibilizate la maximum pentru a recepta impulsurile lumii din afara lui. Însăși Malina este percepută panteist, ca un element din natură. Trunchioasă, puternică și supusă, pielea ei seamănă la atingere cu a mestecenilor tineri. Drama lui Janek, în schimb, se consumă mai puțin exteriorizat pe treapta formelor biologice, mai abstract, însoțită de un schimb de idei cu mult mai bogat între cei doi îndrăgostiți din Marona. De altminteri, nuvela este de la un capăt la altul un dialog aproape continuu, ceea ce a ușurat mult turnarea fabulației într-un film, mai puțin izbutit. *Dumbrava de mesteacăn* este însă dominată de introspecții psihologice.

Uneori iubirea reprezintă un liman al liniștii, al alinării pentru inșii a căror viață este sau a fost presărată din plin cu suferințe de tot felul. Poetul Juliusz Zdanowski din *Moara de pe Utrata* (*Młyn nad Utratą*, 1963) se simte apăsător de temeri nelămurite, de relativitatea problemelor existenței spirituale. Are nevoie de certitudini și, la un moment dat, crede

că și-a rezolvat dilemele conceptuale apropiindu-și unele dogme ale religiei. Mîngiere de scurtă durată, fiindcă, o dată cu apariția primei femei, chinul conștiinței reîncepe. Iwaszkiewicz este un adevărat maestru în a sugera nașterea și treptele dezvoltării sentimentului de dragoste. Cînd o vede, are impresia unei nemulțumiri vagi, parcă-i lipsește sau îl incomodează ceva, apoi a unei plăceri inexplicabile. Urmează apoi o teamă fără obiect, de neliniște și, în fine, revelația în planul conștiinței : iubește, și fericirea supremă cînd se crede iubit. Se mută la ea, deși legal era căsătorită și avea doi copii mari ; convențiile morale, opinia celor din jur, vulgaritatea Jadwigăi etc. pălesc sub strălucirea orbitoare a iubirii lui. Condițiile de trai se înrăutățesc, tinzînd să-i limpezească eroarea, dar autorul îl face să dispară la timp, printr-o inspidă înțepătură de păianjen. Altădată, dragostea împărtășită în cadrul unui cămin simbolizează statornicia, viața liniștită, așezată temeinic pe fundamente care, cel puțin în aparență, exclud posibilitatea zguduirilor distructive, improvizația. Stefa din *Moara de pe Kamionna* (*Młyn nad Kamionną*, 1950) vede în căsătoria ei cu impiegatul Zygmunt sfîrșitul vieții de coșmar din anii terorii hitleriste. Fericirea și liniștea ei de o clipă sînt clădite, ca și ale lui Zdanowski, pe nisipul înșelător al minciunii și se vor destrăma la cea mai ușoară adiere. Apare primul soț, de care nu se despărțise legal, și, șantajată, Stefa nu mai vede altă scăpare și se înecă. Sfîrșitul tragic al acestor două povestiri acreditează ideea potrivit căreia nici iubirea nu poate răspunde la marile întrebări ale existenței, nu rezolvă problemele majore.

Cîteodată, e adevărat, de puține ori, apariția iubirii este hotărîită de frumusețea fizică. Marta, soția unui medic, din nuvela *Obligeana*, chinuită de singurătatea vîrstei primelor dezamăgiri, a primelor renunțări mai însemnate, începe un joc primejdios cu un flăcău foarte frumos. Dragostea ei nu are cînd să depășească idolatrizarea corporală, căci băiatul se înecă pe neașteptate într-un ochi adînc de apă, lăsînd-o tot atît de singură, în pragul bătrîneții. Chiar atunci cînd vîrstele sînt potrivite și iubirea reciprocă, așa cum se întîmplă în povestirea *Bucătăria însorită* (*Słońce w kuchni*, 1938), sfîrșitul nu este cel fericit, deoarece intervine de fiecare dată un element care răstoarnă totul și care nu totdeauna este lesne inteligibil în ordinea materială. Frumosul Bogusław se înecă printr-o întîmplare absurdă, cu toate că știa să înoate, iar Ignasia îl împuşcă pe Torben după ce îi refuzase cererea în căsătorie pentru că nu-i păstrase credința.

Foarte rar, în nuvela *Joanna-maica îngerilor*, pasiunea se desfășoară pe un fundal religios, ca o sfidare a dogmelor biblice despre ascetism și renunțare, ca o afirmare elocventă a instinctelor biruitoare ale vieții, ale firii omenești. Țesătura faptică se realizează în secolul al XVII-lea, așadar în plin ev mediu polonez, în mănăstirea Ursulinelor din Ludyn. Toate călugărițele, în frunte cu stareța, din motive necunoscute, se află de la un timp în stăpînirea diavolului, nu mai respectă prescripțiile cucernice și întinează prin fapte și vorbe nesăbuite puritatea sfintului lăcaș. Instanțele bisericesti trimit pe preotul Suryn să le aducă pe calea cea bună, dar între stareță și preot crește spontan o iubire atotputernică, ale cărei vilvătăi le mistuie conștiințele. În factologia nuvelei nu găsim o justificare anume a acestei pasiuni. E ca o nebunie izbucnită din senin, care pustiește sufletele fără a viza

vreun țel, o revoltă a instinctelor coercise ale firii, care se înalță cu atât mai sus, cu cât sînt mai multe și mai grave piedicile pe care le întilnește. În disperare de cauză, dorind s-o absolve de păcat pe Joanna, preotul Suryń făptuiește crima, vrînd să suporte singur încălcarea legilor dumnezeirii și ale lumii și să se vindece astfel de patima care-i nega conștiința lui de om al bisericii. Totul e însă zadarnic, iubirea țîșnește și mai puternică, vădînd inutilitatea uciderii. Sfirșitul tragic al majorității povestirilor care înfățișează ca motiv esențial sau lăaturalnic sentimentul iubirii ar putea conduce la unele concluzii pripite în ceea ce privește concepția autorului. În dialogul permanent dintre viață și moarte, iubirea, ca formă de manifestare a vieții, nu oferă, spuneam și mai înainte, posibilități sigure pentru soluționarea problemelor existenței umane. De cele mai multe ori dragostea sfirșește tragic prin moartea unuia dintre parteneri, dar aceasta nu înseamnă de loc rezolvarea zbaterii omului, ci doar încetarea ei prin dispariția subiectului. Deci nici viața unui individ și nici moartea lui nu reprezintă soluții certe pentru dezlegarea marilor enigme omenești; amîndouă sînt ipostaze relative în raport cu absolutul existenței. Amărăciunea care rămîne în suflet după atîtea deznodăminte nefericite este atenuată și de ideea înțeleaptă, prezentă în toate aceste povestiri, care susține că totul are o durată limitată în timp, un început și un sfirșit, amîndouă la fel de imprevizibile în complexitatea vieții universale. Este și aceasta o modalitate de receptare estetică a realității istorice proiectate pe fondul timpului absolut.

Un eveniment atît de important, precum cel de-al doilea război mondial, de pe urma căruia Polonia a avut atît de mult de suferit, nu putea să nu transmită ecouri și în creația artistică a lui Iwaszkiewicz. În timpul războiului și după aceea, încercînd direct opresiunea cotropitorilor, scriitorul a cuprins în cîteva nuvele meditațiile asupra unor situații speciale, de extremă, în care omul se definește pregnant printr-o atitudine sau alta. Semnificația morală a unor noțiuni ca eroism și datorie apare cu limpezime mai ales în asemenea împrejurări brutale, care obligă individul să acționeze într-un sens sau altul, indiferent de capacitățile lui intelectuale. E un început de existențialism care, la Iwaszkiewicz, nu s-a dezvoltat în exacerbări primejdioase. În povestirea *Cărămidăria veche* (*Stara cegielnia*, 1946), a cărei intrigă este situată într-un tîrgușor de lângă Varșovia, Pruszków, în vremea ocupației, doi oameni simpli, Antoni, bătrînul paznic al cărămidăriei părăsite, și Wacek Mielczarek, vagabond fără căpătii, fac dovada unui curaj cu adevărat prestigios, ajutînd pe un partizan urmărit. Dacă, atunci cînd trebuie să plece cu fugarul, Antoni renunță doar la viața lui liniștită, dar săracă, în cazul lui Wacek lucrurile stau altfel. El are viața înainte și iubește o fată care nu-l merită. Cu toate acestea se sacrifică din proprie inițiativă, acoperind fuga celor doi, descoperiți de poliție. Gestul lui e cu atît mai zguduitor, cu cît îl face spontan, știînd doar că partizanul e un om mai util decît el, un om care știe pentru ce luptă. Toată viața lui de cîine fără stăpîn, care trebuie să fure ca să trăiască, nu îndreptățește în nici un fel frumusețea faptei lui. Eroismul lui nu este motivat de autor nici printr-o viitoare răsplată materială și nici printr-o apreciere complex intelectuală a împrejurărilor. El înțelege doar că persoana lui nu mai contează atunci cînd intră în joc viața unui om care poate fi folositor altora. Este însă suficientă această convingere pentru a-i fundamenta

sacrificiul? Iwaszkiewicz răspunde afirmativ și convinge că, în condiții deosebite, lucrul este cu putință.

Verosimilitatea de loc fortuită normativ a acestei susțineri este întărită și de întâmplările descrise în altă nuvelă, *Moara de pe Lutynia* (*Młyn nad Lutynią*, 1946). Și aici acțiunea are loc tot în anii războiului, însă într-o regiune în care nemții înființaseră așa-numitul grup etnic german și o organizație a tineretului hitlerist. Jarogniew, nepotul morarului Durczok, amăgit de sloganurile himerice ale instructorilor din hitlerjugend, denunță locul unde se ascundea preotul polonez, care este ridicat. Când se convinge că Jarogniew e într-adevăr vinovat, morarul îl duce în pădure și-l spânzură fără nici o ezitare, socotind că altă ieșire nu există; dacă nu-l pedepsește Dumnezeu, îl va pedepsi el. Este o lege simplă, născută de viața laolaltă a oamenilor; când un individ începe să amenințe existența colectivității, este înlăturat. Fără îndoială, aceste semnificații desprinse din cele două povestiri — și ele pot fi completate și cu altele — sînt implicate organic în relații de viață înfățișate cu simplitate și pătrundere.

Răsfringeri indirecte ale pustiirilor produse de război în psihologia oamenilor cuprind și nuvelele *Moara de pe Kamionna* și *Cvartetul de Mendelssohn* (*Kwartet Mendelssohna*, 1954), a căror episodică, deși se consumă, tirziu, după eliberare, se încheagă din elemente generate cu mulți ani în urmă. Stefa din *Moara de pe Kamionna* moare pentru că în timpul ocupației, ca să scape cu viață, trădează cîțiva oameni care sînt uciși. Crima ei, ca și a lui Jarogniew, este plătită prin moartea vinovatului, chiar dacă pedeapsa nu se aplică imediat. O justiție immanentă, deasupra oamenilor și a timpului, veghează parcă împlinirea dreptății. Stefa este însă evreică, asemenea violonistului din *Cvartetul lui Mendelssohn*. Ambele nuvele atestă revolta scriitorului impresionat adînc de intențiile de genocid ale nemților îndreptate îndeosebi împotriva evreilor. Aspecte de acest fel și altele vor fi dezvoltate plenar în *Slavă și glorie*.

Itinerarul tematic întreprins în nuvelistica lui Jarosław Iwaszkiewicz se întregește sugestiv și cu alte idei, ilustrate prin factologia înfățișată în alte povestiri decît cele amintite. Cum ar fi: adevărul culturii nu poate fi decît relativ, concluzie ce conduce la moartea personajului (*Zygfryd*, 1936), valorile certe sînt discernute cu ușurință, indiferent în ce condiții s-ar afla (*Un mic dejun la Teodor, Śniadanie u Teodora*, 1938), dincolo de formele sociale, convenționale, oamenii se regăsesc cu ușurință (*Bursucul*, 1952) ș.a., care se grefează pe realitățile contemporane autorului.

Lumea care populează nuvelistica lui Iwaszkiewicz este alcătuită din oameni obișnuiți, prezentați fără ostentații de limbaj în angrenajele concrete ale vieții de zi cu zi<sup>5</sup>. Personajele din majoritatea povestirilor cercetate nu se remarcă prin gesturi gigantice, exacerbat patetice; se nasc și mor tot atît de simplu cum au trăit și au gîndit, fără să bruscheze granițele firești ale existenței. Reacțiile lor, chiar atunci cînd vizează moartea, se consumă ca niște rezolvări necesare ale unor conjuncturi conflictuale, pe care le cred fără altă ieșire. La o lectură de suprafață, frecvența mare a bolilor și a morții, mohoreala apăsătoare lasă pe alocuri impresia unui pesi-

<sup>5</sup> Cf. H. Bereza, *Realitatea lui Iwaszkiewicz (Rzeczywistość Iwaszkiewicza)* în „*Twórczość*”, 1960, nr. 7, p. 114—116.

mism incurabil, care însă dispăre în planul abstracției generalizate. Structural, scriitorul nu este un pesimist, dar nici un idilic simplist care ține să-și convingă neapărat cititorul că viața e un trandafir fără ghimpi. Până și spectaculosul unor excese de ordinul alienației, crima preotului Suryń, de pildă, își găsește un loc în diversitatea nemărginită a manifestărilor omenesti. Expresivitatea tipurilor, neconcepute riguros clasic pe anume direcții caracterologice, ci complex, uman, este cu atât mai convingătoare. Poate și pentru că, de fiecare dată, autorul le consideră faptele și gândurile din perspectiva marilor probleme filozofice, implicate în opoziții noționale de felul: om-timp, om-istorie, om-pasiuni etc., așadar pe fundalul succesiunii neîncetate a vieții și a morții. Policromia și profunditatea problemelor și înfățișarea nesiluită de prejudecăți declarative a diferendelor în sensul complexității infinite a realității, alături de alte coordonate desprinse pe parcursul expunerii, confirmă epitetul de maestru al nuvelei poloneze și universale.





UN ARTICOL INEDIT AL LUI ILARIE CHENDI<sup>1</sup>

ELENA SIUPIUR

Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se caracterizează în cadrul relațiilor literare sud-est europene prin intensificarea interesului reciproc pentru literatură, arta, civilizația vecină; aceasta se încadrează în procesul general de intensificare a cunoașterii culturii și în special al literaturii universale.

Și România și Bulgaria acordă un interes major literaturii universale-fapt dovedit de numărul mare de traduceri și prezentări literare ce întîlnim în toate periodicele literare ale timpului și nu numai în ele, ci și în cele cu alt profil.

Intelectualii celor două țări constată însă cu surprindere, așa cum afirmă și Ilarie Chendi, că cele două vecine se cunosc foarte puțin din acest punct de vedere. De fapt, se poate spune că, în anii de care vorbim, literatura română era mai mult cunoscută în Bulgaria decât cea bulgară la noi. Prezența în Bulgaria a unui număr foarte mare de cunoscători ai limbii române — și ne referim mai mult la intelectuali — a făcut mai accesibilă cunoașterea literaturii române acolo. Presa românească trecea în Bulgaria prin intermediul intelectualilor care circulau între cele două capitale, prin studenții aflați la studii în România. Relațiile personale între ziariști, scriitorii și oameni de știință<sup>2</sup> români și bulgari sînt foarte frecvente și cu permanența și stabilitatea marilor prietenii. I. Blănu, B. P. Hasdeu, Z. Arbore, I. Bărbulescu, N. Iorga, Spiru C. Haret, I. D. Șişmanov, L. Miletici, St. Romanski, St. S. Bobcev, D. D. Agura ș. a. ne oferă prin corespondența lor modele de colaborare și prietenie aleasă.

După o serie de traduceri, care pînă la 1907 nu sînt deloc puține la număr, probabil că în Bulgaria s-a simțit nevoia unei prezentări mai ample a literaturii române. Dovada ne-o oferă un articol al lui Ilarie Chendi din 1907: *Noua literatură română*, publicat în limba bulgară și scris special pentru revista „Misâl”<sup>3</sup> de la Sofia.

Anul 1907 a trezit, prin răscoala țărănească din România, un ecou larg în presa bulgară, cu referiri la toate domeniile vieții economice și spirituale românești. Pe plan literar remar-

<sup>1</sup> Ilarie Chendi, *Noua literatură română* (Новата ромънска литература), rev. „Мисъл”, an. XVII, 1907, Sofia, p. 258—265.

<sup>2</sup> E. Siupiur, *La chanson du frère mort dans la poésie des peuples Balkaniques et sa correspondance de I. D. Schischmâdnoff, B. P. Hașdeu et I. Blănu*, în „Revue des études sud-est européennes”, Bucarest, VI, 1968, 2, p. 347—364.

<sup>3</sup> „Мисъл”, revistă de știință, literatură și critică literară, redactor dr. K. Krîstev, Sofia, I, 1892.

căm traducerea scrierilor lui Vlahuță, și anume cele accentuat sociale<sup>4</sup>. Probabil că în aceste zile cineva de la Sofia s-a adresat revistei „Viața literară și artistică” sau, „Semănătorul”<sup>5</sup>, cerînd o prezentare a literaturii române; foarte probabil să se fi adresat direct lui Ilarie Chendi. În corespondența lui I. Chendi nu se găsește nimic în acest sens și nici în arhivele de la Sofia nu am găsit un răspuns al lui Chendi. Există doar articolul publicat în revista „Misăl”, semnat de Ilarie Chendi, și care are adăugat în paranteză: „Scrisoare de la București”. Nu este exclusă posibilitatea ca rugămintea să i se fi adresat verbal lui Chendi de către unul din intelectualii veniți în zilele acelea la București, și care să fi fost cunoscut și în cercul de la „Misăl”, precum nu este exclus ca acest articol să fi fost cerut altecuiva, care la rîndul său l-a recomandat pe I. Chendi. Nu avem însă pînă în prezent nici un indiciu real pentru a face o presupunere asupra persoanei care a realizat legătura dintre „Misăl” și criticul român.

Interesant este că nu o altă revistă din Bulgaria publică acest articol, ci „Misăl”. Pînă în 1907, această revistă nu a publicat nimic din literatura română. Revista care popularizează în mod permanent literatura română era „Bălgarska Sbirka”<sup>6</sup> a lui S. S. Bobčev. În plus, vederile revistei „Misăl” nu erau nici măcar tangențial apropiate de cele ale lui Ilarie Chendi și ale revistei „Semănătorul”, al cărei critic Chendi a fost multă vreme. Folosind o comparație, putem spune că „Misăl” ocupă în Bulgaria poziția „Convorbirilor literare” de la noi și că a fost la fel de mult atacată și antrenată în polemici cu toate revistele literare bulgare cu orientare mai progresistă sau națională. La sfîrșit și început de secol, „Misăl”, condusă de dr. K. Krăstev, se face tribuna modernismului, a filozofiei idealiste germane. Singurul drum pe care se întîlnesc Chendi și revista citată este cel al traducerii și popularizării literaturii universale; iar genul acesta al articolelor de prezentare în ansamblu a unei literaturi este foarte frecvent în preocupările revistei „Misăl”, așa că articolul lui Chendi nu este, întîmplător, o prezentare de sinteză a literaturii române; de fapt, deși Chendi vrea să facă o astfel de prezentare, se oprește mai mult asupra colaboratorilor revistei „Semănătorul” și a o serie de scriitori care aveau concepții mai apropiate de curentul respectiv. Rămîne totuși un valoros material de istorie literară.

De la bun început I. Chendi subliniază faptul că cele două literaturi nu se cunosc reciproc în măsura în care ar trebui. Subliniem aici o idee: „Și nu este bine că nu ne cunoaștem pentru că nimeni altul nu este așa dator ca vecinul să cunoască nivelul și gradul de civilizație al unei țări”, idee care însoțește pe majoritatea oamenilor de cultură din cele două țări, în încercările lor de a realiza o cît mai mare apropiere spirituală între statele balcanice<sup>7</sup>.

În momentul cînd trece la discuția propriu-zisă asupra literaturii române moderne, I. Chendi se dezvăluie ca critic semănătorist. Este entuziasmat de G. Coșbuc, care „aduce în poezie o lume nouă, curată și sănătoasă — lumea satului”; Coșbuc „este dulos, vesel, senin ca un țaran și niciodată subiectiv”. Distinge subliniat noua orientare a literaturii moderne — accentuatul caracter național și înclinarea către literatura populară. Se ocupă de Vlahuță „cel convertit pe linia lui Coșbuc”, de St. O. Iosif al *Patriarhatelor*, de *Două neamuri* a lui Sandu-Aldea etc., subliniază caracterul național al mișcării literare din jurul „Luceafărului” de la Budapesta (apoi Sibiu) și forța poeziei lui Goga, „de aceeași orientare cu Coșbuc, dar mai oratoric și mai puțin optimist”.

<sup>4</sup> În „Учителска Мисъл” (IV, 1907, nr. 8, p. 48) se publică în traducere „Robii albi” (*La arie și Socoteala*); „Ново време”, XI, 1907, tom. VIII, p. 488—491, publică aceleași povestiri. Aceste povestiri mai fuseseră traduse și în 1900 (*Българска Сбирка*), 1902, 1903, în diferite alte reviste.

<sup>5</sup> Vezi în articolul lui I. Chendi, p. 631, r. 1—3.

<sup>6</sup> „Българска Сбирка”, revistă de cultură, științe istorice și sociale. Apare sub redacția lui S. S. Bobčev, Sofia, an. I, 1894. Încă din primul an de apariție, revista traduce și recenzează pagini din literatura română; personal, S. S. Bobčev poartă corespondență cu mulți oameni de cultură români de la Iași, București, Constanța.

<sup>7</sup> E. Siupiur, *op. cit.*, p. 349.

Minte ordonată, și aici I. Chendi prezintă scriitorii Intli amintindu-i în grupări sau după afinități estetice, apoi trece la prezentarea perioadelor literare care trasează o linie în literatură, după care se ocupă succint de interesul crescând pentru literatura străină și de pătrunderea acesteia în România.

Deși nu uită nici aici discuțiile sale cu alte reviste, ne oferă totuși un spirit destul de obiectiv atunci când vorbește de mersul literaturii române, de tendințele ei. Uită să vorbească de A. Macedonski, uită de G. Ibrăileanu, de Gherea, minimalizează importanța „Vieții românești”, îl uită pe T. Argezei, care scosese din 1904 revista „Linie dreaptă”, îl uită pe G. Galaction, dar subliniază în câteva rânduri procesul de regroupare a forțelor literare românești la începutul secolului; se oprește mai pe larg atunci când distinge caracterul național în tendințele acestei mișcări. Subliniază că în această epocă inițiativa aparține mai mult tineretului, care reușește să mobilizeze din nou pe Slavici, D. Zamfirescu și alți reprezentanți ai generațiilor mai vechi.

Cîteva pagini mai apoi, I. Chendi remarcă diversitatea de concepții existente totuși în literatura și critica română, fără a favoriza în mod distinct pe vreuna din ele, afară de cele cîteva cuvinte la adresa decadenților. Ba, mai mult, el subliniază mai jos că „polemicile de principii și mai ales cele particulare se înlanțuiesc într-o verigă în care forțele, în loc a se distruge, se întăresc mai mult și dau o recoltă literară din ce în ce mai maturizată”, spuse care de fapt revin asupra complexității epocii literare prezentate.

Nu vom insista prea mult asupra conținutului — I. Chendi exprimîndu-se mai bine pe sine însuși. Vrem doar să mai amintim două lucruri, și anume faptul că autorul, într-o prezentare destul de succintă a unei epoci foarte complexe din literatura română, a reușit să prindă atmosfera de idei, orientări și corelația dintre toate coordonatele literare care participau la evoluția în bloc a literaturii. Pe lângă cele amintite pînă acum, adăugăm că el subliniază importanța și rolul ce-l joacă literatura universală în evoluția literaturii naționale și apreciază favorabil importul mare de traduceri, pentru că se bazează pe puterea de discernămint a specificului național al literaturii sau, mai precis, este sigur de existența ei: „Toată această muncă în domeniul traducerilor nu poate rămîne fără urmări, rele sau bune, asupra caracterului național al literaturii”. Dar din întreg articolul respiră siguranța de care iam vorbit, așa că el nu vorbește cu neliniște despre „influențele rele”.

Și mai este încă un amănunt asupra cărui ne vom opri. Categoriul Ilarie Chendi, care în 1908 publică în volumul *Impresii*<sup>9</sup> articolul „Cum trăim”, în care critică lipsurile și viața de mizerie a majorității scriitorilor și cere imperativ o reglementare a relațiilor dintre edituri și scriitori în favoarea celor din urmă, în articolul către „Misiă” subliniază faptul că scriitorii români sînt sprijiniți de diferite edituri, prelați și popularizați. Contradicția este evidentă. De aici ne vom opri asupra ideli care se simte în tot articolul și anume conștiința permanentă a autorului că se adresează unui public străin. De aceea, articolul este oarecum didactic, prezintă destul de schematic literatura română, nu se axează prea mult pe tematică, pe realizarea artistică; vrea doar să comunice informativ, fără pretenții de analiză profundă, date, un tablou mai întregit al literaturii țării sale. Fiind conștient că un public străin cunoaște prea puțin din literatura română sau chiar deloc, I. Chendi procedează la a-i arăta panorama generală a literaturii, indicîndu-i punctele principale, dîndu-i parametrii între care există și evoluează această literatură.

Acest articol este printre puținele, dacă nu unicul, scris de Ilarie Chendi ca o sinteză asupra literaturii române. Scrierile sale vizează în genere un moment literar, un autor, un curent. Cel de aici ne prezintă literatura în ansamblul ei într-o epocă dată; valoarea acestui

<sup>9</sup> Il. Chendi, *Impresii*, București, Edit. Minerva, 1908, p. 133—137; la p. 125—128 are articolul *Libertatea artistului*.

studiu de istorie literară constă și în aceea că ne prezintă literatura prin ochiul unui contemporan ce se adresează unor oameni din afara cercului, a atmosferei care te prinde deseori cu multe subiectivități ce te leagă de oamenii zilelor tale, și reușește ca atare să privească literatura oarecum din afara conflictelor de principii și mai ales particulare ce existau între diferite reviste și cercuri.

I. Chendi reține din complexitatea epocii literare ce o prezintă fapte și fenomene care să reușească să o contureze în mare, dă coordonatele de existență, dezvoltare și ritm și elimină amănunte, poate foarte importante pentru procesul intern al literaturii, dar care ar fi fost mai greu înțelese de un cititor străin de țară sau poate ar fi fost neimportante pentru el. I. Chendi a distins și oferit cititorilor străini un tablou din literatura țării sale, așa cum ar fi dorit să primească el pentru început dintr-o literatură vecină — spre exemplu cea din Bulgaria.

Pornind de pe aceste poziții, Chendi reușește în majoritatea cazurilor să fie obiectiv, subiectivismul său, acolo unde există, fiind de mai mică importanță dacă reținem scopul în care a fost scris acest articol; în genere, aici acest subiectivism, cu mici excepții, se rezumă mai mult la „a uita” pe cineva.

În contextul criticii literare românești articolul lui I. Chendi reprezintă pagini de istorie și critică literară demne de reținut; deoarece acest articol nu apare decât în limba bulgară, am considerat necesar a-i reda îmbrăcămintea limbii în care a fost scris inițial. Considerăm necesară integrarea lui într-o culegere a operelor lui I. Chendi, dacă se are în vedere un astfel de act literar, care ar fi bine venit.

Deoarece am făcut cunoștință cu articolul în limba bulgară — deci este interpus între Chendi și noi traducătorul — ne abținem a face considerații de ordin stilistic. Nu este greu însă a se ghici chiar în noul veșmânt suplețea exprimării lui I. Chendi, fraza sigură, conciziunea expresivă a criticului român, atât de cunoscut contemporanilor săi pentru exigența sa, care în limbaj lua forme foarte aspre uneori.

Traducătorul a reușit să-l dea în limba bulgară o formă frumoasă, deși de multe ori se simte în traducere aproape o calchiere a topicii propoziției românești. Îmbrăcînd totuși specificul limbii literare bulgare, sîntem obligați la o retraducere în limba română, să-i dăm forme mai puțin apropiate poate de originalul expresiilor folosite de Ilarie Chendi.

#### ILARIE CHENDI, *Noua literatură română (Scrisoare de la București)*

Literatura română, în adevărata ei valoare, este foarte puțin cunoscută în alte țări. Nici măcar francezii, a căror limbă se vorbește atât de mult și de bine în România, nici ei nu sînt prea bine orientați în literatura română. În Germania însă, ea este mai bine cunoscută și aceasta probabil datorită faptului că acolo există mai multe reviste cu caracter mai general. Așa, de exemplu, cunoscuta revistă „Das litterarische Echo” are coloane permanente pentru „scrieri românești”, iar în foarte răspîndita „Universalbibliothek Reklam” s-au tipărit în traducere cîteva opere românești. Afară de aceasta, diferite reviste critice se pronunță favorabil la adresa unor scriitori români.

În ceea ce privește țările vecine, este foarte straniu să constatăm că relațiile intelectuale sînt așa de reduse, înclt din punct de vedere literar noi sîntem, unii pentru alții, aproape o terra incognita. Nici nu se traduce, nici măcar nu se dau unele informații. Și nu este bine că nu ne cunoaștem, pentru că nimeni altul nu este așa dator ca vecinul să cunoască nivelul și gradul de civilizație al unei țări.

Aș vrea, ca atare, să dau cititorilor revistei „Misal” unele informații mai exacte asupra mișcării literare contemporane din România, sperând că nici D-voastră nu veți întîrzi să-mi urmați exemplul, dînd informații revistelor bucureștene despre scriitorii D-voastră și despre importanța lor.

Epoca actuală în literatura română începe în jurul anului 1890. Eminescu murise, iar după el, la cîteva luni, l-a urmat Alecsandri. Țara suferea profund după acești poeți, pentru că cu ei literatura a atins apogeul său, prin ei ne-am îmbogățit cu limba literară în care scriu astăzi toți.

Nu este aici locul de a vorbi mai pe larg despre meritele celor doi scriitori. Este de ajuns să spunem că de numele lor este legată întreaga cultură modernă românească. Alecsandri — poetul luminii — minunantul artist care din 1844 a lucrat fără întrerupere, îmbrățișînd cu același entuziasm și măiestrie toate genurile literare, a pus bazele și s-a contopit într-un fel cu sufletul românesc, iar Eminescu, om cu solidă cultură apuseană — un profund gînditor —, a fost expresia supremă a măiestriei artistice.

După moartea lor, între 1890 și 1894 s-a simțit o puternică influență a lui M. Eminescu. Toți tinerii poeți au imitat formele sale lirice și pronunțatul fond pesimist. Acest curent este numit „eminescian” și nu are reprezentanți de seamă. Printre sufletele înrudite cu cel al lui Eminescu au scris doi scriitori pe care i-aș putea numi imitatori ai săi și care s-au impus în anii aceea: Alexandru Vlahuță și Ion Popovici-Bănățeanul. Ultimul a murit tînr și nu a reușit să evolueze, dar versurile sale de tip „eminescian” au o rară desăvîrșire artistică. Vlahuță — astăzi unul din scriitorii cu cea mai mare autoritate în România — a publicat cîteva tomuri de poezii, nuvele și povestiri și s-a impus ca un adevărat conducător al tinerei generații. În 1894 domnul Vlahuță a editat revista literară „Viața”<sup>9</sup>, în jurul căreia a grupat cîteva tinere talente. Cu toată originalitatea lor, cu toată măiestria lor în formă și îndeosebi în limbaj — Vlahuță fiind un mare maestru al limbii române —, deasupra acestei mișcări totuși se simte parcă spiritul fin și netulburat al lui Eminescu.

Și dintr-o dată, în jurul aceluiași an, se aude un nume nou în România: George Coșbuc. Cu o repeziune uimitoare, acest nume pătrunde peste tot, în orașe și în sate. Pînă atunci el era necunoscut, cu toate că în Transilvania, unde se născuse, terminase liceul și universitatea<sup>10</sup>, era foarte popular. În România a venit la scurt timp după moartea lui Alecsandri și după cîteva ani a publicat *Balade și idile*<sup>11</sup>. Succesul acestui volum a fost uluitor și dintr-o dată Coșbuc s-a ridicat printre primii poeți români. Ziarele și criticii de seamă îl popularizează. Lumea îl citește, îl cîntă, îl declamă cu entuziasm!

Acest succes, Coșbuc îl datorează originalității sale. El aduce în poezie o lume nouă, curată și sănătoasă — lumea satului, motiv pentru care foarte repede i se agită și epitetul de „poetul țărănimii”. Sub formă de balade și idile, în versuri mai bogate decît cele cunoscute pînă acum, scrise într-o limbă bogată, cu elemente din limba poporului, Coșbuc descrie scene și stări sufletești din viața satului. El este dulos, vesel, senin ca un țăran și niciodată nu este subiectiv, nici nu se plînge. O prăpastie există între el și întreaga școală a lui Eminescu. Foarte repede, una după alta apar celelalte opere ale lui Coșbuc. Un alt volum de poezie este intitulat *Fire de tort*<sup>12</sup>. Pentru traducerea în hexametri a *Eneidei*<sup>13</sup> lui Virgiliu, Academia Română

<sup>9</sup> „Viața”, revistă săptămînală ilustrată, editată de Al. Vlahuță și V. A. Urechia, București, 1893—1896; în articol, Il. Chendi dă greșit anul 1894.

<sup>10</sup> Intenționat sau neintenționat, Il. Chendi greșește cînd face această afirmație; Coșbuc nu a terminat universitatea.

<sup>11</sup> G. Coșbuc, *Balade și idile*, București, 1893, 256 p.

<sup>12</sup> G. Coșbuc, *Fire de tort*, București, 1896, Librăria Școalelor, C. Sfecca.

<sup>13</sup> Vergilius Maro P., *Aeneis*, trad. după forma originală de G. Coșbuc, București, C. Sfecca 1896, 253 p. (ed. a II-a, 1898; ed. a III-a 1910).

li dă cel mai mare premiu al său, de 12 000 lei. În ultimii ani a scos *Ziarul unui Pierde-Vară și Cîntece despre vremuri eroice*<sup>14</sup>.

Poezia prin care Coșbuc s-a apropiat cel mai mult de mase este fără discuție *Noi vrem pămînt*, poezie care, după cum este știut, a jucat un rol de seamă și acum, după 15 ani, cînd țărani răsculați împotriva boierilor și arendașilor și-au făcut din strofele acestei poezii o lozincă comună, un fel de marseillesă.

Prin Coșbuc, literatura română modernă a luat o nouă orientare. Ea își accentuează simțitor un caracter din ce în ce mai național. Tinerii încearcă să-l imite. Unii văd că trebuie să se întoarcă către popor, să-și însușească limba lui, poezia lui. Începe să se vorbească mai mult de poezia populară, care este una din cele mai bogate. Ba chiar și în proba unor tineri încep să apară elemente populare.

Iată-ne dar într-un curent nou, popular, numit semănătorism, în fruntea căruia se află Coșbuc, și din care foarte repede se ridică scriitorii de seamă.

Am spus mai sus că Vlahuță grupase în jurul revistei „Viața” pe adepții săi, printre care cel mai de seamă este dl. Ion Gorun (Al. Hodoș). Ea a apărut însă numai doi ani, după care, din motive personale, a încetat să mai apară. De atunci nu a mai apărut o revistă care să fie atît de citită. Mulți tineri fac eforturi deosebite. Apar „Pagini literare”<sup>15</sup>, „Floare albastră”<sup>16</sup> și „Curierul literar”<sup>17</sup>, fără însă ca vreuna din ele să-și taie drum către cercurile largi. În 1901 se petrece o unire a forțelor celor trei reviste și tinerii reușesc să așeze în frunte pe Vlahuță și Coșbuc, care primesc să fie directorii noii reviste săptămînale „Semănătorul”, căreia ministrul instrucțiunii de atunci, dl. Spiru Haret, îi acordă un deosebit ajutor financiar.

În noua revistă se întărește orientarea lui Coșbuc și principiile culturii naționale, de partea căreia este cîștigat plin la urmă și Vlahuță. Cu o importantă operă a sa, *România pitorească*<sup>18</sup>, și prin traducerea poeziei sociale<sup>19</sup> a scriitoarei italiene Ada Negri, dl. Vlahuță se apropie efectiv de contemporanul său, iar tineretul are în el un bun exemplu. După un an, directorii revistei se retrag, dar revista continuă să apară, și la ea aderă rînd pe rînd noi scriitori. Dintre poeți își face nume bun St. O. Iosif — român din Transilvania, stabilit la București, care într-un volum, *Patriarhale*, sub formă de balade, cîntă trecutul. Opera a fost primită bine și face foarte mult zgomot, o dată cu un alt volum din *Cartea cîntecelor*<sup>20</sup> de Heine, traduse atît de reușit de poetul Iosif.

O dată cu el se ridică în scurtă vreme doi tineri prozatori, ambii cu o curată limbă populară și subiecte din viața satului: dnii. C. Sandu-Aldea și Mihail Sadoveanu, primul cu mai puține creații — dar foarte cuprinzătoare, al doilea, cel mai rodnic dintre toți prozatorii noștri. Tinerii încă, acești doi scriitori au la activul lor un număr mare de cărți, volume cu schițe, povestiri și romane foarte căutate și citite în toate provinciile populate de români. Este foarte actual romanul *Două neamuri* al lui Sandu-Aldea, în care se descrie conflictul dintre țărânlime și arendașii strălîni, poziție atît de importantă în viața socială românească.

<sup>14</sup> Corect *Cîntece de vitejie*; titlul din articol aparține traducătorului în limba bulgară. Volumul a apărut în 1904 în ed. Carol Göbl, București.

<sup>15</sup> „Pagini literare” București, 1899—1900.

<sup>16</sup> „Floare albastră”, revistă literară săptămînală, București, 11 oct. 1898—23 mai 1899. Tip. Heliade; de la 8 noiembrie 1898 — director și proprietar I. N. Constantinescu-Stans.

<sup>17</sup> „Curierul literar”, săptămînal și artistic, București, 7 oct — 4 noiembrie 1901. Sub îngrijirea lui I. N. Constantinescu-Stans. Tip. Eminescu; se contopește cu „Semănătorul” la 2 decembrie 1901.

<sup>18</sup> Al. Vlahuță, *România pitorească*, octombrie, 1901, Socec, 282 p.

<sup>19</sup> Numai între 1897—1902, Al. Vlahuță traduce 15 poezii din Ada Negri, publicate și republicate de „Gazeta sateanului”, „Semănătorul” și alte reviste din țară; informații în plus în *Scrieri alese*, vol. I, București, E. P. I., p. 320—321.

<sup>20</sup> *Romanțe și cîntece*, București, 1901, 108 p.

În acest timp, un grup de studenți români din Transilvania editează la Budapesta, unde își continuau studiile, o revistă bilunară, „Luceafărul”<sup>21</sup>. La început au fost încercări timide; dar printre ele se ridică încet, încet, un nume care astăzi este cunoscut tuturor: Octavian Goga<sup>22</sup>.

De aceeași orientare cu George Coșbuc, dar mai oratoric și mai puțin optimist, Goga cîntă sau plînge soarta poporul român din Ungaria, atît de mult asuprit, îi alăvește binefăcătorii și-l îndeamnă la luptă. Forța poeziei lui Goga a determinat impunerea lui rapidă; a făcut să se vîndă în mii de exemplare volumul său de poezii, și Academia din București să-l premieze.

Revista sa „Luceafărul” este considerată astăzi ca una din cele mai bune din cîte avem, iar Goga ocupă în Sibiu funcția de secretar literar al unei societăți românești de cultură.

Această mișcare literară, pornită de tineret, a mobilizat la lucru toate forțele. Mulți scriitori, care nu aparțineau nici unui curent sau a căror creație aparținea unei epoci mai timpurii, se apucă de treabă. Astfel, cunoscutul nuvelist și fost prieten al lui Eminescu, Ion Slavici, scoate acum două romane istorice<sup>23</sup>. Dl. Dulliu Zamfirescu, actualul secretar principal în Ministerul Instrucțiunii, publică romanul *În război*<sup>24</sup>, una din multele opere inspirate de războiul rus-turc din 1877/1878. Și dl. I. Brătescu-Voinești, poate că unul din cei mai mari maeștri în rîndul noilor prozatori, și-a adunat nuvelele și schițele sale într-un volum<sup>25</sup>, atrăgînd asupra sa atenția criticilor. Numai I. Luca Caragiale, marele prozator și autor al comedilor de moravuri — atît de zgomotos aplaudate pe scena „Teatrului Național” — rămîne la fel de tăcut și pare să se fi retras de pe cîmpul literar pentru că s-a mutat cu familia sa la Berlin. De asemenea, se pare că s-a retras din viața literară și prozatorul care, cu frumoasele sale povestiri dintre 1866 și 1889 a făcut o vilvă extraordinară, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, cel mai renumit orator român și cunoscut politician. Poate că de aceea din toate părțile se ridică tineret.

Afară de cei amintiți mai sus, ecouri de simpatie se aud la adresa unor prozatori buni ca I. Bassarabescu, Vasile Pop, Alexandru Cazaban, I. Ciocirlan, Emilgar, I. Agrîbiceanu și I. Bîrsan.

După cum vedeți, o întreagă pleiadă de tineri, toți autori a cîteva volume tipărite și vîndute în mii de exemplare. Toți aceștia își aleg subiectele cu preponderență din viața satului; și totuși la unii din ei se simt reacții slabe împotriva curentului semănătorist și aceasta pentru a se evita monotonia temelor.

Dintre cei mai tineri poeți se impun doi: Panait Cerna și I. Minulescu. Adevăratul nume al primului este Panait Stanclof — bulgar la origine, iar P. Cerna este pseudonimul său. Anul trecut a terminat științele filozofice la Universitatea din București și astăzi este profesor la un gimnaziu de aici. De cîteva luni încoace, critica se ocupă de el, iar poeziile sale, încă neculese într-un volum, sînt pe ordinea zilei. Ele plac pentru lirismul lor delicat și gîndurile alese ale tînărului poet. Celălalt, I. Minulescu, în ultimii doi ani a stîrnit senzație cu frumoase poezii simboliste, care, deși au o oarecare notă forțată, exprimă totuși talentul real al celui ce le scrie.

<sup>21</sup> „Luceafărul”, revistă literară, Budapesta, 18 iunie/11 iulie 1902 — septembrie 1906; Sibiu, 15 oct. 1906; redactor șef Alexandru Ciura, redactor responsabil Aurel Bănuțiu. Comitet de redacție: Octavian Goga, Ioan Montani, Ioan Lupăș, Dionisie Stoica, Ioan Lepădat, Vasile E. Moldovan, Sebastian Stanca, George Zăria, Octavian Tăslăuanu; 12 decembrie 1902 — decembrie 1904, redactor responsabil Octavian Goga; de la 11 ianuarie 1905 apare sub direcția lui Octavian Goga, Alexandru Ciura și O. C. Tăslăuanu.

<sup>22</sup> În ziarul bulgar „Авганагъ всичкио” în 1913 (an. I, nr. 9, p. 4) numele lui Goga apare cu un comentariu favorabil referitor la polemica dintre Goga și critica literară maghiară privind literatura națională.

<sup>23</sup> I. Slavici, *Din bătrîni*, Edit. Minerva, 1902, 328 p. *Manea*, 1906.

<sup>24</sup> D. Zamfirescu, *În război*, București, 1902, edițiune populară, 282 p.; în 1907 apare a doua ediție, în „Biblioteca pentru toți”, nr. 326 și 327.

<sup>25</sup> I. Al. Brătescu-Voinești, *În lumea dreptății*, nuvele și schițe, Iași, Edit., „Vieții românești”, 1907, 284 p.

Numărul tinerilor scriitori români este mult mai mare decât cel pomenit; nu voi mai vorbi și despre imitatorii și întreaga masă de elemente „disperate”, lipsite de originalitate și cunoscute sub numele de „decadenți”. Creșterea numărului lor, normal că dă naștere la discuții între ei, la lupte și rivalități.

Ar fi de-ajuns a enumera numele revistelor literare pentru a avea o oglindă fidelă a lipsei de unitate între scriitorii români — dar oare în ce țară există o astfel de unitate între artiști? — și în alte grupări nu sînt ei formați! O parte sînt grupați în jurul celei mai vechi reviste românești, care anul acesta împlinește 40 de ani de existență și a avut epocă de glorie, și anume în jurul „Convorbirilor literare”. Aici colaborează mai mult cei vîrstnici și cei care din simpatie față de Titu Maiorescu<sup>26</sup>, nestorul criticii românești, nu vor să părăsească steagul cîndva glorios. Dar astăzi „Convorbiri literare” nu mai are vreo însemnătate literară, ci este mai mult un organ al profesorilor universitari de istorie, geografie și științele naturale.

„Semănătorul” a trecut prin cîteva faze de cînd Vlahuță și Coșbuc nu-i mai sînt directori și mult timp a fost organul personal al istoricului Iorga, care, după ce s-a retras, a lăsat revista poetului St. O. Iosif. La „Lucașărul”, mutat de la Budapesta la Sibiu, lucrează Goga-Z. Bîrsan, poeta Maria Cunțan și prozatorul I. Agrbiceanu. La Iași, capitala moldovenească, a apărut anul trecut o nouă revistă lunară de stil înalt, numită „Viața românească”, în jurul căreia se grupează scriitorii cu slabe orientări socialiste — dl. Bujor, Sterc, doi profesori universitari, poetul O. Carp și ocazional cîteva alți scriitori. În ea publică acum dl. I. A. Brătescu-Voincești, de care am pomenit mai sus. Coșbuc, împreună cu prietenul său I. Gorun, traducătorul lui *Faust*, și cu Ilarie Chendi au pus anul trecut bazele revistei săptămînale „Viața artistică” azi „Viața literară și artistică”<sup>27</sup>, care a cucerit mulți cititori — încă de la început ea se vinde în mai mult de 10 000 exemplare —, fapt ce dovedește că numărul cititorilor în România este destul de însemnat. În această revistă publică mulți dintre tinerii scriitori, și în deosebi I. Minulescu, prozatorii A. Bassarabescu, Al. Cazaban, V. Crășescu, Ion și Z. Bîrsan, criticul de artă Virgil Ciolfec, în același timp un minunat prozator.

Cea mai nouă revistă, care este bilunară, se numește „Convorbiri”, directorul ei este profesorul M. Dragomirescu, iar ca principalii colaboratori are pe prozatorul Emilgar, poetul D. Nanu și Cincinat Pavelescu.

Să nu credeți că prin cele enumerate pînă aici am amintit toate revistele. Mai sînt altele și în Capitală și în provincie, dar cu o mai mică greutate. Toate însă poartă între ele o luptă acerbă.

Polemicile de principii și mai ales cele particulare se înfrîuiesc într-o verigă în care forțele, în loc să se distrugă, se întăresc mai mult și dau o recoltă literară din ce în ce mai maturizată.

Prin existența altor competiții, natural este să lipsească unitatea în literatura nouă românească. Curentul semănătorist slăbește și de cîteva luni încoace se cere mai multă artă și concepții mai profunde. În același timp începe o mai mare apropiere de literaturile străine. Niciodată nu s-a tradus în România mai mult decât astăzi. În țara aceasta a apărut în românește *Faust*<sup>28</sup>, prima traducere după această operă a lui Goethe a apărut în 1865<sup>29</sup>, acum a apărut *Salomeea*

<sup>26</sup> Numele lui Titu Maiorescu și al „Convorbirilor literare” apar în presa bulgară încă din 1893, cînd D. D. Agura recenziază în „Български Преглед” (1893—1894), vol. I, p. 223—225, revista „Convorbiri literare”; recenzii se fac și în anii următori, la diferite intervale, toate foarte elogioase la adresa lui Titu Maiorescu.

<sup>27</sup> „Viața literară și artistică”, I, 1907—III, 6 aprilie 1908 („Viața literară”, I, 1906, 52 numere); apare sub conducerea unui comitet.

<sup>28</sup> Traducerea lui Ion Gorun, București, 1906, 211 p.

<sup>29</sup> Prima traducere în românește a operei lui Goethe, *Faust*, a fost făcută în 1862 de V. Pogor și N. Skellity la Iași (2 f. + 237 p.)



lui Oscar Wilde<sup>30</sup>, Coșbuc tipărește *Infernul* lui Dante; s-a tradus mult din Carducci, revistele sînt pline cu poezii din literatura franceză modernă.

Toată această muncă în domeniul traducerilor nu poate rămîne fără urmări, rele sau bune, asupra caracterului național al literaturii.

Această activitate intensă a literaților români a găsit cîteva puncte de împotrivire. Este adevărat că o serie de capitaliști și bogătași români nu o susțin, pentru că, deși în țară există un puternic avînt al conștiinței naționale, ei se mulțumesc să citească cărți străine și ușoare; în schimb, Academia Română dă în fiecare an multe ajutoare scriitorilor, sub forma unor premii, cum este de exemplu marele premiu de 12 000 lei, dat o dată la patru ani și altele de cinci și patru mii. Sînt premiați cei mai buni scriitori români și de diferite case editoriale. O nouă tipografie, „Minerva”, a devenit cunoscută mai ales prin tinerii scriitori, iar populara „Biblioteca pentru toți” răspîndește zeci de mii de autori mai vechi sau mai noi.

Din orice punct de vedere ai privi epoca contemporană a literaturii române, ea rămîne una din cele mai frumoase și mai complexe.

<sup>30</sup> Oscar Wilde; *Salomeea*, dramă într-un act, traducere de Z. Blisan, București, Alcalay, f. a. „Biblioteca pentru toți” nr. 261, 80 p.; luînd în considerație că nr. 326—327 al B. P. T. a apărut în 1907 (vezi D. Zamfirescu, nota 29), putem aprecia cu aproximație că *Salomeea* a apărut în anul 1906, spre începutul lui 1907, inițial a fost publicată în „Viața literară”, 1906.



## PAN, PANAGAKI, PANAIT

(Documente inedite de la Panait Istrati)

ION STOICA și SILVIU BOATCĂ

Om al neașteptatului și spectaculosului, fulgerat de minți și de mari răvășiri sufletești, de aventuri și de renunțări, scriitor contradictoriu, dar întotdeauna interesant, Panait Istrati oferă istoriei literare o zonă de curiozitate și de interes permanent. Deși a fost intens comentat, de pe poziții diferite, impresia că viața și opera sa păstrează încă văluri neridicate rămîne puternică. Multe din momentele sinuoasei biografii istratiene sînt abia descifrate documentar, uneori între mărturia documentelor și trăirile autorului rămîn umbre și nepotriviri. Înțelegerea lui Panait Istrati, a omului mai mult decît a scriitorului, se luminează și se întunecă pe rînd. În notele și studiile care i s-au consacrat se întîlnesc aprecieri ireconciliabile și derutante, imaginea lui apare cînd aureolată, cînd coborîtă pînă la desființare. Așa încît, chiar după investigația profundă și atît de bogată documentar pe care a realizat-o Al. Oprea în monografia sa din 1964, orice nouă mărturie despre om și scriitor se așază încă pe un teren insetat. Pe o asemenea motivare sprijinim comunicarea textului celor cîteva bilete și ilustrate, recent descoperite, scrise de Panait Istrati între 20 octombrie 1929 și 25 februarie 1932. În viața scriitorului, cei doi ani și cîteva luni au fost destul de bogați în evenimente, majoritatea dramatice, care trebuie să se fi repercutat adînc în sufletul său sensibil. În primăvara anului 1930 are loc depărțarea de Romain Rolland, în vara aceluiași an despărțirea de Blilili, acum se restabilește în țară, amenajîndu-și casa de lîngă Brăila, „pentru a-și toarce visurile și deziluziile”, cum scria un oarecare în ziarul „Ancheta” din 6 octombrie 1930, are diferențe de proprietate cu „veri și verișoare”, iar la începutul lui 1932 riscă turneul, obositor și reconfortant în același timp, prin mai multe țări europene, cu o conferință despre *Artele și umanitatea de azi*.

Este, evident, o perioadă agitată. Dar cele cîteva inedite pe care le prezentăm abia dacã amintesc frămîntările lui Istrati, confirmînd natura sa complexă și greu de descifrat. Ele reflectă un Istrati spontan, jovial, veșnic călător, sînt alerte, cu zvicniri strecurate chiar și în rîndurile scrisorilor banale, gospodărești-contabile, sînt pline de căldură și prietenie (terminîndu-se cu „al tău cu frăție”, semnate cu răsfaț : Pan, Panagaki). Majoritatea sînt adresate avocatului Vasile Clony din Brăila, cu care a rămas prieten mereu. Legătura permanentă cu avocatul brăilean este confirmată și de soția sa, Margareta Istrati, care i se adresa astfel la 31 mai 1937 :

„Stimate Domnule Clony, Mai mulți prieteni de-ai lui Panait au luat inițiativa strîngerii unui fond pentru ridicarea unui monument la cîmîtir. Din acest comitet fac parte Dl. Mihail Sadoveanu, președinte, D-na Aida Vrioni, D-na Botez și D-l Demostene Botez.

Doamna Demostene Botez m-a rugat să interviu pe 19 lingă cine cred eu că a fost mai bun prieten cu Panait ca să strîngă și la Brăila o sumă oarecare. Suma totală de care au nevoie va fi aproape 200 000 lei, pînă în prezent s-a adunat 60 000. Toate listele trebuiesc însă depuse la Prefectură spre sfîrșitul lunii Iulie, așa că pînă la acea dată, suma necesară trebuie strînsă. Eu mi-am permis să-ți scriu Dumitale și să-ți trimet lista de subscripție, bazîndu-mă pe cuvîn-

Bucuresti 21/5/1937

Stimate Domnule Clony,

Am multe necesiari de ai lui Panait  
au luat iniativa stragerii unui fond  
pentru inceputa unui monument la cari-  
tu. Din acest comitet face parte de lici  
Saboneanu, presedinte, Dna Pida Mironi,  
Dna Botez si de Demostene Botez.

Doamna Demostene Botez m'a rugat  
sa interviu cu pe langa cine cred eu ca  
a fost mai bun prieten cu Panait ca sa  
stringa si la Braila o suma oarecare.

Suma totala de care au nevoie va fi  
aproape 200.000 lei, pana in prezent s'a  
adunat 60.000. Toate listele trebuiesc insa  
depuse la Prefectura spre sfirsitul lunii  
Iulie asa ca pana la acea data suma

tele frumoase pe care mi le-ai spus cînd te-am întîlnit la București și mai ales pe prietenia pe care ți-o păstra Panait, una din puținele prietenii din Brăila care n-a dat faliment.

Știu că este o bătaie de cap, dar cred că vei face-o cu plăcere, căci e pentru Panait al nostru. Îmi pare rău că nu mi-ai dat un semn după cum ne înțelesesem, aș fi avut multe lucruri să-ți spun, fiindcă ești un om cu suflet bun și înțelegător și m-a mișcat mult felul cum mi-al vorbit despre Panait. Eu plec la Paris pe Luni sau Marți și mă întorc după o lună, așa că dacă ai ocazia după acea dată să treci prin București anunță-mă și pe mine. În ceea ce privește lista alăturată dacă ai să poți face ceva trimite-o împreună cu suma strînsă pe adresa următoare: D-lui Demostene Botez str. Frumoasă nr. 33. Dar nu mai tîrziu ca sfîrșitul lui Iulie. În orașele de provincie nu s-a trimis decît la Iași și a doua dumată la Brăila. Dacă mai ai nevoie de vreo lămurire o poți cere tot D-lui Botez la adresa de mai sus, eu plecînd din București.

Termin, rugîndu-te să faci tot ce vei putea pe la instituțiile de-acolo, căci e o rușine ca un scriitor ca Panait Istrati să aibă un mormînt în halul în care e acum. Pe nădejdea oficialității n-ar fi avut nici cruce la cîpătli. Noroc că se mai găsesc oameni de înlă, puțini, dar tot există. Îți mulțumesc, Margareta Istrati".

Scrisoarea rămâne interesantă și azi, consemnând în continuare divorțul oficialităților față de scriitor și, pe de altă parte, zbuciumul celor apropiați, al unor scriitori de primă mână, pentru a cinsti cum se cuvine memoria autorului *Chirei Chiralina*.

Avocatul brăilean a fost în permanentă legătură cu Panait Istrati, mai ales în această perioadă din jurul lui 1930, când scriitorul era fiind stăpânit de gândul întoarcerii și izolării în casa de lângă Brăila, fiind mlstuit de amintirea vechilor peregrinări.

Rîndurile lui Istrati înregistrează însă numai faptele exterioare, preocuparea cotidiană, impresia imediată, sînt scurte, informative. Una din cărțile poștale este adresată unul alt prieten, Spiro Voglianatos, și Istrati folosește tot adresa avocatului Clony.

Iată-le, în ordine cronologică:

„Datorez domnului B. Clony suma de cincisprezece mii de lei pe care mă angajez să l-i restituți la cerere și fără cerere mai ales.

Panait Istrati

Brăila, 1 oct. 1929”

Carte de vizită

Panait Istrati



„Paris  
chez Ionesco, 24 rue du  
Colisée—8<sup>ème</sup>

Dragă Clony,

Mă informez mercu despre literatura cari te interesează și nu pot să mă decid: unul spune că asta e bun, altul o desminte, iar eu n-am timp să citesc. Totuși, cred că voi face zilele astea un pachet și ți-l voi trimite. La noroc. Scrie-mi și tu ce mai e pe-acolo și dacă ai să-mi comunici ceva.

Al tău Panait”

Domnului

B. Clony, avocat  
Brăila  
Roumanie

Carte postală ilustrată—Basel  
Brăila 29 oct.

Câmpulung-Muscel  
 str. Primăverei 1  
 24/6/30

Dragă Vasile,

M-am instalat, la adresa de  
 mai sus. Camera mare și frumoasă,  
 liniștită, dar scumpă foc: 5000 lei  
 lunar.

Ai început munca rafistolajului?  
 Ține-mă te rog la curent cu mersul,  
 rău sau bun, al reparației, precum  
 și dacă se confirmă prevederile  
 noastre bugetare.

Al Tău cu frăție  
 Panait Istrati

„Câmpulung-Muscel  
 Str. Primăverei, 1

24/6/30

Dragă Vasile,

M-am instalat, la adresa de mai sus. Camera mare și frumoasă, liniștită, dar scumpă foc :  
 5000 lei lunar !

Al început munca rafistolajului? Ține-mă te rog la curent cu mersul, rău sau bun, al  
 reparației, precum și dacă se confirmă prevederile noastre bugetare.

Al Tău cu frăție

Panait Istrati

Carte postală  
 Cîmpulung 25 iunie 1930  
 Brăile 25 iunie 1930

DI B. P. Clony  
 Avocat  
 Str. Belvedere  
 Brăila

## TELEGRAMĂ

CLONY STR BELVEDERE BLA

? C LUNG 831 14 25 174 5

= CAZ GRAV OPRESTE LUCRAREA SUNT NEVOIT SĂ PLEC  
STRAINATATE

= PANAIT

Datați Brăila

5 iulie 1930?

„Le Muids s/Nyon

(Vand) 26-7-30

Stăm la țărani (un rotar), casă, trei mese delicioase,  
serviciu, luminat : 8 fr. pe zi. Apă să nu-l dai în măsă de Cimpu-  
lung, cu 5000 lei numai chiria ? Volajul ? 6000 lei dus și întors.

Ia vezi : nu vrei să dai o fugă pînă aci ? Stăm la M. Seu-  
glet, Chanon, la o jumătate de ceas deasupra Nyonului. Vino,  
mă, ce dracu te oropsești așa ! Plecăm pe la 1 sept. la Praga  
al tău Panait am. Viés

B.??"

Roumanie

D-lui B. P. Clony

Brăila

Str. Belvedere

Carte postală ilustrată — 287 Nyon et le lac

Data postei Le Muids (Vand) — Elveția (timbru)

26 iulie 1930 — Brăila 30 iulie 1930.

„Paris, 7.7.31

Salutări din Turnul Eiffel

Panait"

D-lui

B. P. Clony

Avocat

Brăila

Roumanie

Carte postală ilustrată

3375 Paris Le Somme et de la Tour Eiffel

Data postei Paris 20<sup>00</sup> 8.VII.1931

Brăila 12 iulie 1931

București, 9. 1. 32

Dragă Vaglianatos,

Să-ți fie Royal-ul afurisit!  
 E o porcărie și e mai scump de  
 cât la Stănescu, căci am plătit o  
 scarbă de cameră 260 lei, plus bacșicul,  
 adică încă 120, la 7 flămânzi care te  
 pândesc, la plecare, cu mitraliera.

Dacă afli adresa lui Clony, spune-i  
 că sunt gata să-i ascult poveștile și pe  
 aci, și să locuiesc: str. Mareșal Bădoglio  
 37, et. I, dreapta. Vă salut pe ambii  
 Panagaki

„București, 9.1.32

Dragă Vaglianatos,

Să-ți fie Royal-ul afurisit! E o porcărie și e mai scump decât la Stănescu, căci am plătit o scarbă de cameră 260 lei, plus bacșicul, adică încă 120, la 7 flămnzi care te pndesc la plecare cu mitraliera.

Dacă afli adresa lui Clony, spune-i că sunt gata să-i ascult poveștile și pe aci, și să locuiesc : str. Mareșal Badoglio 37, et. 1, dreapta.

Vă salut pe ambii  
 Panagaki”

Carte postală

D-lui Spiro Vaglianatos  
 la D-l B. P. Clony, directorul  
 marelui organ „Curierul”  
 Strada Galați  
 Brăila  
 Data postei Brăila 11 ian. 1932

„Colonia, 18.II.

Salutări din ultima etapă în Germania. Măine trec  
 în Olanda. La revedere, poate, pe curînd.

Panail”

D-lui

B. P. Clony  
 avocat  
 Str. Belvedere  
 Brăila  
 (Roumănen)

Carte postală ilustrată

Data poștii Köln 18.II.1932  
 Brăila 21.II.1932



„Amsterdam, 25.II.32

Salutări din orașul lui Zola  
al Olandei.

Panait''

D-lui B. P. Clony  
Str. Belvedere  
Brăila  
Roumanie

Carte postală ilustrată

Marker Woningen

Amsterdam data postei 25.II.1932

Brăila . . . . . 29.II.1932

„Să nu dai cartea la nimeni, că se pierde și e cu dedicație.

Citește :

*Tulie Radu Teacă*

(hors concours !)

Dar toată cartea e bună

Pan I''

Bilet pe hirtie de  
bloc-notes fără dată



*Oum am înființat revista*

## L U C E A F Ă R U L

la Budapesta

Dr. SEBASTIAN STANCA

### *Antecedentele*

Fără îndoielă că apariția revistei „Luceafărul” la Budapesta în 1902 și mișcarea din jurul ei în decursul celor 12 ani de existență a fost un eveniment în literatura românească din Transilvania. Reușita aceasta a făcut adevărată epocă în beletristica românească, contribuind mai mult decât toate discursurile oamenilor politici ardeleni laolaltă la cimentarea conștiinței noastre naționale și la reintegrarea românilor din toate unghiurile între granițele lor firești.

Anul 1902 este anul trezirii unui suflu nou național-cultural nu numai la tineretul universitar român, ci și în viața publică românească. Chiar și în America, unde românii întemeiază primele societăți culturale. În aceeași zi se întemeiază astfel în Homestead (Pennsylvania) societatea „Vulturul”, iar în Cleveland (Ohio) societatea „Carpatina”. În anul următor, 1903, dr. Aurel Vlad intră în parlamentul din Budapesta, ca deputat român ales în circumscripția IIIa, inaugurând curentul activist care duce în 1905 în parlamentul maghiar 14 deputați români „activiști”.

Ecoul mișcării studenților români din Budapesta în opinia publică și importanța revistei lor a fost remarcată în repetate rânduri de cronicarii literari ai vremii și de mai târziu, nu numai în Transilvania, ci și peste munți. S-au făcut pe seama ei felurite aprecieri, unele juste și reale, altele exagerate, scoțându-se în general în evidență, pe bună dreptate, meritele celor ce au creat-o și au săvârșit o muncă excepțională, punând mare osteneală pentru trăinicia și pentru prestigiul ei, cum a fost la început Aurel P. Bănuț și Octavian Goga, iar mai apoi Octavian Tâslăuanu.

Asupra înființării revistei, unii scriitori au făcut însă însemnări care nu corespund întru totul realității.

Necunoscînd frământările juvenile, dar pline de entuziasm, ale unui grup de tineri dornici să dea viață acestei reviste, zămisirea ei a fost atribuită adeseori unor persoane în afara acestui grup, fapt care nedreptățește pe acești tineri care și-au dat adevărata întregul elan pe acest altar, dintre care unii au avut și o contribuție prețioasă, care nu se cuvine să fie nesocotită.

Cum subsemnatul am făcut parte din comitetul de zece chiar de la început, cunoscînd deci toate momentele din jurul înființării acestor reviste, m-am socotit dator să lămuresc aceste împrejurări și să le consemnez în toată realitatea lor. Evident, faptul acesta nu are o importanță deosebită pentru elementele de valoare literară ale revistei, în întregul ei ansamblu. Ea s-a impus

prin scriitorii care au colaborat, prin hărnicia redacției din întregul decurs al vieții ei și prin concepțiile literare superioare, care au dat viață cunoscutului curent din jurul revistei.

Pentru cronicarul istoric au însă importanță și împrejurările secundare, care au făcut posibilă zămislirea revistei și punerea ei pe temelii sigure. Departe de mine gândul de a face culva vreun crîmpei de incriminare sau vreo obiecție de preocupări unilaterale. Socot însă că noi, care am dat viață revistei, sintem datori să fixăm pentru cronica vremii faptele în lumina lor reală și adevărată.



În preajma anului 1902 se crease în sinul tineretului român din Transilvania un pronunțat curent de preocupări literare, alimentat și de revistele de peste munți, în special de „Semănătorul” profesorului N. Iorga, care pe diferite căi treceau granița de la Predeal, fiind așteptate și citite cu înfrigurare de acest tineret, concentrat mai ales în jurul celor două universități de la Cluj și de la Budapesta.

Preocupările acestea erau mai pronunțate la Budapesta, unde se găseau pe atunci Octavian Goga, Ion Lupaș, Ion Lapedatu, Ion Agrbiceanu și alți tineri, al căror nume începuse să se remarce în gazetele românești din Transilvania.

La Cluj, curentul era mai potolit, fără să se fi evidențiat mai pronunțat vreun student în astfel de preocupări, în afară de Ion Scurtu, care își făcuse de pe atunci un nume bun în publicistica românească. Societatea românească din Cluj era împărțită în două tabere, care se măcinau în lupte sterile pentru prioritate în conducerea destinelor românești locale. Tinerii universitari români erau și ei angajați în aceste tabere și opinia publică sărbătorea mai ales pe „luptătorii naționali” cum erau Gheorghe Novacovici, Lucian Bolcaș și alții, care puseseră o cunună pe mormîntul lui Avram Iancu la Țebea și care, pentru motive politice, fuseseră eliminați de la Oradea și veniseră la Cluj. Ion Scurtu a plecat apoi și el din Cluj la Lipsca.

În Cluj era însă înscris la Facultatea de drept studentul Aurel P. Bănuț, un suflet ales și entuziasmat de ideal național. Moștenise, ca student în anul al doilea, de la răposatul său bunic dinspre mamă câteva mii de coroane aur, depuse la banca „Economul” din Cluj. Împins de dorința de a face ceva deosebit pentru neamul său cu acești bani și influențat de accentele literare de peste munți, l-a ispitit ideea înființării unei reviste literare la Cluj. Se gîndea că dacă cei din țară pot scoate mai multe reviste, de ce n-ar putea face măcar una pleiada respectabilă a tineretului din Transilvania.

Dar mediul din Cluj nu era prielnic, aceasta și pentru faptul că autoritățile locale erau refractare față de orice mișcare de emancipare românească. Tatonările lui Aurel P. Bănuț printre tinerii din Cluj, în vederea înființării revistei, au fost întîmpinate cu neîncredere și uneori chiar cu indiferență.

La Budapesta, oraș cu patină internațională, atît mișcările politice românești, al căror cartier general era cafeneaua „Jaegerhorn”, cît și manifestările culturale erau mai îngăduite și mai puțin supravegheate decît în Cluj. Aci la Budapesta, cu tineri care începuseră să se remarce în opinia publică prin scrisul lor, atmosfera era mai dezghețată.

Și atunci, în ianuarie 1902, în pragul semestrului al doilea al anului școlar, Aurel P. Bănuț a venit la Facultatea de drept din Budapesta. Gîndul scoaterii revistei, care îl muncea zi și noapte de mai bine de un an, l-a comunicat mai întîi prietenului nostru Ion Montani, fost mai tirziu redactor la „Tribuna” și apoi director la „Românul” din Arad, plînuind împreună realizarea revistei.

Nădejdlile l-au sporit și prin faptul că la 1 martie 1902 tipograful Dimitrie Birăuțlu, dotat de natură cu o minte ageră, cu istețime deosebită și cu spirit de inițiativă îndrăzneț, și-a inaugurat în Budapesta, în strada Vörösmarty, nr. 60 a, o tipografie românească proprie, asortată cu tot utilajul modern, editînd mai departe gazeta sa „Poporul român”, începută într-o tipografie

străină la 3 octombrie 1901. Gazeta aceasta se ridicase în decursul unui singur an la un tiraj de 12 000 de exemplare, plasate mai întâi în Banat. Rolul acestei gazete în sprijinirea politicii „activiste”, inaugurate de dr. Aurel Vlad, a fost deosebit de important, mai ales că venea din capitala țării.

### *Zămislirea revistei*

Într-una din zilele lui aprilie, Bănuț, adus de Montani la o ședință a societății studențești „Petru Maior”, a făcut cunoștință cu studenții societății, după ce zvonul despre intenția sa cu revista se răspândise deja în sinul acestei studențimi. Nu era însă aci locul potrivit pentru asemenea întreprinderi. Atunci Bănuț a făcut apel la tinerii care începuseră să se îndeletnicească cu scrisul și cu gazetăria, invitându-i la o consfătuire în locuința sa din strada Țiloi, nr. 21. La sfat ne-am prezentat 13 înși: Alexandru Ciura, Octavian Goga, Ion Lupaș, Octavian Prie, Dionisie Stolca, Sebastian Stanca, toți studenți în litere, Ion Lapedatu, student la Academia superioară comercială, Ion Montani, Vasile E. Moldovan, Gheorghe Zăria și gazda casei, Aurel P. Bănuț, studenți în drept. Dintre cei chemați n-au venit Ion Agırbeceanu, pentru că era elev la internatul Facultății de teologie romano-catolică și trebuia să evite eventualele inconveniente ce și te-ar fi creat, de asemenea și Octavian Tăslăuanu, secretar la consulatul României din Budapesta, care nu prea avea încredere mare în reușita planurilor noastre.

În cadrul consfătuirii, Octavian Prie și-a declinat intrarea în comitetul de redacție, intruelt, fiind tocmai cu studiile terminate, urma să plece din Budapesta, ceea ce s-a și întâmplat la sfârșitul lui iunie. Cu umorul și cu optimismul său robust, ne-a încurajat însă acțiunea și în schițele lui publicate mai apoi în „Lucașărul” a stîrnit multă voință bună printre cititorii revistei.

Colegii Leonida Domide, student în medicină, și Cornel Popescu, student în litere, și-au declinat de asemenea onoarea de a fi membri în comitetul de redacție al revistei, sub cuvînt că nu au aptitudini literare deosebite. Alți ei, cîți și alții, și-au promis concursul, pe care l-au și dat, în alte forme.

În consfătuirea din 10 mai 1902, dată memorabilă, ținută în locuința subsemnatului din strada Lonyai, nr. 11, ne-am declarat zece înși constituiți în comitet de redacție, alegînd ca președinte și redactor șef pe Alexandru Ciura, pe care l-am și rugat apoi să chibzulască numele cu care să botezăm revista. Iar Bănuț, care primise tocmai atunci o bursă de 300 de coroane aur din fundația Chirileană de la Blaj, cu admoniția că, „deși n-a colocvat”, totuși direcțiunea fundației îi înmînează bursa avînd în vedere că a fost elev distins al liceului din Blaj și că „va coloeva ulterior”, ne-a pus la dispoziție acești bani cu adaosul: „Dacă eu personal n-am meritat acești bani, îi dau nației care îi merită și crez primul fond al revistei. Dar din dar se face rău”. Bănuț a fost numit apoi editor și redactor responsabil al revistei, încredințat să elaboreze pînă a doua zi un proiect de contract de întovărășire.

La 11 mai, adunați în același loc, Al. Ciura ne-a prezentat o listă de 25 de denumiri, dintre care în unanimitate ne-am pronunțat toți pentru „Lucașărul”, iar Bănuț ne-a prezentat contractul pe care l-am semnat cu toții imediat.

Însuflețit de cele mai calde speranțe, am luat cu toții angajamentul să facem cuvenita propagandă, adresîndu-ne personalităților marcante din viața publică românească și în special prietenelor noastre de acasă, convinși că ele ne vor face cele mai bune servicii, ceea ce s-a și adevărit.

În seara acelei zile am sărbătorit apoi în deplină armonie botezul tradițional al revistei într-un restaurant de pe malul Dunării.

Apelul redactat de Al. Ciura a și plecat în zilele următoare, însoțit de scrisorile noastre particulare, către cunoștințele fiecăruia. Apelul spunea, printre altele, că „este firească apariția

acestei reviste, cauzată de o lipsă în adevăr simțită. Credem a umplea un gol de toți simțit, căci pînă acum tinerimea română a fost lipsită de o revistă, în jurul căreia să se grupeze toate elementele tinere, care colaborează răzleț în ziarele noastre cotidiene și în cele două reviste literare românești, ce le avem în patrie. Nu mai amintim nimic despre simțul de asociere pe toate tere-nele și despre faptul că tinerimea tuturor națiunilor culte își are organul său literar. Scopul nostru este : gruparea puterilor tinere literare și darea unui impuls pentru o înalțare mai spornică a literaturii românești”.

Intențiile noastre au fost împlinite cu multă căldură și chiar cu entuziasm pe toate meleagurile Transilvaniei și chiar și dincolo de munți.

Am primit îndată încurajări din toate părțile. La 19 iunie Alex. Mocioni din Birchiș seria lui Ion Lapedatu : „Am primit înștiințarea d-tale că Dvoastre — cîțiva profesori tineri și studenți universitari voiți a reda o foaie beletristică și cereți și de la mine un cuvînt asupra întreprinderii domniilor voastre. Ei bine, cuvîntul acesta nu poate fi decît un cuvînt de felicitare și de încurajare. Fie «Lucafărul» pentru tinerimea noastră steua anume, a muncii rodnic pe terenul literar și fructele ei un seceriș bogat”.

Deosebit de încurajatoare ne-a fost scrisoarea profesorului Nicolae Iorga, care ne scria : „La dvoastră preocupările estetice nu trebuie să joace rolul de căpetenie și nu sunteți în așa împrejurări, încît să vă puteți consacra artei pure. Sunteți în luptă și trebuie să luptați. Mai mult decît noi, trebuie să vă îndreptați toate puterile pentru a vă cunoaște cît mai bine și a întări astfel conștiința națională cît mai bine. Și nouă ne-ar plăcea să ne spuneți mai mult despre dvoastră. Puțini vă cunosc aici mai binisor, bine de tot nu vă cunoaște nimeni. Asupra româniei înstrăinată prin altă viață de stat vorbiți-ne. Tipăriți poezii populare, povești, amintiri. Nu imitați, fiindcă nu aduce nici un folos, nu vă lăsați ispitii de lucrurile ce ați cetit la alții. Scrieți de la dvoastră din țară și din sufletul românesc de acolo”.

Îndemnurile profesorului Iorga concordau perfect cu gândurile și cu intențiile noastre.

În același sens ne-a scris o scrisoare deosebit de elogioasă bătrînului Iosif Vulcan de la Oradea, la 11 iulie 1902, după apariția numărului prim al revistei.

Răspunsurile veneau zilnic cu încurajări, promisiuni de ajutor efectiv și de colaborări. Astfel, s-au alăturat îndată la acțiunea noastră dr. E. Dălanu din Blaj, Elena din Ardeal, tot din Blaj, Aurel Ciato (Cluj), Octavian Prie (Săcădate), Iosif Șchiopul (Reghin), Emil Sabo (Blaj), Alexandru Aciu (Arad), Maria Cioban (Arad), Ion Pop-Reteganul (Reteag), dr. Victor Bontescu (Hațeg), Candin David (Abrud), Traian Mihai (Orăștie), Gavril Todica (Vlădeni), Ilarie Chendi, L. Rus (București), Constantin Stoenescu (Craiova), V. Pârvan, Sextil Pușcariu și mulți alții.

Pentru coperta revistei și alte desene și-a oferit serviciile Florian A. Mureșianu, absolut al Școlii de bele-arte din Budapesta.

Ne-au dat un prețios concurs la achiziționarea de abonamente și prietenele de acasă. Iată, de exemplu, ce scrie d-șoara Aurelia Radu din Uioara : „Mă simt deosebit de măgulită că comitetul «Lucafărului» mă onorează cu încrederea și îmi permite să împlinesc și eu o faptă nobilă. Îmi țin de sîntă datorința să ajut și eu, cum pot, neamului românesc, căruia îi sunt cu trup și suflet devotată”. De asemenea, d-șoara Agata Ardelean din Deva : „Scrisoarea trimisă e foarte măgulitoare nu numai pentru mine, ci în general pentru toate tovarășele mele, ca dovadă că nu disprețuim nici modestul nostru sprijin, pe care îl dăm și noi cu tot sufletul și dragul”. Tot așa d-șoara Dogee din Lipova, Valeria Sinca din Batiz, Pop din Hațeg, d-șoarele Cosma și Moga din Sibiu și multe altele, trimițîndu-ne fiecare cîte 10—15 abonamente.

La sfîrșitul lui mai 1902, colegul Aurel P. Bănuț face o învoială cu tipografia lui D. Birău-țiu pentru tipărirea revistei, depunînd ca avans cele 300 de coroane. Iar șef-redactorul Al. Ciura adună materialul, dîndu-l la cules.

La 1 iulie 1902 apare nr. 1 al revistei.

În acest timp, încheindu-se semestrul la Universitate, ne-am risipit cu toții, întorcându-ne acasă. Rămânând singur toată vara în Budapesta, Aurel P. Bănuț s-a îngrijit mai departe de apariția regulată a revistei.

Până în 15 septembrie, când ne-am întors la Budapesta pentru continuarea studiilor, apăruseră sub îngrijirea lui Bănuț 6 numere, în condiții excelente. Revista fusese primită cu un adevărat entuziasm de opinia publică românească de pretutindeni.

A. Ciura nu s-a mai întors, fiindcă terminase studiile la Universitate și fusese numit împreună cu Octavian Prie profesor la Blaj, figurând însă mai departe cu numele ca șef-redactor. Revista a rămas însă întreagă în grija lui Aurel P. Bănuț. De asemenea, nu s-a mai întors nici Vasile Moldovan, care s-a mutat între timp la Cluj.

După revenirea noastră la Budapesta a crescut și entuziasmul nostru pentru revistă. Ne întruneam în fiecare săptămână, discutând și făurind planuri pentru viitor.

### *Acțiunea lui Oct. Tăslăuanu*

La una din ședințele din luna noiembrie, Goga l-a adus pe Octavian Tăslăuanu, care între timp începuse să-și schimbe atitudinea față de revistă. În ședința a doua, Tăslăuanu a venit cu propuneri noi, preconizând ideea să dăm revistei alt caracter, similar preocupărilor literare din țară, pentru ca să fie accesibilă și cercurilor de dincolo de munți. Noi ne mențineam pe punctul de vedere al sfaturilor ce ni le dăduse Nicolae Iorga, adică cel formulat de dînsul așa de clar „Scrieți de la dvoastră din țară și din sufletul românesc de acolo”.

Propunerile lui Tăslăuanu au fost împlinite cu rezerve în sinul membrilor comitetului, mai ales pentru faptul că Tăslăuanu, impulsiv din fire, ne sfida cu înșepături ironice, cu cuvinte jignitoare, calificând pe unii cu epitete de incuți, reduși și proști.

Au urmat discuții lungi și adeseori vehemente, care au dus la certuri și în cele din urmă la un grav conflict între noi. Într-o seară din săptămîna premergătoare Crăciunului, într-un restaurant de pe malul Dunării, o ceartă vehementă ne-a despărțit în două tabere.

Este locul să lămurim acum aci — sine ira et studio — acțiunea lui Octavian Tăslăuanu. La început a considerat toată acțiunea noastră o întreprindere juvenilă, fără sorți de izbîndă. Venit de peste munți, din alt mediu literar și politic, mișcarea noastră îi părea naivă și ostindită de la început să moară.

Văzînd însă succesul deosebit al revistei, și-a schimbat în curînd opinia. A socotit că este cazul să se apropie și el de revistă, mai întîi ca să facă legătura cu scriitorii din țară și în al doilea rînd ca să-și sporească prestigiul în fața guvernului din București, pe care îl servea la Budapesta.

Păcat că s-a stîns din viață, căci altfel ne-ar fi confirmat acum faptul acesta, pe care ni l-a mărturisit mai tîrziu, după ce se refăcuse prietenia dintre noi. Dacă făcea această mărturisire de la început, altfel ar fi fost intrarea lui la „Luceafărul” și s-ar fi evitat multele frămîntări și iritații inutile și de o parte și de alta. Dar Tăslăuanu socotise că e mai bine să între la revistă pe poarta din dos și să ajungă dirigitorul ei după concepțiile lui literare din București, care nu cadrau deocamdată cu ale noastre. A fost o lipsă de tact care în primul an ai revistei l-a făcut și lui și revistei multe zile negre.

Remarcînd talentul lui Goga, Tăslăuanu s-a alipit cu multă insistență de dînsul, cucerindu-l pentru gîndurile sale. Astfel, la 1 ianuarie 1903 a fost introdus de Goga în comitetul revistei, care s-a declarat de acord să-l primească. Chestiunea s-ar fi încheiat aci, dacă Tăslăuanu ar fi încetat cu ironiile și cu diminuările colegilor. Faptul acesta ne-a supărat pe toți, mai ales pe Aurel P. Bănuț, care își plasase în revistă nu numai o moștenire financiară, ci și întregul său suflet tineresc.

Alimentat și de văpaia ambițiilor noastre, conflictul a avut drept rezultat că după vacanța de Crăciun, în baza art. 4 din contract, care spunea că „atât membrii fondatori, cât și editorii vor figura ca atari, până când de bună voie își vor da abdicarea din drepturile și datorițele ce au”, și-au dat demisia din comitet Aurel P. Bănuț, Dionisie Stoica, Gheorghe Zăria și subsemnatul. Al. Ciura din Blaj a renunțat tot atunci la calitatea sa de redactor șef, iar Ion Montani a plecat din Budapesta. Tot atunci Aurel P. Bănuț a renunțat și la calitatea lui de redactor responsabil. Și-a menținut numai atribuția de editor față de tipografia care tipărea revista, întrucât avea plasat un capital considerabil în editarea revistei. Pe de altă parte, tipografia ar fi ezitat să mai tipărească revista fără garanția lui A. P. Bănuț.

Mai rămăseseră în jurul revistei Octavian Goga, Ion Lupaș și Ion Lapedatu, în speranța că armonia se va reface.

Antagonismul s-a menținut însă și s-a agravat prin faptul că revista avea obligații financiare față de tipografia lui D. Birăuțiu și, după ce Tăslăuanu îl jignise și pe Birăuțiu, acesta, supărat, a pretins achitarea datoriei.

Atunci Tăslăuanu, care se erija în conducător al revistei, a denunțat tipărirea revistei și a dus-o în tipografia maghiară „Franklin”, singura tipografie străină din Budapesta care avea literă românească. Iar redacția s-a mutat în locuința lui Tăslăuanu în strada Zöldfi, nr. 11. Numărul revistei de la 15 aprilie 1903 apare deci în această tipografie, în condiții mult inferioare numerelor anterioare. Tipografia „Franklin” a acceptat să tipărească „Lucaefărul”, însă numai cu plata anticipată. Pentru întâiul număr, tipărit acolo, și-au scuturat bieții tineri români buzunarele, spre a constitui avansul cerut de tipografie. Ceea ce s-a putut aduna n-a fost însă de ajuns. Și atunci unii dintre cei cu haine mai multe și mai bune — între ei și Octavian Goga — și-au amanetat o parte din ele la o casă de amanet, iar cu banii împrumutați s-a putut întregi suma pretinsă de tipografie. Astfel a putut să apară numărul din „Lucaefărul” tipărit la această întreprindere străină.

Dar grija numărului ce avea să urmeze frământa fără încetare, iar primăvara cu căldurile ce începuseră și sărbătorile ce se apropiau își cereau hainele amanetate. În asemenea împrejurări, văzând că orice alte încercări de a ieși din impas sînt imposibile, la propunerea lui Goga și Lupaș, Ion Lapedatu, întim al familiei Mocioni din Birchiș, s-a adresat regretatului Al. Mocioni, arătîndu-l greutățile prin care trece revista și cerîndu-i un ajutor. Mocioni, ca întotdeauna, a răspuns imediat, trimițînd la redacție o sumă de bani, din care s-a putut face față tuturor greutăților. Era chiar în ajunul sărbătorilor de primăvară. A doua zi, la capela din casele Fundației Gojdu, colegii au apărut cu fețele înveselite și mulțumite și cu hainele scoase de la casa de amanet. După biserică au sărbătorit cu multă voie bună reconvalescența „Lucaefărului”.

Primind darul, lui Al. Mocioni i s-a trimis următoarea scrisoare de mulțumiri :

„Ilustritatea Voastră,

În numele Comitetului de redacție al revistei «Lucaefărul», venim a vă ruga să primiți asigurarea sentimentelor de înaltă venerațiune și recunoștință ce Vă datorește acel grup de tineri ce au înflințat menționatul organ de publicitate, a căror rugăminte a fost primită cu atîta căldură din partea Ilustrității Voastre.

Vom păstra în viitor aducerea aminte a bunăvoinței ce Ilustritatea Voastră ați manifestat față de noi și ne va servi drept călăuz al țintei noastre, dragostea cu care Ilustritatea Voastră îmbrățișați toate întreprinderile folositoare neamului nostru.

Budapesta, 30 mai 1903

Cu distinsă stimă  
Ion Lapedatu, Octavian Goga, Ioan  
Lupaș.



## *Renașterea revistei*

Frământările noastre interne s-au localizat însă numai între noi, pentru că ne-am dat seama că, divulgându-le, vom face cel mai rău serviciu revistei, rămânând asupra noastră a tuturor, o umbră, care ar fi făcut o impresie rea în opinia publică românească.

Dezmembrarea redacției a fost semnalată din partea lui Oct. Tăslăuanu, noul ei director, aducând elogii în special lui Aurel P. Bănuț, „cărui îi revine meritul de inițiator al revistei „Luceafărul”, zicic atât de lăudabil, care ar putea servi de pildă bună tuturor oamenilor cărora nu le cădea greu a-și aduce aminte că au o inimă românească și generoasă”.

A. P. Bănuț a rămas, de altfel, toată viața un idealist. În 1908—1914 a activat în Ardeal și Banat ca întiiul director artistic al Societății pentru fond de teatru român. Trezind munții în 1916, s-a înrolat în armata română, luptând ca ostaș până la sfârșitul campaniei românești. În cursul armistițiului a fost numit de colonelul I. Manolescu director al companiei artistice a corpului de armată, adunând în această calitate 100 000 de lei pentru „Casele naționale”. În 1931, în calitate de prefect al județului Someș, a înființat prima școală țărănească.

Lumea românească n-a cunoscut nici mai tirziu fricțiunile dintre noi. Totuși plecarea noastră din redacție și risipirea unora în provincie, la alte rosturi de viață, precum și schimbarea tipografiei, în care execuția tehnică era inferioară celei de mai înainte, a trezit în opinia publică bănuieli, astfel încât abonamentele au început să scadă, datorită să crească, amenințând existența însăși a revistei.

În situația aceasta, ne-am dat seama că suprimarea revistei ar însemna o rușine pentru cei ce o întemeiaseră. Astfel, la stăruințele lui Ion Lapedatu și Ion Lupăș, ne-am întrunit cel ce mai rămăseserăm în Budapesta, la sfârșitul lui iunie 1903, în locuința lui D. Birăuțiu și am încheiat o pace frățească și onorabilă. Dar cei plecați nu s-au mai întors, iar o dată cu sfârșitul anului școlar 1902/1903 a plecat și Ion Lapedatu, în jurul revistei rămânând doar Octavian Goga, Ion Lupăș și Oct. Tăslăuanu.

În seara împăcării, D. Birăuțiu a preluat din nou revista în editura sa. Pe copertă a fost anunțat iarăși ca șef-redactor Alex. Ciura de la Blaj, iar ca redactor responsabil Oct. Goga. Ciura și-a declinat însă această onoare, neputând lua parte activă la viața revistei, fiind profesor în Blaj.

După o criză grea de două luni, revista începe să revină și execuția tehnică revine iarăși la starea ireproșabilă de mai înainte.

Cu 1 ianuarie 1904, Oct. Tăslăuanu semnează revista ca proprietar și editor, iar Oct. Goga ca redactor responsabil. Se tipărește însă în continuare în tipografia lui Birăuțiu.

La sfârșitul anului școlar 1903/1904 pleacă din Budapesta și Goga și Lupăș. De aici înainte rămâne singur Tăslăuanu și proprietar și editor și redactor al revistei, până în 1906 când, fiind chemat secretar al „Astrel” la Sibiu, duce și revista cu dînsul acolo.

După actul împăcării au dispărut disensiunile dintre noi, și vechea prietenie s-a restabilit, astfel că anii următori ne-au apropiat tot mai mult unul de altul și în viața publică am mers în nenumărate rânduri alături, cu aceleași preocupări și în colaborări fără rezervă.

## *La Sibiu*

La 1 ianuarie 1907 „Luceafărul” apare la Sibiu, unde a trăit zile senline și frumoase până la izbucnirea războiului, în 1914, când Oct. Tăslăuanu trece munții și revista își încheie apariția.

După război apare în răstimpuri un an și jumătate în București, înjghebind în jurul ei un cînaclu literar cu V. Părvan, Gala Galaction, N. Crălnic, Oct. Tăslăuanu și alții.

Nu mai este cazul ca acum, după atîția ani, să se facă aprecieri asupra faptului dacă a fost bine sau nu că revista a pornit de la 1903 pe alt drum decît cel preconizat la zămăllirea ei.

A fost probabil nevoie să treacă și ea prin convulsivitățile interne, inerente în acea vreme tuturor inițiativelor similare, cum a fost cazul și cu „Tribuna” și cu „Românul” de la Arad.

Fapt incontestabil este însă că Oct. Tăslăuanu, de a cărui prietenie nu ne-au despărțit adversitățile de câteva clipe, are un mare merit pentru viața ulterioară a „Lucefărului”. Trebuie remarcat cu justă apreciere că dînsul a ridicat revista la un nivel literar și artistic deosebit, făcînd din ea în scurtă vreme cea mai bună, cea mai frumoasă și mai bine scrisă revistă literară din Ardeal, superioară chiar unora din țară. Ea a făcut adevărată epocă în beletristica românească, creînd un curent nou în literatura noastră din Transilvania și care cu drept cuvînt rămîne în istoria literaturii cu numele de „curentul «Lucefărului»”.

Ecourile revistei s-au și resimțit chiar de la început. Sub influența ei s-a reorganizat, stringîndu-și rîndurile, în 1903 și 1904 studențimea română din Cluj și tot „Lucefărul” a refăcut viața culturală a studențimii din Budapesta, cu manifestările ei artistice, nu numai în capitală, ci și cu deplasările ei răsunătoare în provincie. Astfel, excursiile corului studențimii din Budapesta la Ghioroc, la Sînnicolaul Mare, Nădlac și Lugoj, cu concerte și conferințe și cu nelipsitele petreceri obișnuite în Ardeal, au fost adevărate zile de sărbătoare și pentru unii și pentru alții. Și s-au făcut în atmosfera entuziastă de la început, care cucerise toată lumea românească. Finanțarea acestor deplasări a fost susținută de D. Birăuțiu. Revista le-a înregistrat pe toate acestea la timpul lor.

Însemnările acestea nu au alt scop decît să fixeze actul de naștere și de botez, precum și să fie un fel de „curriculum vitae”, cu date cronologice, al revistei „Lucefărul”, de la 1902 pînă la 1914, pentru istoricul literar al culturii noastre naționale din Transilvania și pentru corectarea unor mici erori din volumul lui Tăslăuanu „*Amintiri de la „Lucefărul”*”, care nu corespund pe de-a întregul realității.

## POEZIA PAȘOPTISTĂ GERMANĂ A LUI AUGUST TREBONIU LAURIAN

Dr. HEINZ STĂNESCU

După evenimentele din martie 1848 de la Pesta, „guvernul principatului Transilvaniei a rămas neclintit în apărarea vechii orînduiri” („Istoria României”, IV, 1964, p. 117), străduindu-se între altele, să împiedice în măsura posibilului pătrunderea în țară a manifestelor și poeziilor revoluționare, tipărite în străinătate, și străduindu-se să tergiverseze dispozițiile privitoare la desființarea cenzurii — după cum rezultă din cunoscuta parodie a lui Johann Friederich Gelch (1815—1851), intitulată *Der scheinote Zensor im Sachsengau eine nadowessische Lebensklage* („Transilvania, Beiblatt zum Siebenbürger Boten”, Hermannstadt-Siblu, nr. 33, 24 aprilie 1848). Dar curînd situația se schimbă și Transilvania fu inundată, ca și restul Imperiului habsburgic, de manifeste și poezii revoluționare, mai întîi importate și mai apoi scrise și tipărite în țară.

Studiînd cele trei culegeri de manuscrise și tipărituri de epocă în limba germană, păstrate la „Biblioteca Centrală Universitară Cluj”: colecția APOR, la „Arhivele Statului Siblu” și în „Arhiva Honterus a Bisericii Negre Brașov”: culegerea de copii și documente TRAUSSCH, se poate stabili că în cea de-a doua jumătate a lunii aprilie 1848 domină materiale importate, ca de exemplu *Metternich und die Konstitution* de poetul republican austriac Hermann Rollett (1819—1904) și *Wiener Volkslied am 15. März 1848 — für die Serenade des Wiener Männergesangvereins bestimmt* de Benno Plisemar.

De la începutul lunii mai 1848 însă, de cea mai mare răsplîndire se bucură scrisori deschise, manifeste și poezii de limbă germană, scrise în țară și ocupîndu-se cu precădere de problema-cheie a epocii și anume cea a așa-zisei „uniri cu Ungaria”. Dintre aceste poezii ocazionale, tipărite pe foi volante la Siblu, pot fi amintite aci *Festgruß am 4. Mai 1848*, semnată „Naționalgardist”, *Bei der Kaiserfahne — 4. Mai 1848* de Johann Michaelis (1813—1877), *Patriotische Worte, gesprochen am Abende des 6. Mai 1848 vor dem evangelischen Gymnasialgebäude in Hermannstadt* de J. Fr. Gelch precum și anonimele *Feier des 18. Mai 1848 in Hermannstadt* și *Vor der Union — Mai 1848*. Dintre aceste „manifeste versificate”, tipărite la Siblu, ne-a solicitat atenția în special *Emanzipation, landläpliche Repräsentation, eigenes Wohngebiet unsern walachischen Mitbrüdern — und nicht blindlings: Union!* (Emancipare, reprezentare în dietă, teritoriu/autonom/ propriu, pentru frații noștri români — și nu orbește: Uniunea/cu Ungaria!) de „Dr. Justus Trebonianus”. Această poezie-manifest diferită de celelalte producții de epocă în limbă germană, ce se concentrează asupra problemelor specifice medului săsesc, este relativ

lungă — umplînd cinci pagini — şi este scrisă în tonul patetic al poeziei paşoptiste şi al artei poetice dominante după martie 1848 şi datează, ţinînd seama că este legată în convolutul clujean între poeziile referitoare la evenimentele din 4—6 şi cele din 18 mai din prima jumătate a lunii mai 1848.

Autorul se foloseşte iniţial de ficţiunea că ar fi sas pentru a-şi mărturisii adversitatea faţă de „uniunea cu Ungaria” :

„...Ein Sachse kündet Dir mit Wehmutston:  
Kein Segen ruht auf solcher Union !...”

Pe parcurs, poetul renunţă însă la ocolişuri şi vorbeşte nemijlocit în numele românilor, care cer egalitatea în drepturi pe „pămîntul crăiesc” drept primă condiţie pentru o alianţă cu saşii în lupta contra şovinismului unguresc. Poetul asemuieşte situaţia naţiunii române în Transilvania cu cea a sclavului de galera :

„...Noch bist Du sklavisch an die Ruderbank  
Des großen Staatenschiffes angekettet !  
Noch hast Du Deinen Geist, so bleich und krank,  
Ins Sonnenmeer der Freiheit nicht gerettet !  
Drum liegt im Modewort Union  
Für Deinen Stamm nur Schmach, nur bitterer Hohn !...“

cea mai evidentă dovadă a acestei stări de nesuportat fiind lipsa unei reprezentări naţionale în dietă :

„...Noch leuchtet Dir in diesem Landtag  
Ein volksvertretend Auge nicht entgegen,  
Noch schleppst Du feigen Druckes Fessel nach,  
Noch kannst als Landstand Du Dich nicht bewegen !...”

Alături de titlul poeziei, care are un caracter evident programatic, cele de mai sus exprimă cu destulă precizie punctul de vedere al consfăturii reprezentanţilor burgheziei şi ţărănimii româneşti, adunaţi la Sibiu în 8 mai 1848. Aceştia — între care A. Papiu-Iliarian enumeră pe Timotei Cipariu, Ioan Buteanu, Constantin Roman şi August Treboniu Laurian (*Istoria românilor din Dacia superioară*, tom II, Viena 1852, p. 189) — au aprobat atunci un proiect de rezoluţie, formulat de Simion Bărnuţiu şi constînd în esenţă din proclamarea naţiunii române ca cea de a patra stare transilvăneană, şi dintr-un protest împotriva „ununii cu Ungaria”.

Poezia enunţă într-o serie de versuri un plan anume de acţiune comună a românilor cu saşii :

„...Faßt drum der Selbsterhaltung Machtgebot :  
Schart mit den Sachsen freundlich Euch zusammen !  
Jetzt gilt uns beiden Leben oder Tod !  
Laßt Euch nicht listig ohne Euch verdammen,  
Stimmt kühn ihn an — des Wortes Donnerton :  
Der Wlache will Emanzipation !...”

pentru a arăta apoi că singura „uniune” acceptabilă este cea întru umanism, întru înfrăţirea dintre popoare, întru progres şi renunţare la orice încercare de a deznaţionaliza pe alţii :

„O göttlich schönes Wort, o Union,  
Wie sie der wahre Humanismus predigt,  
Die auch den unscheinbarsten Erdensohn  
Der höchsten Menschenrechte nicht entledigt..  
..Des Herren Erde ist so weit und groß,  
Sie will der Kinder keines je verschlingen —  
Der Fortschritt ist der Völker goldnes Los,  
Sein Licht muß bis zur tiefsten Schichte dringen !  
Und dieser engelmilde Sphärenton,  
Er sei der Grundlaut der Union !”

Ca autor al acestei poezii-manifest se impune fără îndoială acea personalitate al cărei nume este sugerat de însuși pseudonimul utilizat. După cum a semnalat-o încă din 1933 prof. dr. docent Carl Göllner în studiul său : „Un articol scris de A. Tr. Laurian în limba germană”, August Treboniu Laurian (1810—1881), care și-a dovedit cunoașterea tuturor nuanțelor limbii germane prin traducerea încă din 1847 a dificilului manual de filozofie al lui W. Krug, se exprima nemțește tot atât de curgător ca și în românește. În plus, întreaga literatură pașoptistă de limbă germană de pretutindeni — inclusiv țările române — nu cunoaște nici un text, fie el în proză sau versificat, pentru care se fi utilizat pseudonimul Justus Trebonianus sau ceva similar. Poezia a fost tipărită la Sibiu, după cum am arătat, după 6 și înainte de 18 mai 1848; A. Tr. Laurian a fost aci la 8 mai, iar la Blaj nu mai devreme de 12 mai, întrucât — după cum se știe („Istoria României”, IV, p. 132—133) — primii sosiți au fost prezenți cu cel mult trei zile înainte de deschiderea Adunării naționale în 15 mai 1848. Dar argumentul-cheie este cel dat de textul însuși; nu se cunoaște decât o singură altă poezie de limba germană din această epocă, în care românii sînt pomeniți — dar în cel de-al treilea sonet din 1842 al lui Max Moltke (1819—1894) din „Deutsche Sprichwörter, deutsche Sprachwörter” (Schutz — und Trutzlieder für die Siebenbürger Deutschen und das Deutschtum in Österreich, gedichtet in der Zeit von 1842 bis 1882, Leipzig, 1882, p. 19) mențiunea e fugară, iar referirea se face din perspectiva sașilor.

„...Uns opfre weder Ungar, noch Walache,  
Die von Natur ihm teure Muttersprache.  
Das dünkel' uns, das Völkerrecht verletzen...”

dar numai în „Emanzipation...” ei sînt în centrul atenției autorului, care — evident — e român, preocupat de obținerea egalității în drepturi a conaționaliilor săi.

Această poezie-manifest nu trebuie judecată în abstracto, ci privită în contextul epocii pașoptiste, cu patetismul ei, cu trecerea continuă de pe planul autonomiei estetice pe cel al utilității imediate. Din punctul de vedere al calității versurilor, nu este sub nivelul majorității poeziilor pe care Johann Friedrich Goltz le-a înmănușat în cele două volume ale antologiei sale *Liederbuch der Siebenbürger Deutschen* (Sibiu, 1847; 1851). Versurile lui A. Tr. Laurian rămîn în istoria literaturii ca un document al conviețuirii și colaborării poporului român cu naționalitățile conlocuitoare și ca argument împotriva celor ce susțin că scrierile de diferite limbi în țările române s-ar fi dezvoltat în izolare unul de altul.



## H. TIKTIN — traducător al lui Eminescu

### I. RIZESCU

Printre lingviștii care au adus o contribuție importantă — spre sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru — la dezvoltarea lingvisticii românești a fost Hariton Tiktin. E suficient să amintim monumentalul *Dicționar român-german*, la care a lucrat 40 de ani, și *Gramatica romând*, pentru a releva numai o parte din operele sale de valoare.

În activitatea lui Tiktin există unele aspecte mai puțin cunoscute, legate de munca didactică dusă la Universitatea din Berlin, după plecarea din țară. În capitala Germaniei, el a ținut, între anii 1905—1924, cursuri atât de istoria limbii celtice și de istoria literaturii și a culturii poporului român<sup>1</sup>.

Din bogata corespondență rămasă de la Tiktin<sup>2</sup>, reiese că autorul *Dicționarului român-german*, după stabilirea la Berlin, a întreținut legăturile strinse nu numai cu lingviști<sup>3</sup>, filologi, istorici, ci și cu scriitori români, fiind la curent cu tot ce apărea pe frontul culturii noastre.

Pe lângă cursurile universitare, H. Tiktin a ținut și unele conferințe de popularizare a operelor literare românești<sup>4</sup>. Din păcate, se cunoaște încă prea puțin despre aceste conferințe. În urma cercetărilor întreprinse, am reușit să găsim următorul anunț: *Sitzung der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen. Dienstag den 25 febr. (1908), abends 7, Leipzigerstr. 33 Herr Tiktin; Rumanische Novellisten (Schluss)*.

În același scop, de popularizare a literaturii române peste hotare, ilustrul lingvist a făcut și unele traduceri, despre care de asemenea avem puține date. Se cunoaște, de exemplu, că în

---

<sup>1</sup> Într-o însemnare din arhiva Universității berlineze se pot citi următoarele cu privire la cursurile ținute: Sommersem. 1920, Phil. Fakultät: 1) Rumänische Literatur. 2) Einführung in die rum. Sprache. Sommersem. 1922, Phil. Fakultät. 1) Literatur und Geistesleben der Rumänen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2) Einführung in die rumänische Sprache. 3) Rumänische Übungen für Vorgesrittene.

<sup>2</sup> Azi la Biblioteca Academiei.

<sup>3</sup> Vezi și Marin Bucur, *Ovid Densusianu*, Editura tineretului, București, 1967, p. 31, 35.

<sup>4</sup> Pe drept cuvânt, spunea C. Rădulescu-Motru în ședința solemnă a Academiei din 24 martie 1936 (la 11 zile după moartea lingvistului): „Academia Română va păstra membrului său onorar H. Tiktin o amintire respectuoasă, așa cum se cuvine pentru un celtor al culturii românești („Analale Academiei Române”, t. LVI, 1935—1936).

revista „Aus fremden Zungen” (1 martie 1909) din Berlin, H. Tiktin a publicat traducerea na-rațiunii lui Ion Creangă, *Povestea unui om leneș*, sub titlul *Märchen von einem Faulpeltz*<sup>5</sup>.

În arhiva rămasă de la Tiktin, am găsit un manuscris care cuprinde traducerea în germană, rămasă probabil nepublicată, a sonetului *Veneția* de Mihai Eminescu. Cu marele poet, Tiktin a întreținut legături strânse de prietenie, în tot timpul cît ei se găseau la Iași<sup>6</sup>.

Iată traducerea în germană a poeziei *Veneția*, traducere care prezintă o importanță mai mult decît documentară :

## VENEDIG

### Sonet von M. Eminescu

Erstorben ist Venedigs blühend Leben  
Mit Sang und Tanz und lichterfüllten Sälen;  
Nur bleiches Mondlicht sieht in den Kanälen  
Um alter Tor'und Treppen Pracht man weben,

Sieh dort den Mærgott zwischen Gondelpfählen  
Sein ewig, junges Haupt verzweifelt heben;  
Die Braut, die todesstare zu beleben  
Stürmt ans Gemäuer er mit mächt'gen Wellen.

Und Kirchoffsstile herrschet in der Runde  
Dumpf schlägt, ein Mahner aus der Vorzeit Tagen,  
San Marco jetzt die mitternächt'ge Stunde.

Mir ist's, als riefe sein gemessnes Schlagen  
Dem Meergot zu die we(h)mustvolle Kunde:  
„Die Toten stehn nicht auf, du musst es tragen !”

Se știe că sonetul eminescian a avut ca „model” o poezie a poetului austriac de origine italiană G. Cerri, scrisă în 1850, și publicată 14 ani mai tîrziu la Viena, în volumul *Aus einsamer Stube*. Izvorul poeziei lui Eminescu a fost identificat de I. Grămadă, care a și publicat poezia lui Cerri în studiul *Mihail Eminescu (Contribuții la studiul vieții și operei sale)*, Heidelberg, 1914, p. 34—37. Dar chiar Eminescu însemna în una din variantele sonetului numele poetului austriac, iar G. Ibrăileanu, în sumarul ediției sale, nota în dreptul titlului *S-a stîns viața* „după Cerri”.

Nu avem intenția să facem o analiză comparativă între sonetul eminescian și poezia lui Cerri. În legătură cu aceasta, istoricii literari și-au spus cuvîntul<sup>7</sup>. Perpessicius notează în ediția

<sup>5</sup> Iată partea finală a celor două texte :

Mai poștească de-acum și  
alți leneși în satul a-  
cela dacă le dă mîna și-i  
ține cureaua.

Ș-am încălecat pe-o șea  
și v-am spus povestea așa.

(Ion Creangă, *Povești,  
amintiri, povestiri*, E. P. L.,  
1969, p. 294).

Nun mögen auch andere Faul-  
pelze in jenes Dorf ziehen,  
wenn es ihnen beliebt und  
sie den Mut dazu haben.  
Und damit ist mein Märchen  
aus, Ihr, lieben Kinder, geht  
nach Haus.

<sup>6</sup> „Am petrecut cu Eminescu ore minunate în discuții filologice și filozofice și a fost o mare pierdere pentru mine, cînd el a părăsit Iașul pentru a intra în redacția din Bucu-rești a unui jurnal... Lecturile făcute împreună cu Eminescu și explicațiile pe care mi le-a dat cu această ocazie acest rar cunoscător al limbii sale materne, mi-au prilejuit o mulțime de constatări lexicografice, gramaticale, literare și istorice (Din discursul în germană rostit la Asociația „Allgemeiner Deutscher Neuphilologen-Verband” cu ocazia sărbătoririi sale, la 80 ani de viață).

<sup>7</sup> Vezi, de exemplu, D. Caracostea : *O structură stilistică și ritmică : Sonetul Veneția*, în *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938, p. 192—217; L. Găldi, *Geneza sonetului Veneția*, în *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, 1964, p. 331—341.



Tagedig.

Sonett von M. Eminescu.

Eroborben ist Demidigs blühend Leben  
 Mit Sang und Tona und Lichterfüllten  
 Nur bleich chondlicht sieht in ein <sup>Streu</sup>  
 Um'alter Tor' und Treppen Pracht <sup>Kanälen</sup>  
 man weben.

Sich dort den Meerogott zwischen Gondel-  
 pfählen  
 Sein ewig junges Haupt verweist, leben;  
 Die Braut, die todesstarre zu blühen  
 Schreit aus Gemäuer er mit nächstgen  
 Wellen  
 Und Kirchhofskille herüber in der  
 Runde.  
 Dampf schlägt, ein Schauer aus der  
 Vorkzeit Tagen  
 San Marco jukt die mitternächtge Stunde  
 Obir ist's, als rief sein gemessing Schla-  
 gen  
 Dem Meerogott zu die wemutvolle  
 Kunde:  
 Die Toten stehen nicht aus, du  
 muost es tragen!

sa : „Dar câtă deosebire este între modesta poezioară a lui Cerri și între strălucitul sonet al lui Eminescu, care rămâne ca o capodoperă unică în felul său”<sup>8</sup>.

Dăm mai jos și poezia lui G. Cerri:

So oft ich seh' in düst'rer Mondeshelle,  
Wie, folgend einem innren dunklen Zwange  
Das Meer sich schmiegt in nie gestillten Drange  
Wild an Venedigs bleiche Marmorschwelle.

Ist's mir als wäre diese dunkle Welle  
Ein düst'rer Knabe, der, verstört und bange  
Auf der Geliebten bleicher Todtenwange  
Getäuscht von Neuem sucht des Lebens Quelle.

Und tönt dann durch die öde Kirchhofsstille  
Vom Markusturm die zwölfte Stunde schaurrig  
Wie das Gestöhne einer Schmerzsibylle:

So ist's, als wenn aus einem dumpfen Grabe  
Das Wort ertönte, wehmutsvoll und traurig:  
„Lass ab! die Todten stehn nicht auf, o Knabe!”

Cu mult înalțe, G. Ibrăileanu arătase că *Veneția* este o poezie originală și că „meritul artistic se vedește mai bine în astfel de traduceri decât chiar în poeziile originale... căci e mai ușor de găsit forma perfectă și admirabilă pentru propriile tale idei, decât pentru ale altora... Și faptul că s-a aplecat cu atita răbdare și înverșunare să scoată o perlă din sonetul Veneției (do-vadă mulțimea variantelor), dintr-o poezie care nu era a lui, ne arată pe artistul de rasă din el”<sup>10</sup>.

Eminescu a prelucrat poezia mediocră a lui Cerri, mai nelsemnată decât sonetele lui Platen despre Veneția, elaborând 24 de variante de-a lungul unui deceniu și anume 4 în anii petrecuți în capitala Austro-Ungariei (1871—1872), 8 în timpul șederii la Iași (cca. 1876) și restul la București (1878—1880).

În ultima formă a sonetului nu mai întâlnim nimic din referirile subiective ale lui Cerri, nu mai e vorba de zăgrăvirea Veneției după impresiile unei seri cu lună, ci falnica cetate e privită *sub specie aeternitatis*<sup>11</sup>.

Din compararea traducerii lui Tiktin cu sonetul eminescian se observă o „apropiere” aproape totală. Există totuși unele deosebiri între cele două producții literare, mai precis, anu-

<sup>8</sup> M. Eminescu, *Opere complete*, ediție critică îngrijită de Perpessicius [vol. III,], p. 149.

<sup>9</sup> Sonetul a fost reprodus după Perpessicius (O, III, p. 149) iar traducerea în românește a acestui sonet după D. Caracostea (*Arta cuvintului la Eminescu*, p. 195—196); vezi și Marin Săișcanu, *Veneția. Geneza unui sonet*, în „Argeș”, nr. 1, 1970, p. 2. 7).

„Decite ori văd lumina clar-obscură a lunii  
Cum, urmînd unui lăuntric și întunecos impuls,  
Marea se lipește într-o mereu nepotolită pornire  
Sălbatic de pragul palid de marmură al Veneției.

Mi se pare că valul acesta sur ar fi  
Un întunecat copil, care, tulburat și neliniștit,  
Pe-al iubitei palid obraz de mort  
Amăgit din nou caută izvorul vieții.

Și dacă apoi răsună prin pustia liniște a cimitirului  
Din turnul lui Marco ora douăsprăzece, înflorător,  
Ca geamătul unei Sibile a durerii:

Este ca și cum dintr-un înăbușit mormînt  
Cuvîntul ar răsuna, înduioșat și trist;  
E-n van; Morții nu se scoală, copile!”

<sup>10</sup> *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în „Viața Românească”, vol. XIX, 1927, 1 ianuarie, p. 99—100.

<sup>11</sup> Vezi L. Găldi, *lucr. cit.*, p. 332.

mite elemente comune între sonetul lui Cerri și tălmăcirea în germană a lingvistului român. Astfel găsim unele note personale în cele două poezii. Să se compare: (Tiktin) *Mir, ist's als riefte sein gemessnes Schlagen*

(Cerri) *Ist'mir* . . . . .

În timp ce Eminescu folosește epitetul „dulce” în versul: *Miresei dulci i-ar da suflarea vieții*, la Tiktin găsim epitetul *moartă*, ca și la Cerri:

(Tiktin) *Die Braut, die todesstare zu beleben*

(Cerri) *Auf der Geliebten bleicher Todenwange.*

Putem trage de aici concluzia că Tiktin a cunoscut poezia poetului german? Greu de spus. De altfel nu poate fi exclusă nici ipoteza ca Tiktin să fi cunoscut unele variante elaborate de genialul poet. Într-adevăr, în varianta C (ed. Perpesstcius, vol III, p. 155) găsim versul:

*Miresei moarte blind mîngăie fața.*

Traducerea lui Tiktin a urmat, în genere, destul de fidel modelul eminescian.

Ca și sonetul *Veneția*, traducerea lui Tiktin folosește același tip de versificație.

La Cerri găsim rimele: *abba* în primul și în al doilea catren, *cdc* în prima terțină, *ede* în ultima (se introduce deci o rimă nouă și anume *e*, ceea ce face ca sonetul să fie mai puțin încheșat).

În sonetul lui Eminescu și în traducerea lui Tiktin se folosesc rimele: *abba — baab*; *cdc — ded*.

În poezia lui Cerri, *Veneția* e comparată cu o iubită moartă, al cărei obraz livid e mîngiat de marea — copil. În locul acestor imagini nu prea fericite a adolescentului înamorat, Eminescu, care ridică întreaga poezie la sfera absolutului folosește, ca simbol al veșniciei, zeitatea marină *Okéanos*<sup>12</sup>, iar moartea *Veneției*<sup>13</sup>, iubita lui, semnifică viața trecătoare. Între acești doi poli se desfășoară întreaga existență umană<sup>14</sup>.

Tiktin folosește aceleași imagini ca și Eminescu. Lingvistul ieșean aduce totuși unele note personale. Pentru *Okéanos*, găsim la Tiktin *Meergott*. Iată versurile românești:

„*Okéanos se plînge pe canaluri...*

„*El numa'n veci e'n floarea tinereții*”,

și cele corespunzătoare în germană:

„*Sieh dort den Meergott zwischen Gondelpfählen*

*Sein ewig junges Haupt verzweifelt heben*”<sup>15</sup>

Notele personale introduse de Tiktin nu duc la un decalaj nici noțional, nici imagistic. Pentru *preot* (cu sensul de „vestitor”) apozitia lui *San Marc* (*Preot rămas din a vechimei zile*,

<sup>12</sup> În primele variante găsim *Oceanul*. Mai târziu, folosește *Okeanos*, denumirea grecească a zeului marin, după cum folosise un termen de aceeași origine pentru a denumi Lucașul: *Hyperion*.

<sup>13</sup> „Poetul care cîntase, după Gaetano Cerri, așa de lapidar, moartea Veneției...” (G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, 1966, p. 289).

<sup>14</sup> „În centru, nu mai este poetul care caută să-și tălmăcească impresiile lui, ci însăși icoana cetății moarte, privite în cadrul puterilor cosmice: natura meru aceeași care biruie tot ce e omenesc” (D. Caracostea, *lucr. cit.*, p. 198).

<sup>15</sup> Am confruntat poezia lui Eminescu și cu alte traduceri în germană, ea care se menține însă la nivelul unei transpuneri „fidele”. Ne referim, de exemplu, la volumul de poezii în germană, publicat cu ocazia sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea poetului, sub titlul: *Mihail Eminescu. Gedichte*, București, 1950. Iată versurile de mai sus redatate în acest volum:

„*Okéanos hört man auf Ufer weinen*

*Denn er blieb jung, er bleibt's in Ewigkeit*”.

*San Marc sinistru miezul nopții bate*), găsim la Tiktin cuvântul *Mahner* „persoană care avertizează” :

*Dumpf schlägt, ein Mahner aus der Vorzeit Tagen.*

*San Marco jetzt die millernäch'tige Stunde.*

În încheierea sonetului, găsim în ambele poezii aceeași idee a proclamării ireversibilității. Tiktin însă aduce unele schimbări, printre care omiterea cuvântului „copil” din ultimul rînd :

(Eminescu) „*Rostește lin în clipe cadențate*<sup>16</sup>

•*Nu-nvie morții — e-n zadar, copile!*”

(Tiktin) „*Dem Meergott zu die we(h)mulsvolle Kunde*

•*Die Toten stehen nicht auf, du musst es tragen!*”

S-a spus despre versul final al sonetului eminescian că e singurul care amintește de poezia lui Cerri (*Lass ab! die Toten stehn nicht auf, o Knabe!*)

Dacă ținem seama de profunda deosebire dintre cele două poezii, nu putem vedea nici în versul final vreo „relicvă” a poeziei germane. Ideea din ultimul vers este diferită la cei doi poeți. G. Cerri se adresează adolescentului înamorat de care e vorba în poezia sa. Eminescu prin „copile” din versul : *Nu-nvie morții e-n zadar copile* înțelege că cineva ar trebui să fie prea naiv ca să poată crede în reversibilitatea timpului.



Studiul paralel al celor trei sonete ar putea aduce date noi pentru teoria traducerii și stilistica comparată<sup>17</sup>. După cum știm, cei care se ocupă de teoria traducerii au în vedere, în genere, numai raportul dintre o poezie dată și traducerea acesteia în alte limbi, confruntându-se așadar mai multe sisteme lingvistice.

În articolul de față, avem în vedere trei poezii aparținând la două sisteme de semne, mai precis un „original” în limba germană, „re-crearea” lui în română și traducerea acestuia din urmă în germană.

<sup>16</sup> „Cit de departe e „imediateța” acestui vers sonor de formula mai abstractă și mai puțin conturată a lui Cerri : *Das Wort ertönte, wehmustvoll und traurig!* Acest singur vers ar fi destul pentru a ne îndreptăți să considerăm sonetul lui Eminescu drept o capodoperă originală” (L. Găldi, lucr. cit., p. 340)

<sup>17</sup> Vezi Etlm. Ektund, *La stilistique comparée, base de l'art de traduire*, în „Babel”, 1967, nr. 1. p. 23—31.

## STUDIA ET ACTA MUSEI „NICOLAE BĂLCESCU”, Bălcești pe Topolog, 1969

Acest magazin istoric dedicat lui N. Bălcescu, de peste patru sute de pagini, nu are nici redacție, cu comitet și colegiu trecut pe una din paginile de deschidere, nici botezul publicistic de buletin, anuar, culegere de studii, revistă de studii etc. De asemenea, nu ține nici de institute de cercetare, nici de colective de savanți autorizați cu diplome, nici de facultăți (care catedră ar fi putut realiza o asemenea performanță științifică?). Muzeul memorial „N. Bălcescu” din Argeș nu este o instituție cu vechime, cu fonduri adunate de o viață, cu tradiții îndelungate în această activitate, pentru a i se pretinde cine știe ce, nu are colectiv de cercetători. Este o instituție culturală foarte tânără, apărută după ce fostele „case de creație” a Uniunii Scriitorilor i s-a găsit adevărata și meritata sa destinație. Dar tocmai de aici, de la Bălceștii de pe Topolog, ni se aduce un volum care răspunde celor mai alese pretenții în materie. În locul unor sumare albicioase, pe care le urmărim ici și colo, iată că avem nu „niște” contribuții, un pachet de lucrări obținute prin bunăvoință și filantropism, ci un început de *Caiete Bălcescu*, așa cum francezii au de ani pentru mai fiecare dintre scriitorii lor clasici. Exemplar pentru celelalte instituții de acest profil, volumul *Studia et Acta Musei „Nicolae Bălcescu”* devine un șantier permanent deschis studiilor de orice natură despre viața, opera și epoca martirului istoriei noastre moderne. Nu avem încă nici o biografie de mare amplitudine a lui Bălcescu, nici o ediție „națională” a scrierilor sale. *Correspondența*, prin osrdia lui G. Zanc, este singura realizare ireproșabilă, pe latura istoriografică literare, și de anvergură din ultimele decenii de activitate editorială. Alte câteva studii onorabile, publicate izolat prin reviste de strictă specialitate, pot fi citate cu certitudine, deși valoarea lor nu se evidențiază decât foarte rar, din cauza domeniului restrâns de circulație al publicațiilor în care au fost tipărite. *Studia et Acta Musei „Nicolae Bălcescu”* pune capăt situației de provizorat în această privință, organizând un continuu pelerinaj al culturii noastre contemporane la spiritualitatea marelui pașoptist. Căci de acum înainte avem convingerea existenței unei preocupări centralizate de un for care nu va mai aștepta date festive din calendarul cultural pentru a se scrie articole unele tot așa de festive. Biografia, bibliografia, iconografia și estetica despre N. Bălcescu au început să fie scrise, completate, înnoite aici. Istorici, memorialiști, descendenți ai familiei, documentariști, muzeografi, critici de artă sînt prezenți în acest prim număr cu întradevăr contribuții științifice, foarte variate ca tematică și foarte armonios distribuite în ansamblul volumului. Astfel, începem cu identificările strămoșilor lui Bălcescu, unde îneditul abundă și unde se deschide o perspectivă documentară nebănuțată, recomandînd studiile de migală, pasiune, crudiție ale Corneliel Pillat (*Preotul Dima zugravul*), Paul Cernovodeanu și Horia Nestorescu-Bălcești (*Casa Bălcescu din mahalaua Boteanu din București*). Perloada revoluționară este pusă într-o lumină complementară de vizlune și de informație întli de toate prin contribuția unuia dintre eminenții istorici dintotdeauna ai pașoptismului românesc, Cornelia Bodea (*Bălcescu în 1849, 1851. Marginalii inedite*), apoi de Ion Cojocaru, cu o abordare interesantă asupra utro-

pismul revoluționar (*Bălcescu și furterismul. Citeva indicii*) și de temeinicului studiu al unui mare talent de istoric, pe care moartea ni l-a răpit la vârsta de 25 de ani, Dragoș Sterian (*Tabăra de la Răureni*). Relațiile lui Bălcescu ca revoluționar de acțiune sînt remarcate în studiile lui Alexandru Culcer (*Un revoluționar transilvănean în relații cu Bălcescu — Alexandru Buda. Cu o scrisoare inedită a lui Nicolae Bălcescu*), Vasile Netea (*Relațiile lui N. Bălcescu cu cărturarii și luptătorii români din Transilvania*), I. D. Suciu (*Nicolae Bălcescu și Eftimie Murgu. O paralelă istorică*), Al. Csetri (*Bălcescu și emigrația poloneză. Noi contribuții documentare*). În sfera documentarismului de marcă se înscriu cercetările Elenei G. Zane, care clarifică variantele editoriale ale „Magazinului istoric pentru Dacia” (*Tirajele „Magazinului istoric pentru Dacia” și problema editării operelor lui Nicolae Bălcescu*), cercetările de sinteză asupra *Iconografiei lui Bălcescu* de Adrian Corbu, cercetările de teren, pe un fond temeinic de cultură documentară din studiul lui Nicolae Voicu (*Citeva precizări cu privire la biserica de lemn de la Gillofani*) și Corneliu Dima-Drăgan (*Cenzura în Țara Românească după revoluția din 1848*). George D. Florescu („*Steluța*” - *cluj al dorului de patrie, 1853*). Editorul a avut inspirația să dezvolte sumarul volumului, înglobînd laolaltă cu Bălcescu pe „frații” săi de crez. Nu este o abatere de la tematica propusă inițial? Absolut, nu. Cu toții aparțin unei structuri. Este adevărat că în alte cazuri contemporanii trăiesc în absența unli de alții, ca și cum nici nu s-ar cunoaște. Pașoptiștii sînt, însă, contemporani unii altora în sensul cel mai plin al cuvîntului. Ei trebuie știuți și studiați într-un ansamblu unit de studiu, pentru a înțelege atît pașoptismul, cît și pe fiecare pașoptist în parte. La această rubrică apar contribuțiile de arhivă ale lui Petre Costinescu (*Completări la biografia lui Dimitrie Bolintineanu*), N. I. Simache (*C. T. Grigorescu — un revoluționar piteștean pe malurile Prahovei 1824 — 1903*), George Potra (*Scrisori inedite de la Nișă Magheru către unchiul său Gheorghe Magheru*), Mircea Stoia (*Date noi despre activitatea revoluționară a lui Cezar Bolliac în Transilvania*).

Evocările își au partea lor de valoare în istoria literară. Unii le contestă, acceptînd numai documentele „pure”. Alții dau drept de a scrie memoriile numai personalităților. Discriminare absurdă! Arhivele vii nu trebuie lăsate să se piardă. Sînt pierderi irecuperabile pentru documentaristica unei culturi. Cercetătorii pot accepta sau nu o părere, dar nu pot respinge o literatură de un gen aparte. Evocările unor membri ai familiei Mandrea sînt foarte importante și foarte pitorești pentru crearea atmosferei istorice în jurul Bălceștilor. Nu ne dăm seama pe loc de ce valoare capătă mai tîrziu asemenea mărturii. Practica trebuie continuată!

Pentru a ca să fie acest început reușit, este adevărat că nu a trebuit nici redacție și nici colectiv de cercetare. Un singur om a fost suficient și acesta este actualul director la muzeulul, Horia Nestorescu-Bălcești. Entuziasmul său iată-l concretizat într-o publicație științifică de onoare. Rețeaua noastră muzeistică din țară se poate mîndri cu această realizare a muzeului din Argeș, închinat memoriilor lui N. Bălcescu.

*Marin Bucur*

### ION CREANGĂ, Opere, I și II\*

Ion Creangă este unul dintre marii noștri clasici care nu și-au tipărit în volum opera în timpul vieții. Dintr-o scrisoare adresată lui Titu Maiorescu la 25 mai 1883, aflăm că intenționa să-și adune „puținele scrieri” în volum și să le tipărească la Sococ. Proiectul său nu s-a realizat. Cu puțin timp înainte de moartea scriitorului, V. G. Morțun începuse publicarea *Poveștilor*, din care s-au tipărit numai primele 10 coll. O dată cu îmbolnăvirea lui Creangă, s-a întrerupt pu-

\* Ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Iorgu Iordan și Elisabeta Brîncuș. Studiu introductiv de Iorgu Iordan, Editura Minerva, București, 1970.

blicarea. După moartea scriitorului s-a format, din inițiativa fiului său, Constantin I. Creangă, un comitet care să se ocupe cu editarea întregii opere. Comitetul, alcătuit din Grigore I. Alexandrescu, Eduard Gruber și A. D. Xenopol, a primit de la V. G. Morțun primele 10 coli, deja tipărite, din *Povești* și a îngrijit imprimarea în continuare a lor și a celorlalte lucrări sub titlul general *Scrierile lui Ioan Creangă*. Primul volum a apărut la 1890, cu subtitlul: *Povești*. Era precedat de o prefață alcătuită de A. D. Xenopol (p. I—IV) și o biografie amănunțită scrisă de Grigore I. Alexandrescu (p. 1—29). Al doilea volum, subintitulat *Diverse* a apărut în 1892 și cuprindea: *Amintiri din copilărie, Popa Duhu, Cinci pini, Ioan Roată și Vodă Cuza, Ioan Roată și Unirea, Poezii populare, Poezii proprii, Cuvinte, Rostiri*. (Ion Creangă, *Opere*, I, Notă despre ediție, p. LXVII). Acestei ediții i-au urmat — în decursul vremii — 68 de alte ediții: opere complete sau opere alese și încă 140 de traduceri în limbi străine a diferitelor părți din opera sa artistică. (Bibliografia ediției, p. 373—388 și p. 412—418).

Noua ediție — pe care o prezentăm — alcătuită de acad. Iorgu Iordan și Elisabeta Brințuș, este cea mai completă dintre cele au apărut până acum și cea mai bine alcătuită sub raport științific. Stabilirea textului fiecărei bucăți literare, însoțirea fiecărui compartiment de scrieri cu note și explicații, care iau adesea proporțiile unor adevărate studii, măresc valoarea noii ediții: Ion Creangă, *Opere*, Scriitori români, I, II.

În cele ce urmează ne vom referi la concepția editorilor în alcătuirea ediției, scoțind în evidență unele idei directoare.

Volumul I se deschide cu o substanțială *Introducere* în care se face o analiză amănunțită a trăsăturilor caracteristice ale omului și artistului Creangă. Viața povestitorului, angrenată în aceea a satului de „răzeși fără pământuri”, în descendență ardelenască, cu atributele ei de „atitudine demnă, dragoste de libertate și uneori dîrzenie” este hotărîtoare pentru ceea ce va constitui caracterul popular al operei sale. Sînt urmărite episoadele școlărității, atitudinea sa față de clerul în rîndurile căruia intrase, față de monahii pe care îi cunoscuse în viața lor de toate zilele. Moravurile ambelor categorii îi displăceau. El ar fi voit să avem, atît clerul de mir cît și pe cel monahal: cult, cucernic, modest, atașat sincer profesiei îmbrățișate, în felul lui Isaia Teodorescu — Popa Duhu — dascălul său de la „școala domnească din Tîrgul Neamțului”. Cum înțelegea Creangă comportarea preotului, o vedem din articolul *Misiunea preotului la sat*. Utlîndu-se în stînga și în dreapta și văzînd contrastul între ceea ce gîndea el și realitatea tristă, Creangă nu s-a atașat de preoțe. Din modul cum a privit caterisirea, se înțelege că pe el nu l-a supărat decît fățărnicia forurilor bisericesti în privința acuzațiilor aduse, nu îndepărtarea dintr-un cin pentru care el nu avea considerație. Profesia de învățător l-a atras cu o forță deosebită. Talentul de scriitor, asociat cu cel de om al școlii, a dat cele mai bune roade mai tîrziu în activitatea sa de alcătuitoare de manuale didactice. Repetatele ediții ale cărților sale l-au consacrat ca pe cel mai bun autor de cărți de școală, inițiatorul unor metode de predare înalțate, situlîndu-l printre didacticienii de frunte ai învățămîntului nostru.

În paragraful ultim al introducerii, acad. I. Iordan se ocupă pe larg — pînă la epulzarea problemei — de limba și stilul operei lui Creangă. Ca și despre același capitol din ediția Neculce, putem declara cu toată siguranța să puține lucruri se vor mai putea spune în viitor despre cele arătate aici, dar cu singuranța că nu se vor putea infirma nici una din precizările făcute în jurul acestor probleme. Mă voi opri la două din observațiile de aici: 1. „Limba lui Creangă are caracter popular, nu regional. O bună parte a materialului lingvistic folosit de el aparține graiului moldovenesc, a căruia arie, de altfel, depășește adesea granițele Moldovei, dar alături de acest material există altul, mult mai bogat, cunoscut, în grade diferite, tuturor graiurilor românești, așadar limbii întregului nostru popor” (p. LXV). 2. „Cu mijloace lingvistice simple și, cantitativ vorbind, sărace, la fel cu conținutul obiectiv (sau material) al operei sale, povestitorul humuleștean a izbutit să egaleze pe cei doi mari artiști ai cuvîntului românesc, contemporani cu dînsul, care sînt Eminescu și Caragiale” (p. LXVI).

**Alcătuirea ediției.** Noua ediție a scrierilor lui Creangă cuprinde : *Povești, Amintiri, Povestiri*. Acestea li s-au adăugat : povestirile cu caracter instructiv-educativ, poeziile originale publicate în manualele școlare, apoi câteva poezii populare culese de scriitor, articolele privind polemica prilejuită de apariția manualelor la care a colaborat, câteva scrieri postume și un număr de scrieri adresate unor rude și cunoscuți oameni de cultură ai vremii. În privința textului de bază al acestor scrieri, editorii au pornit pentru *Povești, Amintiri* (I, II, III) și *Povestiri* de la textul publicat în „Convorbiri literare”, corectat de Creangă. Celelalte materiale au fost reproduse după publicații ale căror texte au fost supravegheate de Creangă. Remarcăm grija deosebită a editorilor de a reda „pronunțarea autorului” în scrierile respective (p. LXX). Creangă tindea către normele limbii literare, dar în vremea când scria, limba literară era în faza desăvârșirii. De aceea apar în scrisul său dublete fonetice, care li sînt proprii. Pentru aceasta, editorii de acum le păstrează întocmai, nu cum au făcut alții, unificînd pronunția marelui nostru povestitor.

**Poveștile.** Creangă a alcătuit o *Prefață la poveștile mele*, care a fost publicată sub formă de facsimil în ediția de la Iași, vol. I, 1890. Ca întindere are doar câteva rînduri (p. 3). Poveștile — în număr de 9 — au apărut în „Convorbiri literare” între 1 octombrie 1875 (*Soacra cu trei nurori*) și 1 aprilie 1878 (*Ivan Turbină*).

**Amintiri din copilărie.** Acest „prim roman al copilăriei țărănești în literatura noastră” (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă*, E. P. L., 1963, p. 135/248) a apărut în „Convorbiri literare”, în 1881 (1 ianuarie, 1 aprilie) și 1882 (1 martie), iar partea a IV-a s-a tipărit în ediția scrierilor lui Creangă, vol. II, 1892.

**Povestirile.** În grupa aceasta sînt introduse mai multe bucăți decât în edițiile apărute anterior : *Poveste* (extrasă din „Învățătorul copiilor”...). Atribuirea acestei scrieri lui Creangă a fost făcută de M. Eminescu într-o dare de seamă despre manualul amintit, publicată în „Timpul” din 7 mai 1880, unde se reproduce și povestirea. Confirmarea paternității stabilite de Eminescu ne-o dă manuscrisul autograf al povestirii, păstrat în B. A. R. În darea de seamă menționată, Eminescu face o caldă prezentare „Învățătorului copiilor”, socotind-o cea mai bună carte de acest fel pe care o avea învățămîntul nostru (p. 213 — 215). Urmează apoi *Moș Nichifor Coșcariul*, caracterizată de G. Călinescu în monografia sa despre Creangă intitulată marele românească de atmosferă, și din ea se trage toată navelistica noastră modernă” (p. 240). Este menționată tot în rîndul povestirilor : *Povestea unui om leneș*, după care sînt trecute : *Moș Ion Roată, Ioan Roată și Vodă Cuza, Popa Duhu*. Cele două narațiuni despre moș Ioan Roată „exprimă resentimentul scriitorului față de abuzurile boierești, solidaritatea cu țărănimea asuprită și dragostea pentru Cuza Vodă, înfățișat ca o legendară întruclupare a dreptății”. „Nu împotriva actului unirii se ridică eroul lui Ion Creangă, ci împotriva demagogiei boierești. Unirea, realizată în 1859, lărgise piața de desfacere pentru boieri și burghezic, dar nu micșorase apăsarea țărănilor” (p. 232 — 233). *Popa Duhu* este o amintire despre fostul său dascăl de la Școala domnească din Tîrgul Neamț, Isaia Teodorescu, mort în 1877, în vîrstă de 65 ani, ca îngrijitor al bisericii Nicorița din Iași. Folosind diferite izvoare, editorii reconstituie biografia și subliniază idelle iluministe ale învățătorului lui Creangă (p. 238).

**Povestiri didactice.** Grupul acestor materiale reprezintă colaborarea la partea literară a manualelor didactice scoase de Creangă și colaboratorii săi. Prin ele, marele nostru povestitor urmărea să-i învețe pe copii lucruri folositoare. Umorul sănătos, verva și mișcarea ce le caracterizează le fac atrăgătoare la lectură. Pe unul dintre manualele la care a colaborat Creangă a învățat M. Sadoveanu. Despre plăcerea pe care a simțit-o în contactul cu acest manual ne vorbește în evocarea *În amintirea lui Creangă* (p. 247). Bucățile reproduse în această ediție sînt : *Placă, Inul și cămașa, Acul și barosul, Ursul pitlit de vulpe*.

**Versuri originale.** Pentru manualele de care a fost vorba, Creangă a alcătuit și câteva poezii, în care se urmărea același lucru ca în *Povestirile* amintite mai înainte (p. 256).



*Poezii populare.* Într-o vreme, Creangă a stat la „Spitalul Brncovenesc”, căutându-și sănătatea. Din acest timp datează culegerile de producții populare: *Cînd eram în floarea mea*, *Mielușica*, *Bratu* (publicate în „Contemporanul” din 1881 și 1882, și *Lina Căldîlina* (apărută în „Convorbiri literare” din 1882). Toate aceste versuri au fost auzite de la o gardiancă din spital (p. 259).

*Articole.* Sub acest titlu sînt adunate cîteva articole ale lui Creangă scrise în împrejurări variate. În *Misiunea preotului la sale*, Creangă dă sfaturi în spirit iluminist în legătură cu misiunea preoților. Aceștia, împreună cu învățătorii, trebuie să contribuie la ridicarea culturală a poporului și prin ea la ridicarea buneiști a celor cărora se adresează (p. 91 — 95). În *Iezuitismul în România*, Creangă cerea îngrădirea libertăților nelimitate pe care și le luau clericii catolici în țara noastră (p. 96 — 99). Foarte interesante sînt articolele în care Creangă a apărut, a explicat, a popularizat metodele noi promovate în manualele sale. Cărțile de școală alcătuite de Creangă se găsesc la începutul activității publicistice a povestitorului nostru. Ele s-au bucurat de o faimă deosebită în acea vreme, dovadă multele ediții ale lor. (*Abecedarul* a apărut în 1889 în ediția a 21-a, iar *Cartea de cetire* în ediția a IX-a). Polemica cu Ion Pop Florantin se angajează în ultimii ani ai vieții lui Creangă: 1887, 1888. În cursul desfășurării ei, marele nostru povestitor și-a apărut originalitatea metodei fonetice propusă în *Melodă nouă de scriere și cetire* pentru clasa I primară, a demonstrat că manualele lui Ion Pop Florantin sînt alcătuite rău, și că ale sale sînt mai ieftine decît ale lui Ion Pop Florantin, care-l acuzase pe Creangă și pe colaboratorul săi de speculă. Exceptînd conținutul acestor articole, care sînt alcătuite cu logică și cu un fond științific precis, ceea ce le mărește valoarea și le ține și azi în actualitate este verva satirică a lor și concretizarea situațiilor cu ajutorul unor proverbe așa de bine potrivite încît toate aceste pagini se citesc cu plăcerea și cu ușurința specifică celor mai izbutite pagini literare.

*Postume.* În această categorie intră cîteva materiale cu un conținut variat. Între ele este trecută o *Autobiografie*, de fapt o reducere a *Amintirilor* la cîteva date din viața scriitorului, înșirate cronologic; un basm neterminat: *Făt-Frumos, fiul iepei* (publicat în „Convorbiri literare” din 1898); un fragment dintr-o piesă de teatru: *Dragoste chioară și amor ghebos* — de fapt, două replici, cu eroi din mahalaua Țicăului. Aceștia li se adaugă poezii originale, niște versuri populare și cîteva însemnări de expresii populare pe care scriitorul le-a folosit în scrierile sale.

*Correspondență.* Această parte a volumului cuprinde o serie de scrisori trimise de Creangă unor membri ai familiei sale, unor oameni de cultură cu care a avut legături: Conta, Maloiescu, Eminescu, Negruzzi, Kogălniceanu, Slaviți, Gane sau unor prieteni. Conținutul acestor scrisori ne arată un Creangă afectuos — pînă la duioșie, — fle față de rudele sale, fle în legătură cu „marli săi prieteni”, cum îi numea pe Conta, Maloiescu, Eminescu. Extrem de interesante sînt și notele editorilor despre unele dintre aceste personaje. Ele ne aduc lămuriri cu privire la relațiile scriitorului cu aceste personaje ale vremii.

Volumele se termină cu *Note și variante*, iar celui de-al doilea i se mai adaugă un *glosar* și o *bibliografie selectivă*.

Deosebit de bogate și interesante sînt *Notele* ediției (p. 229 — 256), prin varietatea problemelor la care se opresc editorii. Unele privesc felul cum a fost prezentat Creangă scriitorul de-a lungul vremii în memorii, monografiile, istorii literare, studii și articole semnificative, începînd cu junimistii și sfîrșind cu cercetătorii de prestigiu din vremea noastră. În altele se arată contribuțiile de seamă în privința studiului limbii scriitorului, de la Weigand pînă azi. Sînt menționați apoi scriitorii care l-au prețuit pe Creangă, începînd cu Eminescu și terminînd cu M. Sadoveanu.

Terminînd de cercetat cele două volume de restituiri ale operei lui Creangă ai sentimentul unei duble satisfacții. Întîi cu privire la lărgirea orizontului despre opera lui Creangă. *Facem*

cunoștință cu o operă mai bogată, mai variată. În rîndul al doilea, studiul introductiv, notele, variantele de o bogăție rar întâlnită la o ediție a unui scriitor, lămuresc cele mai dificile probleme legate de opera marelui nostru povestitor.

I. D. Lăudat

ION APOSTOL POPESCU, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*

Valoarea artistică a icoanelor românești pe sticlă reprezintă o „descoperire” relativ recentă a istoriei artelor plastice. Revelația frumuseții și a importanței lor trebuie pusă neapărat în legătură cu mișcarea artistică europeană de după primul război mondial, și îndeosebi cu cea expresionistă. Sublinierea „modernității” artei icoanelor români încă de la primele articole, înaintea unei judecăți propriu-zise de valoare, e o dovadă, credem, concludentă în acest sens. În orice caz, reflecțiile lui Lucian Blaga, ce împing trăsăturile desprinse artei zugravilor anonimi pînă la caracterizarea fenomenului cultural românesc în ansamblul lui, impun un punct de vedere modern, dacă nu chiar modernist, în receptarea icoanelor pe glajă.

Faptul se cuvine să fie reținut, deoarece el constituie cauza esențială a interesului așa de larg stîrnit dintr-o dată de icoanele pe sticlă, ce capătă proporțiile unei adevărate mode. Entuziasmul fără rezervă cu care a fost îmbrățișat acest fenomen popular, vechi de aproape trei secole, a generat, cum s-a mai întîmplat în situații similare, o scădere a spiritului critic, o confuzie de natură estetică nu numai în rîndul publicului, ci și al criticilor și artiștilor.

Iată de ce tendința de rejudecare a moștenirii artistice a icoanelor pe sticlă, observabilă în ultimii ani — e suficient să amintim contribuțiile lui Cornel Irimie, Ștefan Meteș, V. Drăguț —, ni se pare binevenită.

Înscriindu-se pe linia elucidărilor științifice cartea lui Ion Apostol Popescu, de curînd apărută, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*, constituie un adevărat punct de reper metodologic.

Pasionat cercetător al folclorului literar, profesorul Ion Apostol Popescu ni se dezvăluie în lucrarea de față și ca un bun cunoscător al plasticii populare, în hotarul căreia se pare că stăruie de multă vreme.

Propunîndu-și cu modestie să înfățișeze istoria școlii de pictură de la Nicula, să facă, cu alte cuvinte, monografia uneia din așezările cu vechi tradiții în zugrăvirea icoanelor pe sticlă, Ion Apostol Popescu întreprinde de fapt o cercetare a întregului spațiu transilvănean, înțîind studiul sistematic al acestui tezaur popular de frumuseți. Cu o minuțioasă demnă de admirat, autorul epuizează problemele ridicate de apariția și dezvoltarea iconarîtului la Nicula, lăsîndu-ne la sfîrșit o imagine vie și complexă a satului românesc de lângă Gherla, în care pictura icoanelor pe sticlă a devenit un fenomen așa de natural, încît țăraniil zugrăveau adesea, în mod aparent paradoxal, icoane, fără a ști carte.

Amănuntul acesta, asupra căruia Ion Apostol Popescu nu stăruie îndeajuns, ni se pare gărlor pentru caracterul folcloric al icoanelor pe sticlă de la Nicula. Extragerea semnificațiilor ce decurg din el ar fi scutit, desigur, pe autor de lungile pledoarii asupra condiționării apariției picturii pe sticlă de la Nicula de factori strict locali. Chestiunea filiației e de mai mică însemnătate în cazul fenomenelor folclorice, deoarece motivele, practicile și tehnicile trec nestingherite de la un popor la altul. Mai mult decît „de unde vin”, importă „ce devin” acestea în noul climat.

Și icoanele artiștilor niculeni — indiferent de unde vor fi învățat aceștia meșteșugul — au căpătat cu timpul destule trăsături distinctive. Impresionează, oricum înălțimea artistică la care zugravii țărani de aici au ridicat practica, puterea cu care ei au asimilat-o, nu numai ca viziune

și mod de execuție, dar și ca semnificație. Expunerea profesorului Ion Apostol Popescu ne lasă să înțelegem că icoanele pe sticlă și-au pierdut de mult în rîndul artiștilor funcția sacră, iar pictarea lor ca atare a devenit un simplu meșteșug popular, ca oricare altul.

Date fiind condițiile de mai sus — la care se cuvine să adăugăm proporțiile de masă ale practicii în cadrul satului și mai ales rolul neașteptat de mare al femeilor —, poate că ar fi fost bine ca autorul să-și fi sprijinit mai mult demonstrația specificului icoanelor de la Nicula pe caracterele eminentamente folclorice, „naive” ale fenomenului, pe modul în care, mai mult ca oriunde, elementele vizunii populare românești asupra lumii hotărâsc însuși felul de reprezentare plastică a eroilor și scenelor. Importanța pe care Ion Apostol Popescu o acordă unor factori exteriori, cum ar fi vestimentația și peisajul, nu-i în măsură să-i avantajeze pledoaria. De asemenea încercarea sa de a justifica individualitatea artistică a fiecărei icoane sau a fiecărui iconar în parte îl duce în dese cazuri la pierderea din vedere a însăși țintei finale a cărții pe care o reprezintă evidențierea modului specific de exprimare artistică, în ansamblu, al unei școli plastice populare. Fapt pentru care cititorul rămîne nu îndeajuns de convins de deosebirea dintre icoanele de la Nicula și cele din alte centre populare românești.

Observațiile noastre sînt generate tocmai de stîmna pe care o avem față de opera de pionierat pe care Ion Apostol Popescu o inițiază cu atîta entuziasm. Meritele cărții sînt incontestabile. Dintre ele, ținem să relevăm măcar cîteva: urmărirea cu rezultate surprinzătoare a intercondiționării artei populare cu folclorul în cadrul elaborării icoanelor pe sticlă, evidențierea rolului complex jucat de iconari în creația populară a ultimelor secole, admirabila analiză a răspîndirii icoanelor de la Nicula în restul cuprinsului românesc și a influenței exercitate de meșterii niculeni asupra altor centre populare similare, în sfîrșit, însăși lămurirea apariției și evoluției fenomenului picturii pe glajă la Nicula și în vecinătăți.

Toate acestea ridică valoarea studiului lui Ion Apostol Popescu, pe care avem bucuria să-l semnalăm iubitorilor artei noastre populare, ca o însemnată realizare în domeniul atît de complex al studierii și valorificării frumuseților artistice ale icoanelor noastre pe sticlă; ca o remarcabilă contribuție la exegeza artei populare românești.

I. Oprîșan

## Z. ORNEA, *Sămănătorismul*, Editura Minerva, București, 1970

Despre „Sămănătorul” și *sămănătorism* s-a scris foarte mult și s-a spus prea puțin ca adevăr intangibil. Interpretările au alunecat cînd într-o parte cînd în alta, dîndu-se cu o mare sgrîncenie cîteva „merite”, pentru a sparge ici și colo sumbrul tablou al acestui fenomen politico-cultural de la începutul secolului. Unul dintre noi l-au luat ori ce contribuție literară, lăsîndu-l pe cîmpul de bătăie ca un schelet. Aceasta pentru a absolvi pe scriitorii care onoraseră revistele lui Iorga de eventuala răspundere a înrolării lor în rîndurile partizanilor unei credințe estetice „eronate”. Alții, n-au mai mers deloc la textele originale, mulțumindu-se să copleze citatele clasice, și punînd problemele din punctul de vedere al unei principialități pe deasupra particularului manifestării sămănătorismului. S-ar părea că începutul secolului al XX-lea în literatura noastră ar fi acoperit de două erori istorice: sămănătorismul și poporanismul, ambele ideologii fiind mișcări de diversiune ale claselor diriguitoare. Nimic mai crud decît de a-l vedea pe Iorga într-o parte, pe Stere și pe Ibrăileanu în alta, manipulați de o lume care le repugna și împotriva căreia el luptau. Așadar, pentru a reuși azi o tentativă de a cerceta fenomenul suprastructural

al sămănătorismului, trebuia undeva avut curajul de a șterge cu buretele peste unele denaturări, de a evita căile cu ocolisuri și obositoarele „puneri la punct” ale unor specialiști de acest soi. Z. Ornea face în primul rând o lectură nouă, necenzurată de nici o preconcepție, îl citește astăzi pe Iorga ca îndrumător nu numai al unei reviste ci al unei generații și al unei epoci, îl citește pe înaintașii săi, care i-au prefigurat ideologia, apoi întreaga literatură și publicistică din constelația așa de împeștrită a revistei „Sămănătorul”. Z. Ornea își stabilește o relație de studiu fără intermediar, de unde impresia că ni se descoperă un alt fenomen decât acela despre care am auzit vorbindu-se plină acum: nici strălucitor ca un astru, nici întunecat din lipsă de orice energie. Monografia lui Z. Ornea despre sămănătorism vine cu o optică nouă, procedând la o amplă analiză a stadiilor primare, a cauzelor, a formelor de manifestare, a sucombării ideilor, a încercării de preluare și de ușorinare. Este o dezbatere de idei, și plină de idei. *Sămănătorismul* se desfășoară cu micii și marii săi curenți de alcătuire, cu rezervoarele sale subterane, au albiile neregulate, accidentale și nu o dată nefirești pe care și le caută de-a lungul existenței. Pentru Z. Ornea, *sămănătorismul* este un tot complex care angajează politica, viața socială, economică și cultura în egală măsură, fără a prima una sau alta, fără a avea o notă sau alta în exclusivitate. Sămănătorismul scriitoricesc are implicații din capul locului în sămănătorismul economic și politic. Și invers. El nu este numai un curent literar sau numai unul politic sau economic. Z. Ornea nu cade în adiacențe. Nu discută, inutil de altminteri, ce este sămănătorismul: curent, mișcare etc. Sămănătorismul apare în viziunea sa ca o parte activă din dinamica suprastructurii societății românești de la începutul secolului nostru. De obicei, criticii și istoricii literari, strict profesionalizați, au fost nașii de plină acum al sămănătorismului. Punctul de vedere al unora sau altora este indispensabil, dar rămâne parțial, întrucât acest curent, sau nu știu cum să-i spun, nu este o manifestare strictă de ordinul criticii și istoriei literare. Z. Ornea angajează o discuție, peste specialitate și domeniu restrâns, căutând o structurare integrală a fenomenului. Îl face o radiografie completă, o intervenție din afară, din nenumărate puncte de excaladare și de interpretare. Căci pentru a fi diferențiat ulterior, ca orice realitate, sămănătorismul are nevoie de o analiză infrastructurală, de o exegeză a întregului descompus, recompus, pe fragmente și unități. Z. Ornea este un sociolog de formație filozofică și ca atare întreprinde o cercetare „de teren” a sămănătorismului. Monografia sa este a unei unități sociale: parametrul de desfășurare, factorii biologici, starea psihică, comportamentul social-economic, interdependența elementelor, disputele și refuzurile, victoriile și achizițiile, avansările în timp sau căderile în urma timpului, raza de acțiune și de difuziune, de creștere și de descreștere a ideilor. Fenomenul sămănătorismului provocat de revista cu același nume, apare ca o necesitate istorică în plan spiritual, cu erorile anume de interpretare, dar nu ca o aberație. Există în studiul lui Ornea o acceptare deschisă a adevărului. Datele impun un punct de vedere, nu supunerea la un punct de vedere din afară. Sociologia sămănătorismului este o practică nouă ca metodă de lucru, întrucât asemenea manifestări erau integrate într-un ansamblu de necesități și îndeterminațiuni de ordin social, economic și cultural. Că este o carte de sinteză, cartea lui Z. Ornea, cum se obișnuiește să se spună despre cărțile reușite, aceasta nu știu, întrucât socotesc că nu există cărți specializate în analiză și cărți specializate în sinteză. Autorul nu recurge la sisteme. Aceasta este încă una dintre calitățile lucrării. Organizarea și alcătuirea ei stilistică derivă dintr-o cultură temeinică și dintr-o siguranță a excursului prin acea parte de secol, fără semnalele de siguranță ale anumitor înaintași. Este o geografie pe care autorul o catagrafiază singur, fără calcuri de studiu. Când se credea că s-a scris suficient despre sămănătorism, cartea lui Ornea ne demonstrează că începem să înțelegem aceste manifestări cu optica unei stări de cultură actuală și cu experiență de cultură care implică noi „revizurii” critice, noi date și noi sinteze. Dacă ultimul cuvânt nu s-a spus și nu se va spune niciodată, *sămănătorismul* lui Z. Ornea cuprinde un punct de vedere grav în sensul de competență, de obiectivitate și de originalitate. Recompunerea fazelor genetice ale unei culturi nu este o repe-

țiție de spectacol ci o formă de refacere a experienței unei culturi în baza unei experiențe recente. *Sămănătorismul* este o carte asupra căreia s-a gândit. Observația de expresie, de titlu sau cîfră este de nivelul referatului. Ea aparține procentului minimal de eroare al oricărei cărți, de la capodoperă pînă la ultima scriere. Această istorie recentă a sămănătorismului, perspectivată sociologic și cultural, se impune ca un act viu de discuție, de preluare și mai ales de interpretare. Neaderența la cutare punct de vedere implică personalității autorului o răspundere, nu o imputare. De fapt, „observațiile” oricui ar trebui să fie înțelese în presa literară ca puncte posibile de vedere, nu dictatumuri de opinii. Cartea lui Z. Ornea, ca orice recepție autentică, incită la meditație, abate atenția de la amatorism și de la comoditate, provoacă idei și redimensionează spațiul unei manifestări despre care mai mult s-a vorbit decît s-a știut. Este o carte de bază asupra sămănătorismului. Cu asemenea fundamente se pot întreprinde noi avansări în interiorul fenomenelor complexe de cultură și civilizație națională în secolul al XX-lea.

Marin Bucur

V. OZEROV, *Polviekă Sovietckoi literaturl* (Jumătate de veac a literaturii sovietice), Moscova, 1967.

Scrisă într-o manieră eseistică, ultima carte a lui Vitalii Ozerov nu conține, cum s-ar putea bănui după titlu, vreo prezentare sistematică, riguroasă, a evoluției literaturii sovietice din 1917 pînă-n zilele noastre. E o lucrare prin excelență personală. Un critic de prestigiu, redactor-șef al revistei „Voprosi literaturl” secretar al Uniunii scriitorilor sovietici, expune punctul său de vedere asupra drumului parcurs în 50 de ani de literatura patriei sale.

De altfel, autorul însuși ne previne într-un cuvînt introductiv că prezentarea nu va fi exhaustivă. Obiectul cercetării nu e totalitatea, ci ansamblul, din care cauză și toate referirile concrete, ca și analizele mai dezvoltate (de care beneficiază numai anumite opere), sînt doar ilustrative. Cîneva l-ar putea reproșa lui V. Ozerov că nu e consecvent cu sine însuși atunci cînd dă totuși unor analize o extensiune prea mare, întrerupînd fluxul expunerii. Dar nu se poate contesta că și în acest fel autorul reliefează *vizîunea sa* asupra obiectului. E preferată proza. Poezia, dramaturgia, critica sînt amintite doar pentru completarea tabloului. De săpat, se sapă în adîncime numai pe terenul oferit de proză (M. Gorki, Serafimovici, Babel, Furmanov, Ostrovski, Șolohov, Leonov, Simonov ș. a.). Ceea ce se explică, poate, și prin faptul că Ozerov ca critic s-a ocupat toată viața sa aproape în exclusivitate de proză (o carte a lui, referitoare la chipul comunistului în proza sovietică, a fost tradusă cu ani în urmă și în românește).

În principal, eseu are în vedere literatura rusă. Era și greu, practic imposibil, să încapă într-un volum, de proporții totuși reduse, cele peste 80 de literaturi sovietice. Cu toate acestea, în toate capitolele, atunci cînd se caracterizează direcțiile principale ale dezvoltării, se fac trimiteri la alte literaturi — cea ucraineană în primul rînd, apoi literaturile baltice, caucaziene, cele din Asia Centrală. În general, lucrarea impresionează prin volumul uriaș al materialului prelucrat. În profida lacunelor inerente, imaginea de ansamblu a literaturii sovietice și a literaturii unui continent socialist se realizează, și în asta rezidă, socotim noi, meritul principal al volumului.

Valoarea lui critică e însă mai redusă. Din primele pagini ne dăm seama că autorul nu și-a propus să facă o analiză amănunțită și substanțială a proceselor și fenomenelor literare, ca să

prezintă un bilanț al realizărilor cu prilejul unei date memorabile pentru umanitate — a 50-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Momentele dificile în dezvoltarea literaturii sovietice, înfruntările ascuțite de opinii, greșelile, în special cele legate de cultul personalității, care au necesitat ulterior reparații dureroase, nu sînt ocolite, sînt chiar prezentate sumar, ca aduceri aminte necesare înțelegerii unui proces, dar totuși doar ca niște date în afara temei, căci, repetăm, tema e „bilanțul realizărilor”.

Acesta fiind profilul lucrării, în raport cu el realizarea e remarcabilă. Materialul propriu-zis e dispus cronologic, pe capitole conținînd fiecare fenomenele caracteristice cîte unei etape, alcătulindu-se astfel un film nu doar sugestiv, dar și captivant. E de menționat și stilul foarte „literar” al expunerii, care avantajează lucrarea, în sensul că o adresează dintr-o dată unor categorii diferite de cititori. Pe de o parte nu ne îndoiim că volumul se va instala temeinic în bibliografia de specialitate, și nu doar ca o sinteză parțială reușită, dar și pentru că conține informații în plus, în comparație pînă și cu cele mai complete sinteze realizate pînă acum. Pe de altă parte, ca o lectură plăcută pentru cei mai puțin inițiați, același volum oferă un tablou global și colorat al dezvoltării literaturii sovietice oricui s-ar interesa de problemele ei, nefiind specializat. E o carte și științifică și de popularitate în același timp.

Obiecțiile cîte i s-ar putea aduce nu decurg deci nici din profilul lucrării, nici din calitatea realizării. Ele țin de unghiul de vedere al autorului.

Astfel, nepropunîndu-și, după cum am mai spus, să dea o prezentare sistematică a întregii evoluții literare, ci să facă doar un bilanț (ilustrat) al realizărilor, autorul își permite, firesc, o mare libertate de mișcare în selectarea materialului. Iar în această operație vehiculează niște criterii de ierarhizare pe care, de altfel, fără a le afișa, nici nu le ascunde. S-ar putea spune că spiritul în care s-a făcut selectarea a fost cel mai bine definit în fraza cu care începe ultimul capitol: „Literatura sovietică a fost un tovarăș de drum credincios și un prieten de nădejde al poporului în toate etapele luptei revoluționare și construcției socialiste” (p. 379). Se pornește deci de la ideea, azi unanim acceptată în țările socialiste și în cercurile artistice progresiste ale întregii lumi, că literatura (arta în general) nu poate fi considerată doar ca o reflectare pasivă a realității, ci că ea are de jucat un rol activ, alături de forțele sociale înalțate. În condițiile socialismului ea a căpătat și noi posibilități de a juca, chiar programatic, acest rol activ, încadrîndu-se în lupta generală a poporului. Or, se poate spune că V. Ozerov transformă această particularitate a dezvoltării artistice în socialism în principalul, dacă nu chiar unicul criteriu de apreciere a operelor literare. Pentru fiecare etapă se prezintă mai întîi care au fost problemele pe care le avea de rezolvat societatea, iar apoi se urmărește cum literatura a contribuit la rezolvarea lor.

Dar să nu se creadă că lucrarea are un iz sociologizant. Criteriile nu se substituie. Sînt date ca exemple numai opere de reală valoare artistică, iar pe baza lor se fac considerații pertinente privind cuceririle și inovațiile în domeniul formei, al genurilor, stilurilor etc. Literatura se discută ca literatură, ca artă. Tot ce nu are valoare ca artă, chiar atunci cînd eforturile de a contribui la progresul societății sînt vizibile, e dat la o parte. Criteriul de care am vorbit operează doar în lăuntruul seriei de producții avînd incontestabilă valoare artistică. În consecință, nu criteriul îl punem în discuție, ci absolutizarea lui, dat fiind faptul că autorul nicăieri nu menționează măcar că criteriul ales e doar unul din cele posibile, nu arată de ce și cum în virtutea lui o seamă de opere foarte valoroase din alt punct de vedere au fost lăsate la o parte. Vorbînd și mai la obiect, V. Ozerov nu omite nimic din ce este efectiv valoros, însă atunci cînd anumite opere, în raport cu criteriul de selectare ales, nu sînt relevabile, le menționează doar, în timp ce altora le sînt rezervate uncori și 8 — 10 pagini. Astfel, ca să dăm un exemplu, despre romanele lui Pîlniak se amintește doar ca de niște opere prin care s-a manifestat o anumită interpretare unilaterală a fenomenului revoluționar, în timp ce despre *Ceapaev* al lui Furmanov se vorbește îndelung ca

despre o operă exemplară. Ceea ce în sine n-ar putea îndreptăți, evident, nici o critică (din moment ce autorul n-a scris o dare de seamă, ci un eseu în care își afirmă punctul său de vedere), dacă ar fi punctate măcar și alte unghiuri posibile de abordare.

Tocmai pentru că volumul lui V. Ozerov pe care-l recenzăm e o carte captivantă, cititorul regretă că în cuprinsul lui găsește prea puține referiri și la dinamica internă a procesului literar, la realizările care l-au fermentat nu doar prin funcția socială a operelor respective, dar și prin descoperirile artistice, prin lărgirea problematicii umane etc. Doar știut este că literatura sovietică e deosebit de bogată tocmai în asemenea împliniri. După cum, nu încape îndoielă că lucrarea s-ar citi cu un și mai mare interes dacă ar conține mai multe puneri în relație cu alte literaturi contemporane. Spunând aceasta, nu ignorăm că dezvoltarea literaturii sovietice, mai ales în primele decenii, s-a constituit ca un fenomen foarte nou, original și independent. Dar în primul rând tocmai această noutate, această independență și originalitate ar fi ieșit mult mai pregnant în evidență dacă ar fi fost comparate cu alte fenomene, măcar printr-o operație de juxtapunere. În al doilea rând, o dată cu trecerea timpului, independența aceasta s-a cam atenuat, literatura sovietică s-a reintegrat în fluxul mondial al dezvoltării literare. Se înțelege de la sine, într-un „bilanț al realizărilor” nu prea era loc pentru multă comparatistică. Nu la absența unor analize comparative ne referim, ci la senzața că parcă se pierde din vedere faptul că plină și în perioada cea mai „izolată” literatura sovietică nu era singură pe lume. E drept, lipsa aceasta e în parte compensată prin luarea în considerație a unui număr mare de literaturi sovietice. Obiectul (tema) impunea o anumită circumscriere. Dar nu e oare prea „totală”?

Cartea lui V. Ozerov se distinge și prin spiritul ei antidogmatic. Problemele realismului socialist nu domină din afară expunerea, nu o anticipează apodictic. Realismul socialist e prezentat istoric, ca un fenomen ce se naște în anumite condiții etc. Amănuntele ce se dau în această privință sînt în cea mai mare parte inedite pentru cititorul român. De asemenea, condamnările și aprobările (ale unor tendințe din trecut) se fac în majoritatea cazurilor circumspect, cu respectarea adevărului istoric, se subliniază și cuvenitele reparații etc. Totuși, pe alocurea, un anumit axiomaticism se face simțit. De pildă, acolo unde, vorbindu-se de realism, se presupune parcă tacit că apartenența la realism conferă de la început operel un plus de calitate sau în acele pasaje unde „decadentismul” (în altă parte „modernismul”) este tratat global ca un fenomen negativ, de involuție.

Dar, evident, nu aceste aspecte cu totul parțiale și tangențiale caracterizează în ansamblu volumul lui Ozerov, ci conținutul lui masiv, finețea aprecierilor și pasiunea cu care reliefează splendorul dinamism al dezvoltării literaturii sovietice. Cartea merită să fie tradusă în românește pentru ampla informație privind întreaga literatură sovietică, precum și pentru modul în care ne ajută să înțelegem cum se pun astăzi problemele literaturii în U.R.S.S. Și — mai presus de orice — e o carte și utilă, și frumoasă.

Mihal Novicov

#### MODERNITATEA SCRISORILOR PERSANE

Poate cea mai seducătoare caracterizare a lui Montesquieu o făcea în 1928 André Gide, cu 11 ani mai înainte de apariția *Caietelor*, rămase aproape două veacuri inedite și la 207 ani de la ediția princeps a *Scrisorilor persane*; Gide îl compara pe marele iluminist cu Paul Valéry, afirmând că, dacă autorul *Cimitirului marin* ar fi trăit în secolul al XVIII-lea, „ar fi glândit și ar fi

scrie ca Montesquieu". Într-adevăr, *Caietele* (care apar acum pentru prima dată în românește, în anexa *Scrisorilor*) sînt un fel de *Variété*. Coincidențele spirituale sînt evidente în paginile pline de cugetări asupra operelor literare și artistice în primul rînd, dar nu numai atît. Paul Valéry s-a ocupat el însuși de *Scrisorile persane*, în cel de-al doilea volum din *Variété*, în 1930, subliniind esența acestor scrieri prin ideea că „orice fenomen social devine carnavalesc...” și traducînd întrebarea adresată lui Usbec: „Cum poate fi cineva persan?” prin „Cum poate fi cineva ceea ce este?”

Cît de actuale sînt aceste *Caiete* o putem dovedi prin cîteva citate aforistice: „Îmi place să citesc o carte nouă după ce a fost judecată de public. Asta înseamnă că în sinea mea îmi place mai mult să judec publicul decît cartea”!; „Ce veac și veacul nostru, în care există atît de mulți critici și atît de puțini cititori!” „Cînd vedeți pe unul din personajele lui Shakespeare năîindu-se ca un vultur, e el. Cînd îl vedeți că se tirăște, e veacul lui”.

*Caietele* mai pot fi considerate și mărturisiri literare insolite sau direct „jurnale” de creație. *Scrisorile mele persane* — afirma scriitorul undeva — i-au deprins pe scriitori cu întocmirea romanelor în epistole, ca să continue a le defini în *Caiete* ca fiind pline de „haz și voie bună”.

Montesquieu a gustat cu mult humor și chiar și-a trăit în mare măsură orizontul spiritual al *Scrisorilor persane*, nu numai pentru că editorii timpului îl trăgeau de minică, rugîndu-l să mai „facă niște scrieri persane”, solicitare ce se adresa și altor literatori ai vremii, ci și pentru faptul că lumea „bună” a Parisului de atunci îi cerea să le publice și pe cele rămase în sertar, așa cum, printr-un badinaj, anunțase în prefața primei ediții.

Paradoxul acestor trăiri e numai aparent un paradox. Charles de Secondat de la Brède et de Montesquieu se simțea bine în compania mondenilor, care-l socoteau în primul rînd autor de romane galante, de povestiri aventuroase, de ficțiuni distractive, un fel de corespondente ale romanelor captivante sau polițiste de azi. Nici mai mult nici mai puțin. Dar tot atît de adevărat este faptul că un La Bruyère sau La Rochefoucauld au citit cu alți ochi *Scrisorile persane*, gratulîndu-l pe autor cu titlul de filozof și moralist. Dar însuși biografia sa e paradoxală. Atunci cînd se naște, cu o sută de ani mai înainte de marea Revoluție Franceză, în castelul de la Brède, părinții li aleg drept naș un cerșetor necunoscut. (Desigur, există aici o simbolică politică și etică, nu numai o bizarerie heraldică!)

Magistrat, autor de studii juridice, estetician subtil și îndrăzneț pentru vremea lui, fiziician (a scris despre transparența corpurilor), anatomist (a făcut comunicări academice despre funcționarea glandelor renale), filozof etc., apare ca literat cu o carte pe care nici n-o semnează, deși își semnase cu toate titlurile lucrările extraliterare. Dar, cu toată anonimitatea lor tipărite la Amsterdam în 1721), *Scrisorile persane* i-au oferit cu adevărat un nume; celelalte titluri de om de știință au rămas numai în cadre de specialitate.

Că a alimentat cu sugestii cel puțin pentru două secole romanul modern nu e greu de dovedit; Voltaire va scrie în genul lui *Micromegas* (1752) și *Naivul* (1767) sau peste timp Aldous Huxley, *Ce mîndră Lume nouă* (1931), ca să nu mai amintim înflorirea extraordinară a romanului epistolar de după el: Le Sage, Marivaux, Crébillon, Prevost, Diderot, Choderlos de Laclos în Franța sau Richardson în Anglia. Nici epica confesivă a lui Jean-Jacques Rousseau nu poate fi înțeleasă fără relația în timp cu *Scrisorile persane*.

Metaforizare picantă a severelor principii din *Spiritul legilor*, prezentare a epocii de frivolitate stilizată (ce corespundea moravurilor Regenței), *Scrisorile persane* au fost gustate la noi în epoca „luminilor” noastre de un Ion Budai-Deleanu, imitate de un Ion Codru-Drăgușanu în ale sale *Epistole* și reactualizate, ca model de compoziție criptică, de un Tudor Argehezi în *Tablete din Țara de Kuly*. În treacăt amintim faptul că prin 1730 autorul *Scrisorilor persane* ajunge și prin părțile noastre, în Transilvania, lăsîndu-ne cîteva rînduri despre mineriile din Munții Apuseni.



Dar în istoria literaturii noastre moderne, Montesquieu e prezent în tot romantismul. I. A. Vaillant, în școala sa de limbă „frânzoeseacă” de lângă Hanul Grecilor, din București, pe la 1831, făcea dicteuri din *Grandeur et décadence des Romains* unui auditoriu format din Grigore Alexandrescu, Ion Ghica sau Nicolae Bălcescu; Grigore Pleșolanu recomandă pe la 1840 traducerea *Spiritului legilor*, la 1795, George Manuel publică la Leipzig prima traducere din Montesquieu, urmat în 1831 de Stanicu Căpățineanu; pe la 1828 Ionică Tăutu îi citește lucrările, iar mai târziu George Barițiu îi citează numele etc.

Dar prin difuzarea chiar parțială a *Scrisorilor persane* numele juristului și filozofului Montesquieu începe să fie consemnat numai de specialiști. Scrisorile pătrund chiar în original ca operă de fantezie. Dar le citim azi cu voluptate nu numai pentru fantezia lor barocă, ci și pentru simbolistica lor aplicabilă și epocilor mai noi, fiindcă multe din moravurile incriminate n-au fost complet debordate de istorie.

Atacurile ieroglife ale lui Montesquieu sînt adresate întregii societăți franceze, dar nu numai franceze — simbolurile sînt universale —, de la gașca de cafea pînă la Academia franceză. Pe scriitorii de cafea îi ironizează aproape ca un contemporan al nostru: „Cafeneaua are mare căutare la Paris... Este una unde cafeaua se prepară în așa chip, încît dă duh celor care beau din ea; sau cel puțin dintre toți cei care ies de acolo, nu e nici unul care să nu creadă că e de patru ori mai deștept decît în momentul în care a intrat”.

Cineva cu manii universitare și istorice ar putea socoti *Scrisorile persane* niște pamflete și le-ar corela cu pamfletele lui Dimitrie Căntemir sau cu portretele lui G. Călinescu din *Bieta Ionide*. Comparațiile n-ar fi lipsite de sens. În esență, *scrisorile* sînt pamflete, iar ca formă, o galerie de portrete vii, unele colective. Aproape schițe dramatice seriale sînt „reportajele” satirice din saloane, iar *scrisoarea* despre Academia franceză (cea mai academică și academicistă academie a timpului) e parcă o anticipare ieroglifică, cu gust pentru absurd, a suprarealismului: „Acest corp (al Academiei — n. n., E. M.) are patruzeci de capete, toate pline de figuri de stil, metafore și antiteze; atîtea guri nu vorbesc decît prin exclamații, urechile lor vor să fie întotdeauna izbite de cadență și armonie...”.

Unii poeți apar în rîndurile lui Usbec ca niște „bufoni ai speciei omenești”; parizienii proști, poate cei mai proști, vor să „aibă spirit”, iar cei ce vor să aibă spirit „vor să scrie cărți”, ca prin ele să chinuiască și generațiile viitoare, după ce prin prezența lor i-au chinuit pe contemporani.

Tot ce se întîmplă în haremurile persane, în castelele de la mii de kilometri, în mîndririile de pe alte meridiane, toate departe de Paris, nu sînt ipostazele unei epoci decorative, gratuite, ci atacuri la adresa moravurilor franceze, în speță europene, nu persane.

Identificarea cu un fel de metafizică a orizontului persan este altă de mult studiată de Montesquieu, încît asimetriile compoziționale pe care le cultivă pot fi asemănătoare fără efort asociativ cu asimetriile covoarelor persane. Prin transpunerea textului în limba română, Ștefan Popescu respectă organic aceste asimetrii, care constituie, în mare măsură, farmecul stilistic al operei lui Montesquieu: „O regularitate prea mare este cîteodată neplăcută”: spunea undeva, într-un comentariu, autorul *Scrisorilor*. Acest stil de arabesc, remarcat și comentat adecvat de Irina Eliade în prefața cărții, pare a anunța „stereofonille” și „stereoscopiile” cu aspect de vitraliu ale prozelor lui Proust, combinațiile reflexive ale romanelor lui André Gide (cel puțin în parte), tehnica contrapunctului din proza lui Aldous Huxley și Jean-Paul Sartre.

*Scrisorile sînt* opere moderne, cu valoare universală, nu numai prin spiritul lor ascuțit și lucid, nu numai prin tehnica arabescului asimetric de care s-a vorbit altă de mult, tehnică altă de gustată și azi, dar și prin suitele de paradoxuri insolite și poate infecunde la prima impresie, cu care se încheie fiecare articulație din acest roman bizar. Montesquieu paradoxează pe teme diverse: moda, cultura, știința, familia, morala etc.

*Scrisorile persane* nu sînt lirice, n-au nici un strop de afectivitate; epica lor incisivă ne oferă o delectare intelectual-rafinată. Mondenul Montesquieu cultiva, ca și G. Călinescu al nostru, peste timp, o filozofie ironică și convențională a mondenității și a contactului cu publicul: „Mi-am dat întotdeauna seama că pentru a reuși în societate este bine să treci drept nebun, rămînînd înțelept în sinea ta” (*Caiele*). Prezența în saloane, în cluburi (după anglomania secolului al XVIII-lea francez), în biblioteci și totodată în circumi și cafenele nu-l transforma în rău pe Montesquieu. Numai așa putea observa totul în profunzime și numai așa putea scrie din interiorul fenomenelor pe care le trata literar. *Scrisorile persane* n-ar fi fost altfel posibile. Nu e un secret că și clasicii cultivau și ei un fel de boemă. Molière, La Fontaine, Chapelle, Boileau se adunau să petreacă, uitînd saloanele stilate, la circiuma „La oaia albă” din marginea villoneză a Parisului boem.

Este meritul poetului Ștefan Popescu de a ne transpune în românește, cu voluptate rafinată, chiar spiritul *Scrisorilor persane*, care de două secole și ceva n-au devenit desuete pentru gusturile noastre superchimizate de experimente sau ghidate de prea multe moduri și mode epice.

Emil Manu

LIONEL GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye\**

Cartea profesorului Lionel Gossman, șeful catedrei de limbă și literatură franceză de la The John Hopkins University, este consacrată progresului studiilor medievale în Franța secolului XVIII și cel al căruia i se datorește dezvoltarea lor; Sainte-Palaye. Cercetările începute la Oxford, sub îndrumarea profesorului Jean Seznec, au fost continuate timp de un deceniu; „din prezentarea originală, care a făcut obiectul unei teze de doctorat în filozofie, ne mărturisește autorul, am reținut ideea fundamentală de a combina istoria ideilor cu biografia și istoria socială, dar în loc de a trata acestea ca domenii adiacente cercetării, în genul tradițional al „Vieții și operelor”, am căutat să le prezint în relațiile lor realproce”.

Prezentînd viața filologului francez și interpretîndu-l opera, autorul conferă cărții sale o dublă deschidere; spre lumea în care Sainte-Palaye și-a desfășurat activitatea, oferindu-ne, astfel, un excelent capitol de sociologia culturii, ca și spre destinul studiilor medievale, dezvoltîndu-ne filiere și confruntări ce țin de domeniul literaturii comparate. În tot cuprinsul lucrării, istoria ideilor este urmărită în cadrul ei social. În asemenea condiții, monografia profesorului Gossman se înscrie printre cele mai instructive contribuții recente la cunoașterea iluminismului occidental.

De altfel, autorul s-a dovedit un protagonist al istoriei literare integrale și în celelalte lucrări pe care le-a publicat recent. În *Men and Masks. A Study of Molière*, ajunsă în 1969 la cea de-a treia reeditare (tot în The John Hopkins Press), L. Gossman a realizat, poate, cea mai bună sinteză consacrată lui Molière în anii din urmă; analizînd piesele *Amphitruon*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe* și *George Dandin*, el și-a concentrat rezultatele investigației într-un capitol intitulat, *Molière și vremea sa*, în care creația marelui dramaturg este înfățișată în cadrul vieții sociale și intelectuale din Franța lui Ludovic al XIV-lea. Relevînd cu spirit de pătrundere conflictul social care alimentează conflictul dramatic din comedile lui Molière, profesorul Gossman reia original cîteva concluzii din exegeza pe care L. Goldmann a consacrat-o operei lui

\* Baltimore, The John Hopkins Press, 1968, 377 p.

Racine, pentru a sublinia că „pentru Molière, viața umană, în măsura în care este „un spectacol devant les hommes”, a fost integral absorbită în neesențial”. Procesul „teatralizării vieții”, pe care specialistul l-a urmărit și într-un studiu din 1963 : *Voltaire's Charles XII: History into Art* (unde constată că „transformarea realității din trecut, a istoriei, într-o formă estetică, este pe de-a-ntregul tipică pentru o perioadă care a încercat să transfigureze realitatea prezentă, însăși viața societății, într-o formă estetică”), ridică nu numai o chestiune dintre cele mai instructive din istoria culturii moderne, dar supune meditației noastre și o temă de primă importanță pentru înțelegerea lumii contemporane.

Înscriindu-se în aceeași sferă de preocupări, cartea de față întreprinde o analiză spectrală a vieții culturale franceze din secolul XVIII și, concomitent, îndeamnă la cercetarea unor fenomene spirituale contemporane, care apar, tacit, în lumină. Pe drept cuvânt și această nouă lucrare lui L. Gossman poate fi denumită „a provocative book”.

Evident, la Curne de Sainte-Palaye nu este un scriitor care poate fi ignorat. Membru al Academiei franceze, autor al unor lucrări ambițioase care au rezistat multă vreme în reînnoirea permanentă a cunoștințelor, eruditul merita să revină în actualitate. În cartea de față, el reapare, însă, în cel mai interesant context ; în locul expunerii anoste, care nu mai este practică decât de fabricanții de manuale, convingși că au definit o evoluție spirituală dacă au înșirat datele biografice și bibliografice preluate din alte cărți, analiza pornește, din primele pagini, pe făgașul cel mai instructiv : autorul remarcă, pe drept cuvânt, că „iluminismul, așa cum îl înțelegem astăzi, este mai curând un limbaj decât o idee unică”, iar variația acestuia în diferitele arii culturale nu poate fi surprinsă decât dacă se ține seama de faptul, adesea ignorat de cel care descoperă în iluminism o ideologie comună unei pătriți cosmopolite, că „în fiecare țară — pentru că iluminismul a existat nu numai în Anglia, Franța și Germania, dar și în Italia, Spania, Polonia, Rusia, Imperiul austriac, țările scandinave, cele două Americi — a dobândit o formă particulară și a avut o istorie specifică și că în fiecare țară grupuri diferite din clasa suprapusă a societății au elaborat teorii și programe opuse, din care o bună parte se impun a fi recunoscute ca aparținând iluminismului și drept contribuții la un întreg extrem de complex”.

Opera lui Sainte-Palaye devine un veritabil document cultural tocmai datorită faptului că reflectă mentalitatea nobilimii „de robe”, distinctă de „la noblesse d'épée” ca și de clerul înalt, de grupul celor „nobles”, foști membri ai burgheziei. Partea I a cărții evidențiază cu prisosință această variație a mentalității din societatea franceză și capitolele 3 și 4 — „societăți savante, saloane” și „învățați și filosofi” — ni se par esențiale pentru cunoașterea culturii franceze din secolul XVIII. Împreună cu personajul său, autorul străbate saloanele pariziene și din provincie, precizându-le tendințele și orientarea, prin referirea la disputa dintre „Anciens” și „Modernes” care cristaliza atitudinile, ca și prin urmărirea afirmărilor, mai pregnante sau mai discrete, a spiritului libertin. După o călătorie în Olanda, Sainte-Palaye devine cunoscut în cercul lui Boulainvilliers și la 27 de ani este ales la Academia des Inscriptions, unde, alături de Secousse și Mézliers, imprimă un curent de gândire opus iezuitismului conservator și înrudit tendinței „Modernilor” de a cerceta lucrurile și nu cuvintele („cose” și nu „parole”). Sainte-Palaye se asociază mai ales cu Camille Falconet, autorul unui program ce urmărea reînnoirea studiilor istorice ; el frecventează și pe Rémond le Grec, ca și salonul, celebru la mijlocul secolului, al doamnei Doublet de Persan, pe care frații Goncourt îl caracterizau retrospectiv drept „o lume mică, care trăia fără griji, fără Dumnezeu, fără remușcări, în cea mai adâncă și senină trândăvie a sufletului”, dar care, lăsând de o parte coloratura agnostică din fraza scriitorilor din secolul XIX, nu se desinteresa de tot ceea ce ar fi putut reforma viața socială ; aici, ca și în alte cercuri, Sainte-Palaye se atașează aspirațiilor grupului parlamentarilor, de care se simțea legat și prin apartenența sa socială. În 1739 și 1749, în cursul vizitelor sale în Italia el este introdus în cercul Cleliei Borromeo, unde cunoaște pe Scipione Maffei ; la Modena, intră în contact cu celebrul Ludovico Antonio Muratori, iar la Florența cu Giovanni Lami ; rodnică a fost

legătura sa cu Domenico Passionei, care avea să procure specialistului francez copii de pe manuscrisele de la Vatican.

Sainte-Palaye devine, astfel, un reprezentant al grupului învățaților „de robe”, pe care autorul îl compară cu cel format din „philosophes”. Dacă la începutul secolului XVIII a existat o oarecare colaborare între grupurile negustorilor, a bancherilor, a aristocraților sau magistraților, după 1730, când viața economică se înviorază, burghezia se separă tot mai mult de aristocrație, atât datorită faptului că nu mai este interesată în achiziționarea domeniilor funciare, cât și datorită imposibilității păturei suprapuse de a absorbi grupul în creșterea al celor care deveneau tot mai bogați: în ochii burgheziei, privilegiile au început să apară ca metereze învechite și ca stavile de înlăturat. În acest context social își fac apariția *Enciclopedia*, *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire și *l'Esprit des lois* de Montesquieu, pe care autorul o consideră un „tour de force” în combinarea spiritului filozofic cu cel feudal; conturarea unor soluții este schițată, însă, mai ales în scrierile grupului radical, animat de un spirit argumentativ și democratic, ce se îndreaptă împotriva instituțiilor tradiționale. Profesorul Gossman nu face o separare netă, ce ar fi fost fictivă, între acești „philosophes” și grupul învățaților, al magistraților, al aristocraților luminați; Sainte-Palaye, de exemplu, a fost legat el însuși de aripa liberală a aristocraților, ca și de parlamentari. Învățații s-au întâlnit frecvent pe aceleași poziții cu filozofii și laolaltă au respins istoria factologică sau narațiunile literaturizante ale vieților regești, în genul celor practicate de abatele Sain-Réal; dar tensiunea nu a putut fi evitată, mai ales din motive politice. Pentru filozofi, istoria trebuia să-și propună un țel educativ pentru a nu deveni inutilă, iar mare parte din acest obiectiv se realiza, după părerea lor, prin relevarea rolului actului uman în procesul istoric; pentru învățați, istoria se înfățișa ca o continuă evoluție spre realizarea ordinii liberale, care reflectând punctul de vedere al magistraturii, echivala cu instaurarea ordinii și a legii în locul haosului creat de paslunile personalităților, sub care denumire se ascundea monarhia absolută. Utilizând categoriile trecutului, în mare parte, și întrucât se întemeiau pe o tradiție ce pornea de la Montaigne, pentru a ajunge la Montesquieu, învățații vorbeau în numele „națiunii”, cu convingerea că o monarhie cenzurată de parlament putea asigura fericirea dorită de toate spiritele filozofice: „așa cum o practicau învățații, istoria, oricât de filozofică devenea ea, sfârșea întotdeauna prin a justifica și a da substanță ordinii existente, chiar atunci când schița căile de modificare a ei. Fără puțință de tăgadă că Montesquieu și învățații secolului XVIII au oferit o bază mai solidă cercetării istorice decât o puteau furniza filozofii. Este adevărat că, într-un anumit sens, viziunea lui Montesquieu implică o negare a timpului și a istoriei, întrucât nu poate fi loc într-însa pentru factorul înnoitor, ci doar pentru reîmbinarea elementelor existente. Dar, într-un alt sens, prin descoperirea unui sistem și a unei coerențe în înseși evenimentele din trecut și nu numai în conceptele mentale, ea a conferit semnificație celor mai mărunte date particulare și a făcut să depindă efectiv înțelegerea trecutului și a omului de investigarea datelor particulare. Cercetarea istorică a fost, astfel, ridicată deasupra grămezilor de fapte, a spiritului de anticariat irresponsabil, a disputelor regaliste. Gibbon a fost unul dintre cei care au sesizat acest fapt cu claritate. . . Cercetarea istorică a descoperit, lui Montesquieu și învățaților, nu numai structurile culturii umane, dar a precizat — și încă destul de limpede — posibilitățile oferite activității umane și condițiile în cadrul cărora omul este liber să realizeze o lume ordonată, conform opțiunii sale. Aceasta nu o putea accepta fără să se înșele cel mai radical dintre filozofi și ei au disprețuit cu bună știință pe cei care se angajaseră cu atâta aplicație la restabilirea meterezilor și a liniilor de demarcație pe care ei doreau să le facă să dispară” (pp. 124—125).

Opera lui Sainte-Palaye apare, astfel, în confruntările de idei formulate de grupurile intrate în conflict. După ce într-un ultim capitol, atașat la prima parte a cărții, autorul descrie interesul personajului său pentru artă (călătorii în Flandra, la Veneția, cu falosul de Brosses — care consemna că nu lua masa decât după ce „își încărcaseră conștiința cu patru tablouri de

Tizian și două platforme de Veronese” — , la Herculaneum, unde a izbutit să contemple primele fresce scoase la lumină de săpăturile proaspăt începute) el întreprinde, în partea a II-a, o concisă și documentată incursiune în lucrările care au semnalat o reînnoire a interesului pentru studiile medievale în Europa, în secolele XVII—XVIII, insistând asupra rolului jucat în acest sens de Camille Falconet la Académie des Inscriptions. Partea a III-a trece în revistă operele lui Sainte-Palaye, atras la început, ca și contemporanii săi, de fenomenul lingvistic, în studiul căruia, observă autorul, dacă a eliberat limba de balastul retoric, a lăsat totuși ușa deschisă model și prețiozității. Sunt descrise critic: glosarul limbii franceze vechi, contribuțiile la istoria limbii franceze, precum și publicațiile de documente referitoare la istoria Franței; capitole speciale sunt consacrate cataloagelor de manuscrise și problemelor metodologice ridicate cu prilejul editării textelor vechi, cercerărilor asupra surselor cronicărești și literare, pentru ca o analiză aparte să fie rezervată ambițiosului proiect al *Dicționarului antichităților*, precum și operelor care i-au asigurat un loc în istoria literaturii franceze: *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* și *Mémoires historiques sur la chasse*, ambele investigate în lumina contribuțiilor savante recente, care au depășit mare parte din concluziile eruditului de acum două secole. Opinia lui Sainte-Palaye despre caracterul monarhic al Instituției cavaleriei medievale devine inteligibilă în lumina atitudinii politice și sociale a aristocrației din secolul XVIII, dornică să reconcilieze diverse elemente pentru a recompona o tradiție a societății vechiului regim. În sfârșit *L'Histoire littéraire des troubadours* este prezentată ca o apariție deosebită în șirul cercetărilor de cultură medievală, opera înregistrând un larg ecou în literatura europeană, furnizând utile baze de plecare lucrărilor unui Gibbon, Thomas Warton sau Percy, ca și istoricilor sau literaților din alte țări, într-un secol care s-a îndreptat spre evul mediu nu pentru a descoperi o lume uitată, ci pentru a cumula elemente, care o dată remodelate, „puteau mai bine exprima propria lui personalitate”. Dar conturând raportul dintre medievalism și iluminism, prof. Gossman atrage atenția asupra unui interesant aspect care este organic legat de iluminism, în ansamblul lui: greutatea în a defini poziția eruditului francez față de cultura medievală rezidă în caracterul „deschis” al unei mari părți din producția scrisă din secolul XVIII — anume în „mistificarea literară” care făcea pe cititor răspunzător de sensul pe care-l acorda unor creații; această ambiguitate reflectă, în fond, încercarea de a reconcilia, în gând și în sentiment, multiplele tendințe ce se aflau într-un conflict latent în ideologia iluministă. La rândul nostru, am depistat o ambiguitate similară în scrierile Râmnicenilor, care la sfârșitul secolului XVIII preconizau ideal iluminist într-un aparat conceptual tradițional. Am identificat, de asemenea, în cultura scrisă română din acest răstimp, acea tendință pe care L. Gossman o definește cu claritate: „Într-adevăr, iluminismul a inițiat expansiunea domeniului culturii istorice și a înseși noțiunii de cultură, care este una dintre notele distinctive ale viziunii moderne a lumii, în raport cu viziunea umanistă” (p. 353).

Dar oprindu-ne asupra acestor observații generale, inserate în cartea de față, nu ne propunem decât să subliniem o dată mai mult aportul lucrării profesorului Gossman la o mai bună cunoaștere a culturii europene din epoca luminilor, contribuție de pondere științifică, atât prin aparatul critic — din care nu lipsește nici o sinteză fundamentală și nici un studiu recent de temeinică erudiție publicat într-una din limbile de circulație internațională —, cât și prin acribia cu care este investigată creația unui prolific filolog.

Conturând atitudini și desprinzând semnificații din manifestările culturale ale unor societăți diferite, autorul își călăuzește cititorul în viața frământată a unei lumi, care, în perspectiva preschimbărilor, și-a căutat puncte de sprijin în trecut sau în viitor. Utilă cercetărilor epocii luminilor din Franța și Italia, mai ales, cartea profesorului L. Gossman se impune, totodată, atenției prin interpretarea stimulată și înnoitoare a vieții intelectuale dintr-un secol de care ne leagă multiple fire.

Alexandru Duju

## MATHEMATIK UND DICHTUNG

*Încercări în problema unei științe exacte a literaturii* — ediția a III-a, Nymphenburger Verlagshandlung München, 1969

Cu acest titlu a sosit la Institutul nostru o carte de teorie literară. Lucrarea este prezentată ca o culegere de 21 de articole: „contribuții originale a douăzeci de oameni de știință din Est și Vest, literați, naturaliști, lingviști, matematicieni, filozofi, sociologi, pedagogi, și oferă pentru prima oară în limba germană panoramic un domeniu de cercetare care aparține larg viitorului; ea pune în discuție o dezvoltare revoluționară în cadrul științei literaturii”.

Prof. Helmut Kreuzer, care a pregătit și această ediție, schițează atmosfera actuală a științei literaturii: „Dezvoltarea teoriei informației, a ciberneticii, a statisticii, a lingvisticii matematice și a altor altor discipline au creat situația că problema posibilităților și a limitelor unei științe exacte a literaturii poate fi rezolvată hotărâtor și mai științific decât până acum (*Mathem. u. Dicht.*, p. 9). În articolul său de introducere, prof. Helmut Kreuzer dă o schiță istorică măgulitoare a cercetărilor exacte moderne de literatură: Poe, Goethe, Novalis, Tieck, H. von Kleist. Apoi arată specializarea, precizarea și direcționarea cercetărilor literare în ultimele decenii: A. Speiser, *Modul de a gândi matematic*, S. R. Levin, *Producția automată a secvențelor poetice*, *Logica poeziei* etc. În cadrul acestor studii bine delimitate și argumentate riguros se înscriu și studiile din acest volum.

Gustav Herdan, în studiul *O legitate a amestecului lingvistic*, cercetează capacitatea de absorbție și adaptare a cuvintelor noi într-o limbă, pe plan colectiv și individual, alegând pentru planul individual un text de Goethe și unul de Chaucer. Autorul găsește cu ajutorul metodelor matematice o anumită legitate, pe care o traduce din limbaj numeric în limbaj comun astfel: „posibilitatea de apariție a unui cuvânt de origine romanică (în cazul textului analizat de el) este direct proporțională cu lungimea textului. Aceasta poate fi considerată ca o lege cantitativă a amestecului lingvistic” (*op. cit.*, p. 104). Valoarea practică a acestei legi este că pe baza ei se poate stabili proporție de cuvinte de o anumită etimologie în funcție de lungimea textului și acestea pot fi argumente pentru clasificarea și cronologizarea unei opere literare. Autorul conchide de asemenea că metoda statistică în genere e foarte utilă și perfect adecvată pentru lămurirea unui text, pentru datarea lui, ca și pentru stabilirea textului într-o ediție istorico-critică. Aceeași opinie o susține și Helmut Praschek în studiul *Tehnicizarea ediției, posibilități și limite*, W. Fuchs și Iosif Lauter în studiul *Analiza matematică a stilurilor literare* pornesc la o analiză lingvistică a textului pentru a ajunge la determinarea matematică a anumitor caracteristici de stil specifice unor autori, unei epoci, unei limbi etc. Autorii recunosc insuficiența metodei matematice folosite exclusiv în analiza textului literar, justificând rezerva pe care ea o suscită și îl recomandă o referire prudentă și în limita strictului necesar la sensul textului, „care influențează totdeauna structura formală în care e îmbrăcată”. Dar ei dovedesc că o cercetare matematică, deci strict obiectivă, nu se poate aplica decât asupra structurii formale. De aceea ei definesc noțiunea matematică de stil ca „totalitate a tuturor datelor măsurabile cantitativ din structura formală a unui text (*op. cit.*, p. 109).

În cadrul exemplurilor prezentate se urmăresc cu mijloace matematice anumite caracteristici de stil ca numărul silabelor pe cuvânt, la texte din Rilke, Goethe, Sallust și Caesar și se conchide că aceasta e o caracteristică a limbii în genere și nu a autorului; numărul cuvintelor pe propoziție la texte din 27 de autori, filozofi, sociologi, literați, fizicieni, logicieni etc. Concluzia calculului matematic, exprimată grafic, foarte utilă pentru cercetători lingvistici, pare autorilor mai puțin utilă din punct de vedere literar, deci în scopul fundamentării unei judecăți estetice; căci, în calculul statistic, ordinea de importanță a elementelor din text nu interesează, în timp ce pentru o judecată estetică ordinea cuvintelor dintr-o poezie, de pildă, e hotărâtoare.

Pentru a ne apropia de descrierea matematică cît mai profundă și atotcuprînzătoare a unui text literar, autorii concep o analiză lingvistică (a părților din cuvînt și a punctuației) în limbaj matematic și cu aparat matematic. Ajung astfel la o stabilire foarte nuanțată a diferențelor stilistice între doi autori (Kant și Goethe aici) din punctul de vedere al caracteristicilor considerate. Autorii studului semnaleză deci importanța stabilirii acestor caracteristici pentru obținerea unor concluzii esențiale și definitorii pentru un text dat'.

Elisabeth Walther în *Analiza semiotică* folosește teoria semantică pentru a diferenția stilurile limbii literare. Ea cercetează deviațiile stilului beletristic la doi autori, Arno Schmidt și Gertrude Stein, luîndu-se ca punct de reper stilul publicistic. După o analiză minuțioasă și fină, bogată în termeni semiotici (ca icon, simbol, ramă etc.), E. Walther conchide: „... putem stabili pentru FAZ (Frankfurter Allgemeine Zeitung) o situație reală politică care e parte a realității politice a epocii noastre. Autorul rămîne irrelevant. La Schmidt avem constituirea unei lumi fictive cu intenții morale de „exemplu” și de aceea are momente pur lingvistice care caracterizează textul său și îi dau trăsătura de „informație”; aceasta depășește însă informația semantică și devine informație estetică. La G. Stein nu joacă nici un rol în text nici lumea fictivă, nici lumea reală, de aceea denumim textul ei abstract; el este construit din metasemne și nu dă nici o imagine ci numai o structură cubistă și depășește prin aceasta informația semantică, ajungînd la o informație estetică” (op. cit., p. 157).

Franz Schmidt în *Propoziție și stil* folosește o analiză cantitativă a propozițiilor din punct de vedere gramatical — construcție și înălțime — pentru a fundamenta obiectiv judecățile stilistice. Printre alte concluzii foarte interesante, autorul ajunge și la concluzia că judecata estetică de valoare nu poate fi determinată matematic nu pentru că ar fi independentă de trăsăturile obiective (cantitative) ale textului, ci pentru că această judecată are un caracter social-istoric și e în permanență revizuire.

Hardi Fischer în *Dezvoltarea și judecarea stilului* cercetează dezvoltarea stilului la școlari prin urmărirea creșterii anumitor indici cantitativi ai trăsăturilor de stil, număr de cuvinte pe propoziție, mod de înălțuire a cuvintelor, număr de silabe pe cuvînt, frecvența părților de propoziție etc. Autorul mai cercetează și bazele obiective ale judecății stilistice subiective, folosind legile lui G. Kingsley Zipf: „dacă se ordonează cuvintele unui vocabular într-o ordine R, în sensul frecvenței lor f, atunci avem relația  $\log f = c.p. \log R$ ; și legea dependenței între n, numărul de cuvinte folosite, și N, numărul total al cuvintelor limbii,  $\log \log n = a + 0 \log \log N$ .

Rezultatele obținute în studiul asupra stilului școlariilor sînt deosebit de elocvente pentru literați, întrucît demonstrează eficacitatea metodelor matematice în cercetările lor stilistice pe autori.

Norbert Ulrich în *Despre un model matematic pentru determinarea componentelor stilului literar* prezintă și comentează analiza matematică a lui John Carrell asupra a 150 de texte diferite. John Carrell cercetează stilul cu metode pur matematice, conjugate însă cu un criteriu subiectiv, prin luarea în considerație a laturii pragmatice a semnului. În acest scop, folosește un test special la care trebuie să răspundă specialiștii în literatură. Răspunsurile lor sînt astfel dirijate încît să fie ulterior matematizabile. Autorul găsește astfel șase componente stilistice care descriu matematic cele 150 de texte. Dar din nefericire, arată N. Ulrich, aceste componente sînt obținute pe baza unor trăsături care aparțin foarte strict limbii engleze și nu sînt nicicum transferabile asupra altor limbi. În plus, latura pragmatică duce la apariția unui grad indezirabil de subiectivism, dovadă că însuși I. Carroll a ajuns la rezultate neconcludente cînd a anchetat studenții în locul specialiștilor.

Rul Gunzenhäuser în studiul *Despre teoria estetică literară a lui G.D. Birkhoff* cercetează formula lui Birkhoff pentru măsura estetică, și implicațiile ei privind fundamentarea matematică a judecății de valoare estetică. Birkhoff consideră estetica drept ca o știință a ecuațiilor și a lucrurilor care le provoacă; el caută factorii estetici ai unei clase de obiecte, îi definește, cantitativ și

prin compararea rezultatelor, obține o ierarhizare a valorii lor estetice. Consideră că recepția estetică are 3 momente: percepția obiectului printr-o încordare a activității simțurilor, care e proporțională cu proprietatea de complexitate a ( ) obiectului estetic; plăcerea dată de obiect, ca o compensare a încordării; și descoperirea unei anumite ordini (0) între elementele obiectului. Pe baza acestor elemente Birkhoff dă relația  $M = \frac{0}{c}$  ceea ce înseamnă că o operă are

valoarea estetică cu atât mai mare cu cât are un coeficient de ordine mai mare — la o cât mai mică complexitate posibilă. Obiecția lui R. Gunzenhäuser față de această formulă este că însăși mărimile C și O sînt obținute în cazul operei literare în mod empiric și subiectiv (spre deosebire de artele plastice, în care aceste mărimi sînt riguros determinabile), și conchide că o măsură estetică unitară pentru toate artele este teoretic posibilă dar practic încă nu. După ce prezintă în detalii un exemplu de aplicare a formulei lui Birkhoff la analiza unei poezii, R. Gunzenhäuser transferă informația estetică a mărimum de ordine în măsura estetică a procesului de informație (în sens matematic) și dă relația  $N = \frac{R}{H}$ , în care măsura estetică calculabilă în biți este dată de raportul dintre redundanța subiectivă și informația statistică.

Max Bense în studiul *Principii atocuprînzătoare pentru o estetică modernă* pune în discuție problema fundamentală a științei literaturii, problema constituirii unei teorii filozofice, științifice, despre literatură și a unei metodologii generale. Expunînd rolul și avantajele unei asemenea „estetice tehnologice”, bazată pe toate cuceririle științei moderne, autorul cercetează istoricul esteticilor de tip constatativ (inițiată de Galilei), spre deosebire de tipul Interpretativ (ilustrat de Hegel). Schițînd cadrul unei asemenea estetici, M. Bense formulează condițiile minimale și maximale pentru ca un obiect să fie considerat estetic și apoi le nuanțează și le explicitează. În continuare trece la două probleme foarte actuale în teoria artei; problema raportului dintre matematică și artă, pe care îl explică și îl fundamentează logic și problema raportului artă-progres, susținînd ideea existenței progresului în artă; M. Bense definește progresul artistic ca progres în expresia materială și ideală a mesajului artistic.

Roman Jakobson în articolul *Poezia gramaticii și gramatica poeziei* se ocupă de problema determinării raportului între gramatică, înțeleasă ca ansamblul regulilor corecte de comunicare verbale, și gramatica limbajului poetic. Susținînd că există o legătură strînsă între ele, și evidențînd diferite aspecte și nuanțe ale acestei legături, autorul propune spre cercetare limitele presiunii schemei gramaticale asupra limbajului poetic; evidențierea mecanismului care face posibilă exprimarea unor mesaje artistice foarte diferite cu mijloace identice din punct de vedere gramatical.

Manfred Bierwisch în articolul *Poetică și lingvistică* prezintă o încercare de a utiliza noțiuni și cunoștințe lingvistice consacrate bunuri cîștigate pentru știință în constituirea unei poezii definite ca teorie a structurii textului literar. Trece în revistă avantajele și inconvenientele metodei tradiționale de interpretare eseistică a textului literar, precum și ale metodelor statistice, autorul propune folosirea lor îmbinată sub egida unei concepții structuraliste. Autorul pornește de la afirmația că obiectul propriu-zis de cercetare al poeziei trebuie să fie „anumite regularități speciale ale textului literar” și nu textul literar ca atare; și ajunge la diferențierea unor regularități de structură gramaticală detaliate în elemente fonologice, sintactice și semantice care duc la constituirea efectului poetic tocmai prin devierea față de ele.

Manfred Bierwisch conchide că structurile poetice: rimă, vers, aliterație sînt structuri parazitare, posibile numai pe baza structurilor gramaticale primare” (p. 55) și cercetează legătura posibilă între o descriere a structurii poetice și gramatică. Autorul consideră că sarcina propriu-zisă a poeziei trebuie să fie „să recorstruiască competența înțelegerii maximele” (p. 60)



și sugerează următoarele elemente neapărat necesare acestel poetici : 1) o exactă caracterizare a tipurilor de reguli poetice și relația dintre ele, 2) O precizare a modurilor de descriere a structurilor poetice, 3) Un algoritm care să ordoneze univoc textele date pe baza unei corelații între criteriul nr. 1 și nr. 2.

Acestea sînt pe scurt cîteva dintre problemele cărții în discuție.

Într-o recenzie globală și scurtă ca cea de față nu se pot aminti toate articolele cărții, care însumează colaborări internaționale de prestigiu ; cu atît mai puțin e posibilă o analiză și o apreciere a modului în care fiecare autor pune și rezolvă problemele date. Rezultatele acestor cercetări de ani și decenii au arătat însă în mod peremptoriu numai un singur lucru deosebit ; că științele umaniste (sociologia, psihologia, pedagogia, lingvistica, științele literaturii etc.) pot și trebuie să aplice cuceririle științelor exacte. Cercetătorii în științele literaturii sondează atît rezolvarea problemelor teoretice fundamentale (valoarea estetică), cît și probleme practice de detaliu (editare, cronologizare, atribuire descriere stilistică), cu noile metode. Este vizibil că deosebit numai problemele practice au obținut rezultate sigure și utilizabile. Dar cercetările continuă în această direcție.

Rodica Stein

JEAN BRUN, *Le retour de Dionysos*

*Întoarcerea lui Dionysos*, sub acest titlu Jean Brun, profesor de filozofie la Facultatea de litere de la Universitatea din Dijon, ne oferă o panoramă semnificativă a problemelor care se pun omului secolului XX și care nu sînt fundamentale diferite față de cele pe care le punea în discuție cu patos polemic și Platon. De fapt, tocmai această viziune filozofică a unui complex de idei permanente care definesc condiția omului în natură, în societate, față de el însuși, față de obiectele muncii sale, de la tehnică pînă la artă, astfel încît, schimbînd ce e de schimbat de la o epocă la alta, să avem senzația intelectuală reconfortantă că deținem ecuația rezumativă a istoriei. Iată interesul cărții. Certitudinea autorului că de la antici nu e nimic nou sub soare, deși ultimul secol al industriei, al tehnicii și al vitezei ar părea să contrazică chiar și mințile cele mai consecvente, este poate un produs al specializării sale (iată cîteva din lucrările sale anterioare : *Le stoicisme*, 1958, *L'épicurisme*, 1958, *Platon et l'Académie*, 1960, *Socrate*, 1960, *Aristote et la Lycée*, 1961, *Héraclite, ou la Philosophie de l'Éternel Retour*, 1965, *Empédocle, ou le Philosophe de l'Amour et de la Haine*, 1966, *Les Présocratiques*, 1969). Dar, în același timp, această viziune a permanenței și circulației ideilor antice este rezultatul încercării de stringență actualizare a acelor mituri esențiale formulate în antichitate și reformulate apoi ori de cîte ori omenirea simte nevoia redefinirii sale. Pentru aceasta din urmă și de altfel cea mai interesantă preocupare a autorului, ne stă mărturie o lucrare mai veche — *Les Conquêtes de l'homme et la Séparation ontologique*, 1961, cartea de față, *Le retour de Dionysos*.

Pornind de la mitul antic al lui Dionysos, Jean Brun trece la o inventariere completă a reîncarnărilor moderne ale lui Dionysos, astfel încît acesta devine o metaforă atotcuprinzătoare și definitorie a epocii contemporane, iar diferitele ei reacții, manifestări, experiențe într-un domeniu sau altul — știință, artă, viață socială — converg uluitor spre unitatea simbolică reprezentată de aceeași „reîntoarcere” a lui Dionysos. Iată cele cîteva direcții de manifestare a spiritului dionisiac : eros și cunoaștere ; patosul existențial de la căutarea insolitului la estetism patologic și de la ludism la teatrul cosmic ; convulsii sociale, ideologice și politice ale Cruzimii și Dictaturii.

De-a lungul istoriei, mitul lui Dionysos este un adevărat continent subacvatic care se înalță din timp în timp deasupra apelor, afirmându-și o existență activă, cu efecte violente și memorabile, pentru că apoi să se retragă din nou în adâncuri, fără ca să dispară însă vreodată. Și nici n-ar putea să dispară, pentru că *ideea de Dionysos*, care renaște mereu sub alte și alte forme noi, reprezintă eterna tentativă a omului de a se smulge de sine însuși și de a se încredința unei iluzii de orgiastică răpire prin spargerea oricăror limite și dimensiuni care îl definesc și îl mărginesc. Dar, idol al absolutei eliberări, zeul nu se dovedește a fi decât un drog înșelător al escapadelor. După cum remarcă prof. J. Brun, la anumite momente terminus ale evoluției sale, omul în totalitatea atributelor și capacităților sale esențiale se simte față de el însuși ca un organ-obstacol, încercând să-și prelungească imaginea despre sine prin extazele autocontemplării dionisiace.

Omenirea a făcut mereu apel la Dionysos în momentul dinamic al revelației Cunoașterii. Eros și cunoaștere, dorință și concept sînt mereu asociate în aventura dionisiacă a ludismului cosmic, așa cum se poate vedea din teoriile filozofice asemănătoare, dar apărute la mari intervale de timp: Platon, Aristotel, Hegel, Freud, Nietzsche. Acesta din urmă imaginează, într-o societate stigmatizată de „moartea lui Dumnezeu”, un nou tip de aventură, care unește bucuria cu știința (vezi *Le gai savoir*), astfel încît cunoașterea este mijlocul de care se folosește viața „pentru a prelungi dansul terestru”. Pentru că de fapt Dionysos inversează sensul vieții, al existenței, transformînd detașarea originară a individului într-o stare specială de extaz eliberator. De altfel, subliniază subtil autorul exegezei de față, cuvîntul *existence* începe cu prefixul *ex*, care posedă o dublă accepție. El poate indica o ieșire, o abandonare sau o pierdere și în același timp un salt în elan sau o izvorire din adîncime. Dionysos transformă acest *ex* existențial într-un *ex* eliberator și, totodată, inversează plonjarea instinctuală, firească, a individului, în existență cu evaziunea în afara existenței, și asta înainte de a-l proiecta pe om în afara lui însuși și de a-l oferi experiența tuturor combinațiilor de dorință, aspirație și împlinire posibile și imposibile condiției sale umane. Beția dionisiacă tinde astfel să confere adeptilor săi puterea de a vagabonda în afara cadrului determinat de *aici* și *acum*. Starea de spasm și ondulație spre limitat permite voinței umane de a se adînci în voința universală și de a se contopi cu cosmosul. Să nu uităm că dorința lui Zarathoustra era „să danseze dincolo de toate cerurile”, căci „cel care într-o zi va învăța oamenii să zboare, acela va deplasa toate hotarele limitative, iar pentru acela chiar hotarele vor zbura în aer” (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, 1937). De la Nietzsche încoace sensibilitatea și gândirea modernă au acceptat dansul dionisiac ca o etapă a cuceririi verticalității și a viziunii sinoptice a zborului. Dansul și zborul, căruia i se asociază simbolismul *scării* ascensionale, temă de veche tradiție și vitalitate, unesc într-un agregat semnificativ teoriile platonice despre Eros și cunoaștere din *Banchelul* sau din *Phedru*, cu sugestii din literatura română. Autorul, pentru a exemplifica ideea elevației existențiale, simbolizată de coregrafia ludică a dansului și zborului, ne oferă într-o frumoasă traducere poemul lui Lucian Blaga *Vreau să dansez* din *Poemele luminii*, 1919. Cadrul discuției e plin de sugestii pentru noi ilustrări din Mihai Eminescu — visul ascensiunii în lună al sărmanului Dionis, sau Ion Barbu — dansul orbital pe verticală pentru cucerirea absolutului „în camera Soarelui”, și Tudor Arghezi — simbolul erotic al dansului — Tina, Rada din *Flori de mucegai*.

Un alt capitol nu mai puțin seducător este cel consacrat lui Dionysos și orgiei tehnice. Evident, Jean Brun își găsește un teren fertil comentînd mitologia modernă născută la începutul secolului XX, și anume mașinismul, cu noua lui *religie-morală*, viteza, așa cum se vorbea în manifestele profetice ale lui Marinetti: „Morală creștină a descoperit viața interioară a omului, dar ea nu mai are astăzi nici o rațiune de a fi, pentru că e goală de Divin. Morală creștină a golit corpul uman de excesul de senzualitate. Ea a temperat instinctele și le-a echilibrat. Morală futuristă va salva omul de propria sa descompunere determinată de lentoare, amintire, analiză, repaus, obișnuință. Energia umană însulită de viteză va domina Timpul și Spațiul”. Apariția

maşinii, schimbarea ritmului de viaţă, impunerea unei noi viziuni a lucrurilor, determinată de omniprezenţa tehnicii şi a rezultatelor ei, au marcat şi în literatura noastră de avangardă (vezi constructivismul, Integralismul, revista „Contemporanul”) o sensibilitate artistică de adevărat nou tărlm.

Continuând cu răbdare şi ajutat de o întinsă informaţie filozofică, artistică, literară, tehnică, socială, psihologică, lingvistică şi publicitară, Jean Brun inventariază o lungă suită a încarnărilor lui Dionysos, aducând în discuţie şi evenimentele de ultimă oră — foamea patologică a societăţilor contemporane de consum care devoră cantităţi impresionante de „noutate”, vi-nătoarea de insolit şi misticismul social al grupurilor de Zazous, Beatniks, Provos, Hippies, Freebies, promiscuitatea paradisurilor artificiale obţinute prin LSD, marijuana, spectacolele psychedelice şi muzică de jazz, nihilismul creator exprimat de antiroman, antiteatru, antipictură, antiartă.

*Le retour de Dionysos* rămîne o carte instructivă pentru perspectivele pe care le oferă, pentru cadrul minuţios de punere în discuţie a unor probleme-chele ale artei, sensibilităţii şi mentalităţii omului contemporan, căruia i se face un examen momentan, o fişă biografică.

Adriana Milescu

LES ARTS ET LA VIE, PLACE ET RÔLE DES ARTS  
DANS LA SOCIÉTÉ, UNESCO, Paris, 1969

*Les arts et la vie*, impresionantul album editat recent de UNESCO, pune în discuţie teoretic, prin cuvîntul unor personalităţi artistice de autoritate mondială şi apoi prin suita de imagini instantanee şi documentare din Europa, Asia, Africa, Orientul Mijlociu, raportul dintre arta şi societatea contemporană. Intervenţiile de specialitate sînt următoarele: Herbert Read, cunoscutul istoric şi critic de artă englez — *Arta şi societatea*, Kamaladevi Chatopadhyay, care, alături de Gandhi şi Nehru, a militat pentru dezvoltarea tradiţiei artistice din India — *Arta artizanală, expresie a marii tradiţii populare*, Luigi Nervi, inginer arhitect italian, cunoscut prin activitatea sa — *Arhitectura şi nevoile omului de astăzi*, poetul argentinian Basilio Uribe, fondatorul şi directorul unui institut naţional de estetică industrială — *Aportul creaţiei de forme industriale în estetica secolului XX*, Richard Buckminster Fuller, exemplul atît de rar al unui generalist într-un secol al ştiinţei, ambiţionat de specializare, care-şi expune ideile sale personale cu privire la arta în societatea actuală în comunicarea — *Artistul-savant-inventator*, André Maurois, binecunoscutul scriitor francez — *Literatura considerată ca mijloc de expresie*, William W. Melnitz, care a jucat un rol important în mişcarea teatrală berlineză a anilor 1920 — *Teatrul şi funcţia sa socială*, Grigori Kozintsev — *Cinematograful şi timpul*, and last but not the least, Iehudl Menuhin, muzicianul, compozitorul şi educatorul, care-şi împarte multipla activitate între Europa şi Statele Unite, încheie volumul atît de semnificativ cu — *Muzica şi umanismul*.

Succesiv, din perspectiva istorică specifică a artelor plastice, arhitecturii, esteticii industriale, literaturii, teatrului, cinematografului şi muzicii este evidenţiat raportul fundamental de interdependenţă dintre artă şi realitatea societăţii umane. Totodată se încearcă definirea, în termeni cît mai puţin vagi cu putinţă, a mutaţiilor caracteristice intervenite în dezvoltarea artei şi a sistemului social contemporan, mutaţii care determină, după opinia împărtăşită de mulţi oameni de ştiinţă — psihologi, sociologi, antropologi, filozofi, esteticieni —, o anumită criză a valorilor de creaţie artistică, dar şi a aceluia de consum artistic, de sensibilitate spontană şi reacţie personală. Pornindu-se de la premisa că arta este descoperire, aprofundare, mijloc de expresie, mărturie, mijloc de comunicare, interpretare, instrument de re-formare, îmbogăţire, ordine şi integrare, majoritatea specialiştilor recunosc deranjarea echilibrului de relaţii deter-

minante dintre artă și societate, ceea ce duce chiar la nevoia reformulării explicite, categorice, a acestui echilibru definitoriu pentru însăși existența originară a artei și a vieții omenești.

Deci, mai exact, se pune în discuție civilizarea contemporană, și anume, în ce măsură această civilizație marcată de avântul transformării tehnice și științifice asigură condițiile necesare omului pentru a-și dezvolta capacitățile personale de invenție, fantezie, sensibilitate artistică. De pildă, Herbert Read consideră că societatea actuală, prin industrializarea excesivă, prin producția de serie care neagă însuși obiectul artistic—unic, produs de acel ego subiectiv al artistului—, a devenit nici mai mult nici mai puțin de cât „insensibilă” la artă. Constatând că în arta mondială de astăzi nu se manifestă nicăieri un stil artistic care să izbucnească spontan din realitatea economică-socială pe care se constituie modul nostru de viață modernă, criticul englez se întreabă dacă există cumva o incompatibilitate între realitatea fundamentală a epocii noastre și producția spontană a operei de artă. El vorbește în continuare de „artiștii frustrați”, citind pe Burckhardt, „poate se află oriunde în lume astăzi oameni mari pentru lucruri care nu există”. Trăsăturile civilizației tehnologice, care devin „indiscutabil defavorabile” artei sînt, după Herbert Read, fenomenul general de *alienare*, considerat ca un divorț progresiv între facultățile umane și un processus-ul natural, apoi progresul raționalismului științific care nu creează în același timp și un progres moral de aceeași anvergură (știința nu se substituie rolul simbolic al artei), în sfârșit, valorile artistice care prin excelență sînt valori aristocratice (artistul nu exprimă opiniile comode primite de la colectivitate, el este *ein Rüttler*, cel care distruge ordinea stabilită). Ajungînd la ideea că natura însăși a societății contemporane de consum pune obstacole în calea exercitării funcțiilor proprii artei, criticul englez propune „reformarea” societății prin „l'education par l'art”.

Astfel înclt, în locul distracțiilor pasive, care produc un consumator automat, mecanizat, apatic, cu privirea palidă, inexpresivă, cu accese de violență și crimă, cu gusturi sadice și macabre, o nouă educație artistică să formeze „puterea creatoare a imaginației”. La rîndul său, Iehudi Menuhin, după interesante considerații privind apropierea dintre muzică și structura intimă, biologică, fiziologică, subconștientă a ființei umane, revine și asupra subiectului care interesează cel mai mult — civilizația contemporană și arta — „Civilizația noastră este parcă închisă într-un cerc vicios, al cărui principiu motor este refuzul — refuz al momentului creator, refuz al creației însăși”. S-ar părea că astăzi soarta artei, vitalitatea ei, e determinată de opoziția, fără rezolvare încă, dintre instinctul creator spontan, pe de o parte, și mașinism, mercantilism, pe de altă parte.

Poate fi îndreptățită reacția artiștilor și umaniștilor din societățile de consum împotriva unui vădit proces de degradare a valorilor umane, a sensibilității spontane, a pasiunii dezinteresate pentru artă și creația artistică. Dar această împotrivire ar fi cu totul neinteresantă dacă ar lua un aspect de panică, de criză fatală într-o epocă dominată de știință. E o falsă incompatibilitate între știință și artă, între structura economică și producția artistică. Diferitele arte cunosc o înflorire diferită în epoci diferite, iar semnarea unui impas de noutate creatoare într-o artă sau alta (artele plastice, romanul, și nu în toate țările) nu trebuie generalizată (pentru arhitectură, muzică, film, balet). Și apoi criza creației este și ea aparentă (avangardismul teatral nu înseamnă și participarea în masă a spectatorilor). Criticii obișnuiesc să discute siguri pe ei faptele de istorie a artei. Dar această *terra ferma* a criticii dispăre cînd se interpretează arta contemporană cu prejudecățile estetice anterioare. Revoluția științifică modernă pricinuieste urmări în artă, care cunoaște, începînd cu mișcărilor de avangardă—cu dadaismul în special— mutații seismice ale sensibilității de creație și receptare, ale opticii de integrare a artei în viața cotidiană. De ce să studiem arta contemporană cu normele pe care arta însăși și le-a dat într-o epocă de funcționalitate în cadrul unei colectivități restrînse—cetățile antice, orașele Renașterii, curtea regală, saloanele? De ce să nu recunoaștem că arta este astăzi din ce în ce mai mult o specialitate științifică, ea fiind foarte mult o artă a specialiștilor, a artiștilor și a criticilor care

li urmăresc, nu a acelor care li aşteaptă pasivi să se confrunte cu ei. Şi totuşi epoca modernă, care a desfiinţat bariera separatoare a spaţiului şi timpului, este o gigantică consumatoare de artă, prin literatură, cinematograf, muzică folclorică, dans, teatru. Niciodată arta n-a fost mai mult solicitată ca mijloc de expresie, de comunicare, de interpretare şi cunoaştere mondială cum este astăzi.

O statistică a traducerilor de literatură dintr-o limbă în alta, a comerţului de film şi teatru sau chiar o statistică a turiştilor care vizitează anual monumentele de artă ar fi revelaţie pentru epoca de astăzi, în care idealul goethean de artă şi literatură universală şi-a găsit cea mai deplină funcţionalitate. E adevărat însă că, pentru milioanele de conştiinţe consumatoare de artă, funcţia ei profundă de descoperire, de ordine şi integrare sincronică în societatea prezentă este pusă sub semnul întrebării. Aspectul exterior al lumii contemporane este haotic şi inestetic şi s-ar părea că până acum ştiinţa este cea care ne dă ultimul adevăr despre lume şi despre noi înşine într-o formă modelatoare foarte contemporană. Dar ea ne dă un adevăr cantitativ, care nu anulează şi nu substituie intuiţia descoperirii altor adevăruri şi formularea condiţiei umane faţă de lume şi societate. De aici încolo, de la nivelul acceptat, nu prin polemică şi opoziţie, al civilizaţiei actuale, educaţia estetică, prin tradiţia integratoare a artei universale, este chemată să redefiniească relaţiile omului cu societatea deja elaborată în datele ei materiale. Nu e vorba de o criză a creaţiei artistice sau de o decădere a artei, ci de dificultatea intrinsecă a artei de a formula, de a elabora în ritmul rapid al schimbărilor tehnice şi sociale, imaginea sintetică a societăţii. Noutatea industrială şi ştiinţifică invadează conştiinţele, care iau însă act de totalitatea lor calitativă a posteriori, prin artă. Numai prin artă omul poate să se reconstituie şi să se restituie sie însuşi la un mod de existenţă sintetică şi intuitiv, deasupra aptitudinilor şi visurilor sale.

*Adriana Miteşcu*



OMAGIEREA LA UNIVERSITATEA DIN TÜBINGEN A LUI ION BARBU  
ȘI TUDOR VIANU

Din inițiativa Universității din Tübingen, a Ambasadei noastre din Bonn, a Academiei Republicii Socialiste România și a Universității din București s-au desfășurat la Tübingen, la 3 iulie, festivități în amintirea lui Ion Barbu și Tudor Vianu care au studiat în vechiul oraș universitar german cu 5 decenți în urmă.

A prezidat prof. dr. med. *J. Peiffer*, rectorul Universității din Tübingen, care a rostit cuvântul inaugural și a participat la toate manifestările. A fost organizată — cu acest prilej — o sesiune științifică dedicată celor două personalități ale culturii românești, ședință prezidată de prof. dr. *E. Coseriu*, directorul Seminarului de romanistică al Universității din Tübingen și care a prezentat cuvântul introductiv. Au urmat apoi comunicările ample ale prof. dr. *Kurt Wais* de la Universitatea din Tübingen, comparatist de renume mondial, acad. *Al. Rosetti*, care a vorbit despre Ion Barbu, înfățișând prefața la ultima ediție a poemului marelui scriitor și prof. dr. doc. *Al. Dima*, directorul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, despre Tudor Vianu.

Au asistat soția lui Ion Barbu, Gerda Barbilian, personalități ale filologiei și istoriei literare, profesori ai Universității din Tübingen, lectori și cercetători români. S-a dezvoltat apoi placa de omagiu, cu care prilej a vorbit rectorul Universității și ambasadorul Republicii Socialiste România la Bonn, lov. *Oancea*. A fost prezentată, de asemenea, o expoziție de cărți și documente legate de viața și opera celor doi scriitori.

*Al. Dima*





„Revista de istorie și teorie literară” publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

### NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate, pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

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 manuscriselor 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, *Foleloriști și foleloristică românească*, 1968, 407 p., 24 lei.
- \* \* \* *Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu. Volumul colectiv sub îngrijirea științifică a lui Oxidiu Fașadira*, 1968, 499 p., 26 lei.
- D. VĂTĂMANIUC, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, 1968, 519 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, fașimile, indice. Ediție îngrijită de Viorica Pamfil*, 1968, 497 p., 60 lei.
- IOAN URBAN JARNIK și ANDREI BĂRSEANU, *Doine 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 CRETU, G. Ibrăileanu — *Restituiri 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.
- \* \* \* *Istoria literaturii române*, vol. I, ediția a II-a revăzută. *Folelorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)*. Redactor șef al Comitetului general de coordonare: G. Călinescu; Redactor responsabil al Comitetului de redacție al volumului. Al. Rosetti, 1970, 25 × 17,50, 731 p., legat, anvelopă, 45 lei.
- \* \* \* *Studii de literatură universală și comparată*, sub îngrijirea lui I. C. Chițimia, 1970, 25 × 17,50, 363 p., broșat, 16 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 4, P. 517—690



I. P. „Informații” — o. 5681

43461

Lei 25.—