

P
149

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ



1435

TOM. 21

4

1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREȘTI, 1972

COMITETUL DE REDACȚIE

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

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri : ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
ION C. CHIȚIMIA
OVIDIU PAPADIMA
PAUL CORNEA
GHEORGHE PIENESCU
ELENA FIRU
AL. SÂNDULESCU
MARIN BUCUR
NICOLAE BALOTĂ
GEORGE MUNTEAN

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

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

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfilate-
lia, Boite postale 2001—telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à
ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous
abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

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

În țară revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și
prin PUNCTUL DE DESFĂCERE al EDITURII ACADEMIEI,
București, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la
Rompresfilateia, Căsuța poștală 2001—telex 011631, București,
Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din stră-
inătate.

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”.

AȚARE DE PATRU ORI PE AN

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

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 21

1972

Nr. 4

S U M A R

	<u>Pag.</u>
*** Anul 1972	583
Studii și articole	
MARIN BUCUR, Cercetarea istorico-literară în perspectiva ultimelor apariții editoriale	589
I. C. CHIȚIMIA, Folcloristica românească în ultimele decenii	595
MIHAI NOVICOV, Artistul și societatea. Structurile sociale și statutul artistului	601
IOAN N. VLAD, C. Dimitrescu-Iași, estetician și critic literar	607
DOINA GRAUR și BUCUR ȚINCU, Ion Chinezu, istoric și critic literar	615
CĂTĂLINA VELCULESCU, Probleme ridicate de cercetări recente în domeniul cărților populare	629
AL. SĂNDULESCU, Scrisorile Doamnei de Sévigné	630
Profiluri	
RODICA FLOREA, Demostene Botez	645
GEORGE MUNTEAN, Al. Philippide, poet și eseist	651
ION VLAD, Geo Bogza	665
EMIL MANU, Ion Caraion (II)	673
Cronica ideilor	
MARIN BUCUR, O viziune contemporană asupra lui Michelet : „La Voie royale” de Paul Viallaneix	681
Note și comentarii	
ROXANA SORESCU, Scepticul tânăr Grigorie Ilaru	685
DESPINA TOMESCU, Date despre un scriitor franco-român : Antonin Roques	691

Texte și documente

Pag.

MIHAI CIURDARIU, Un junimist uitat : N. I. Basilescu	701
GHEORGHE CEAUȘESCU, Const. T. Stoika, comemorarea a 80 de ani de la naștere	713

Recenzii

AL. DIMA, <i>Principii de literatură comparată (Mihail Diaconescu)</i> ; D. POPOVICI, <i>Studii literare</i> , vol. I (Literatură română în epoca „Luminilor”), ed. îngrijită și note de Ioana Petrescu, Ed. Dacia, Cluj 1972 (<i>Mircea Anghelescu</i>); PAUL CORNEA : <i>Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780–1840</i> , Ed. Minerva, 1972 (<i>Virgil Nemoianu</i>); PAUL ZARIFOPOL : <i>Pentru arta literară</i> , ed. Al. Săndulescu, Ed. Minerva, 1971 (<i>Adriana Milescu</i>); MARIAN POPA, <i>Dicționar de literatură română contemporană</i> , Ed. Albatros, 1971 (<i>Bucur Țincu</i>); DAGMAR BARNOUW : <i>Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Mörikes</i> . Wilhelm Fink Verlag, München, 1971 (<i>Virgil Nemoianu</i>); BARBARA KOCÓWNA, <i>Reymont</i> , Varșovia, 1971 (<i>Stan Velea</i>); OLGA ZAICIK, <i>Henryk Sienkiewicz</i> , București, 1971 (<i>Stan Velea</i>) „PROHEMIO” — revista trimestral de lingvistică și critică literară, I, (april), 2 (septembrie), 1970 (<i>Domnița Dumitrescu</i>); MARIANO BAQUERO GOYANES : <i>Estructuras de la novela actual</i> , Barcelona, Editorial Planeta, 1970 (<i>Domnița Dumitrescu</i>)	717
--	-----

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 21

1972

N° 4

SOMMAIRE

Page

* * * L'Année 1972 583

Études et articles

- MARIN BUCUR, La recherche historico-littéraire dans la perspective des dernières parutions éditoriales 589
- I. C. CHIȚIMIA, L'étude du folklore roumain pendant les dernières décennies 595
- MIHAI NOVICOV, L'artiste et la société. Les structures sociales et le statut de l'artiste 601
- IOAN C. VLAD, C. Dimitrescu-leși, esthéticien et critique littéraire 607
- DOINA GRAUR et BUCUR ȚINCU, Ion Chinezu, historien et critique littéraire 615
- CĂTĂLINA VELCULESCU, Problèmes soulevés par des recherches récentes du domaine des livres populaires 629
- AL. SĂNDULESCU, Les lettres de M^{me} de Sévigné 639

Profils

- RODICA FLOREA, Demostene Botz 645
- GEORGE MUNTEAN, Al. Philippide, poète et essayiste 651
- ION VLAD, Geo Bogza 665
- EMIL MANU, Ion Caraion (II) 673

Chronique des idées

- MARIN BUCUR, Une vision contemporaine sur Michelet : «La Voie royale» par Paul Viallaneix 681

Notes et commentaires

- ROXANA SORESCU, Le jeune sceptique Grigorie Ilaru 685
- DESPINA TOMESCU, Sur un écrivain franco-roumain : Antonin Roques . . . 691

Textes et documents

Page

MIHAI CIURDARIU, Un «junimiste» oublié: N. I. Basilescu	701
GHEORGHE CEAUȘESCU, Const. T. Stoika, le 80 ^e anniversaire de sa naissance	713

Comptes rendus

AL. DIMA, <i>Principii de literatură comparată</i> (Principes de littérature comparée) (Mihail Diaconescu); D. POPOVICI, <i>Studii literare</i> (Etudes littéraires), vol. I ^{er} <i>Literatura română în epoca «Luminilor»</i> (La littérature roumaine à l'époque des Lumières), édition soignée et notes par Ioana Petrescu, Ed. Dacia, Cluj, 1972 (Mircea Anghelescu); PAUL CORNEA, <i>Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780–1840</i> (Les origines du romantisme roumain. L'esprit public, le mouvement des idées et la littérature (entre 1780–1840), Ed. Minerva, 1972 (Virgil Nemoianu); PAUL ZARIFOPOL, <i>Pentru arta literară</i> (Pour l'art littéraire), édition soignée par Al. Săndulescu, Ed. Minerva, 1971 (Adriana Milescu); MARIAN POPA, <i>Dicționar de literatură română contemporană</i> (Dictionnaire de littérature roumaine contemporaine), Ed. Albatros, 1971 (Bucur Țincu); DAGMAR BARNOUW, <i>Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Mörikes</i> , Wilhelm Fink Verlag, München, 1971 (Virgil Nemoianu); BARBARA, KOCÓWNA, Reymont, Varsovie, 1971 (Stan Velea); OLGA ZAICIK, <i>Henryk Sienkiewicz</i> , București, 1971 (Stan Velea); «PROHEMIO» — revista cuatrimestral de lingvistică y critica literaria, 1 (abril), 2 (septiembre), 1970 (Dămnia Dumitrescu); MARIANO BAQUERO GOYANES, <i>Estructuras de la novela actual</i> , Barcelona, Editorial Planeta, 1970 (Dămnia Dumitrescu)	717
---	-----

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Том 21

1972

№ 4

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	<u>Стр.</u>
• * • 1972-ой год	583
Статьи и исследования	
МАРИН БУКУР, Историко-литературное исследование в перспективе работ, изданных в последнее время	595
И. К. КИЦИМИЯ, Румынская фольклористика в последние десятилетия	123
МИХАЙ НОВИКОВ, Художник и общество. Социальные структуры и статус художника	601
ИОАН Н. ВЛАД, К. Димитреску-Яшь — эстетик и литературный критик	607
ДОЙНА ГРАУР и БУКУР ЦИНКУ, Ион Кинеау — историк и литературный критик	615
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, По поводу недавних исследований в области народных книг	629
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Письма госпожи Де Севинье	639
Литературные портреты	
ГОДИКА ФЛОРИЯ, Демостене Ботез	645
ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Ал. Филиппиде — поэт и эссеист	651
ИОН РЛАД, Джесо Богза	665
ЭМИЛЬ МАНУ, Ион Караян (II)	673
Обзор мнений	
МАҒИН БУҒУР, Современный взгляд на Мишле: Пель Риэллане	681
Заметки и комментарии	
ГОКСАНА СОРЕСКУ, Молодой скептик Григорие Илару	685
ДЕСПИНА ТОМЕСКУ, Данные относительно одного франко-румынского писателя: Антонин Рок	691

Тексты и документы

	Стр.
МИХАИ ЧУРДАРИУ, Забытый жупимист: Н. И. Басилеску	701
ГЕОРГЕ ЧАУШЕСКУ, Конст. Т. Стойна, в связи с 80-летием со дня рождения	713

Рецензии

- АЛ. ДИМА, *Принципы сравнительного литературоведения* (Михаил Диаконеску); Д. ПОПОВИЧ: *Литературные труды*, том I (Румынская литература в эпоху «Просвещения»), общая редакция и примечания—Иоана Петреску, Изд-во «Дачия», Клуж, 1972 (Мирча Ангелеску); ИАУ.ТЬ КОРНЯ: *Происхождение румынского романтизма. Общественное настроение, идейное движение и литература 1780—1840 гг.*, Изд-во «Минерва», 1972 (Вирджил Немояну); ИАУ.ТЬ ЗАРИФОПОЛ: *За литературное искусство*, над. Ал. Сэндулеску, Изд-во «Минерва», 1971 (Адриана Митеску); МАРИАН ПОПА: *Словарь современной румынской литературы*, Изд-во «Албатрос», 1971 (Букур Цинку); DAGMAR BARNOUW: *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität der Lyrik Mörikes*, Wilhelm Fink Verlag, Мюнхен, 1971 (Вирджил Немояну); BARBARA KOCÓWNA: *Reymont*, Варшава, 1971 (Стан Веля); ОЛЬГА ЗАЙЧИК: *Генрик Сенкевич*, Бух., 1971 (Стан Веля); «PROHEMIO» — revista cuatrimestral de linguistica y critica literaria. I, (abril), 2 (septiembre), 1970 (Домница Думитреску); MARIANO BAQUERO GOYANES: *Estructuras de la novela actual*, Барселона, Editorial Planeta, 1970 (Домница Думитреску)

ANUL 1972

Cînd această fascicolă a „Revistei de istorie și teorie literară” va ajunge în librării, anul 1972 va fi pe terminate. În presa cotidiană și săptămînală se vor publica articole de bilanț. Noi însă trebuie să anticipăm. Dar de pe acum nimeni nu se îndoiește că anul 1972 va intra în istoria țării ca un an însemnat. Îl marchează în special explozia de întrecere socialistă pentru împlinirea înainte de termen a planului cincinal, ca un semn de adeziune totală a poporului la politica Partidului Comunist Român. Sînt grăitoare și titlurile sub care se desfășoară continua amplificare a inițiativelor creatoare — în cinstea celei de a doua conferințe naționale a P.C.R. și a celei de a 25-a aniversări a Republicii. Primul din cele două evenimente va aparține — cînd revista va apărea — trecutului. Pe cel de-al doilea îl vom avea încă în față, ceea ce ne și îndeamnă să începem prin a-l celebra.

Proclamarea Republicii Populare Române la 30 decembrie 1947 a fost resimțită de toți contemporanii ca un moment de desăvîrșire. Așa s-a întîmplat în istoria țării, ca la mijlocul secolului să se plaseze un sfîrșit de veac și un început de ev nou. Veacul a fost al asuprașii și exploatașii, al mizeriei și al împilării, evul nou — al libertății și al socialismului, al dezvoltării forțelor creatoare. Așa l-au salutată atunci poezii, așa îl purtăm și azi cu toții în inimile noastre.

Un sfert de veac nu e puțin. Iar împlinirile cu care poporul întîmpină aniversarea ne dau măsura ritmului trepidant al istoriei. Vorbind la 24 mai a.c. în fața Conferinței naționale a scriitorilor, tovarășul Nicolae Ceaușescu îi îndemna pe participanți să făurească opere în care să fie înfățișată „cit mai frumos, cit mai cuprinzător, această măreață pagină a istoriei revoluționare a României”. După cum o atestă realitatea literară, îndemnul partidului a găsit un puternic ecou în rîndurile scriitorilor. Numeroasele volume care acum cînd scriem sînt în curs de pregătire, dar care vor apărea pînă la sfîrșitul anului, o dovedesc cu prisosință.

În aceeași cuvîntare, tovarășul Nicolae Ceaușescu caracteriza anticipativ Conferința Națională a Partidului ca un for care „va face bilanțul rezultatelor obținute . . . și va stabili noi măsuri de perfecționare a conducerii și organizării economiei, a întregii vieți sociale, de dezvoltare a democrației socialiste, de îmbunătățire continuă a repartiției, corespunzător p rincipiilor echității noii noastre orînduiri”.

Pină și dintr-o atît de succintă prezentare se întrevăd clar coordonatele de bază ale vieții socialiste. Numai socialismul a putut uni milioane de eforturi disparate într-un singur și suprem efort conștient și dirijat. Dar tocmai complexitatea activităților ce se armonizează astfel reclamă din cînd în cînd popasuri, precedate de ample discuții cu sute de mii și chiar milioane de participanți și care conduc în cele din urmă la noi hotărîri în cadrul celui mai înalt sfat al țării — hotărîri ce se vor înscrie ca noi pietre de hotar în istorie. Entuziasmul cu care mii și mii de colective de oameni ai muncii iau noi și noi angajamente în cinstea Conferinței Naționale a P.C.R. arată cît de organic e resimțită de întregul popor necesitatea acestor hotărîri.

În viața literară, celor două mari evenimente la care muncitorii condeului participă cu nestăvilit avînt, li se adaugă un al treilea — conferința națională a scriitorilor din mai 1972.

A fost o conferință de lucru, avînd ca temă principală de discuție destinul și rolul literaturii în societatea socialistă. Și pentru că e prematur a se vorbi deocamdată de rezultate, ne vom limita la evidențierea unui singur aspect.

Considerînd ca demnă de a fi apreciată dorința scriitorilor „de a făuri o literatură izvorîtă din realitățile noastre actuale, de a contribui prin operele lor la mersul înainte al societății pe care o edificăm, la înfăptuirea programului general de propășire materială și spirituală a României”, tovarășul Nicolae Ceaușescu a precizat în continuare în cuvîntarea sa :

„Sînt bine cunoscute exigențele partidului nostru față de creația literar-artistică. În documentele Congreselor al IX-lea și al X-lea, în numărătoarele întîlniri pe care le-am avut cu membrii Uniunii dumneavoastră, am subliniat permanent că țara noastră, societatea, au nevoie de opere literare militante, cu un profund conținut revoluționar, care să contribuie la marea epopee a edificării lumii noi în România, să cînte lupta și munca eroică a poporului, bucuriile și necazurile, speranțele și visurile sale, să însuflețească milioanele de creatori ai orînduirii socialiste, să dea glas năzuințelor lor arzătoare spre o viață liberă, demnă și fericită”.

Iată, deci, care este îndemnul. Și e semnificativ pentru spiritul vremurilor noastre că înalta chemare se reduce la atît, la ceea ce se așteaptă de la literatură și nu vizează în nici un fel problema modului în care conținutul astfel schițat urmează să se întrupeze în opere de artă.

Dimpotrivă, în repetate rînduri, de pe înălțimea celei mai autorizate tribune, factorii de răspundere ai P.C.R. au subliniat că în ceea ce privește stilul, formele, modalitățile literare, partidul comunist va continua să se situeze pe poziția de asigurare din acest punct de vedere a libertății depline de alegere.

Viața ne oferă astfel exemplul unui splendid dialog între forurile de conducere ale poporului și scriitorii lui. Pentru că oricîte deziderate am formula cu privire la cum „ar trebui” să fie literatura, aceasta nu va putea fi altfel decît o vor făuri scriitorii înșiși. Pentru transformarea îndemnurilor însuflețitoare ale Partidului în opere literare, răspunderea e a scriitorilor și numai a scriitorilor. Și e de subliniat că tocmai sentimentul acestei coplesitoare răspunderi a dominat dezbaterile conferinței naționale din mai 1972.

Cu privire la căile de dezvoltare în viitor ale literaturii nu e rezonabil să anticipăm. Dar e util, credem, să abordăm cu îndrăzneală problema climatului în care urmează să fie obținute viitoarele împliniri.

Nu vom spune un lucru nou amintind că literatura în ansamblul ei e un organism ce se dezvoltă câteodată capricios și imprevizibil. Fiecare operă nouă se creează cu prețul unor mari eforturi, câteodată chinuitoare, și reprezintă, atunci când se oferă cititorilor, tot ce a putut realiza mai bun și mai reprezentativ pentru el, pînă-n acel moment, scriitorul. A-l admonesta că a făurit ceea ce a făurit așa cum a făurit ar fi deșertăciune curată.

Dar nu se poate neglija nici faptul că din clipa în care a apărut în librării, cartea nu mai aparține doar autorului ei, ci și cititorilor, că intră în patrimoniul cultural al poporului, devine o părticică a expresiei geniului său creator.

Ceea ce dovedește că dialogul nu poate să nu continue.

E în afară de orice îndoială că operele care compun în totalitatea lor literatura unui moment istoric dat sînt foarte diferite — ca orientare, stil, realizare artistică. Fiind diferite, e firesc ca și părerile despre ele să fie diferite. E absurd a se cere tuturor cititorilor să recepteze cu aceeași bunăvoință tot ce apare. Mai mult chiar: e de presupus că nu toate volumele care ies de sub tipar răspund în același grad exigențelor estetice ale oamenilor muncii și ale epocii socialiste. Discuția critică, deschisă și principială, este deci tot atît de necesară ca și libertatea deplină a creației.

E un aspect care de asemenea s-a aflat și continuă să se afle în miezul preocupărilor ideologice ale comuniștilor. Nu întîmplător problemele criticii revin stăruitor la ordinea zilei, ori de cîte ori se angajează discuții cu privire la perspectivele dezvoltării literare. Căci dacă creația literară ca atare nu poate fi prestabilită în nici un fel, orientarea criticii, ținuta ei ideologică și mai ales principialitatea și eficiența ei pot fi în mare măsură asigurate prin acțiunea convergentă a factorilor de răspundere din cîmpul creației literare. În acest cadru general își vede răspunderile specifice și „Revista de istorie și teorie literară”. Căci sectorul cercetării literare (de orice factură, — fie istorică, fie teoretică) nu poate fi despărțit de critică. Ca și în trecut, ele formează un singur tot, înăuntrul căruia părțile se condiționează reciproc.

Fără teamă de a exagera, putem susține că în domeniul valorificării moștenirii literare și al dezbaterii critice, noi ne prezentăm la a 25-a aniversare a Republicii cu un bilanț remarcabil de realizări. Fără să le putem întocmi un inventar complet, se cuvine să menționăm totuși în primul rînd numeroasele și variatele ediții în tiraje de masă din operele clasicii literaturii naționale. În nici o altă epocă nu s-a editat în România atîta literatură cît se editează în România socialistă. Operele lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Alecsandri și ale altor corifei ai artei literare au devenit cărți de căpătii ale tuturor cetățenilor țării. Meritul nu este numai al sectorului editorial, ci și al celui științific, care a dat activității de retipărire un temei științific, concretizat în diferite serii și colecții, de la cele destinate școlarilor și publicului larg și pînă la ediții definitive de referință, înzestrate cu un aparat critic elaborat cu desăvîrșită rigoare științifică. Operei de editare i se adaugă efortul de interpretare într-un spirit nou, marxist-leninist, care s-a și soldat cu apariția a numeroase lucrări de sin-

teză — tratate, cursuri universitare, prezentări de perioade și curente, monografii etc. E de menționat în special că în ultimul deceniu acest efort a căpătat dimensiuni noi în adâncime și lărgime și dacă în primii ani de după eliberare, anumite zone ale trecutului nostru literar rămăneau mai puțin investigate, cu timpul, pe baza lămuririlor aduse de partid, „petele albe” au fost în cea mai mare măsură lichidate, așa încît puteu spune că azi cercetarea științifică acoperă întreaga arie a literaturii române — de la cronicari și pînă la curente cele mai noi din cuprinsul secolului XX.

Pe lingă ediții critice, tratate și lucrări de sinteză se tipăresc, într-un număr ce sporește an de an, și lucrări așa-zis auxiliare, de evidentă însemnătate — culegeri de documente și manuscrise inedite, volume de corespondență, bibliografii analitice, cronologii, indici.

În sfîrșit, încă un rezultat notabil al cercetării literare ce se cere a fi subliniat îndeosebi e o mai bună încadrare a istoriei, criticii și teoriei literare de la noi în procesul de dezvoltare a acestor discipline pe plan mondial. La obținerea lui a contribuit într-o măsură substanțială amploarea pe care au luat-o în ultimul timp studiile de literatură comparată, precum și inițiativele cercetătorilor români într-o seamă de domenii noi de investigație, cum ar fi poetica structurală, sociologia literară etc. Nu încape îndoială că azi, cu toate că în acest sens mai e mult de făcut, literatura română, ca și cercetarea literară din țara noastră, sînt mult mai bine cunoscute în lume, decît în urmă cu 25 de ani.

E limpede că pînă și o enumerare sumară a rezultatelor a dovedit cît s-a muncit și cu cît devotament s-a muncit și se muncește în România socialistă pe ogorul cercetării literare. Dar, cu toate acestea, sarcini numeroase și importante ne mai stau în față. Generalizînd, am putea spune că dacă s-a făcut mult și s-au înregistrat și succese de prestigiu, o lipsă a frontului de cercetare literară rămîne o anume dispersare a eforturilor, absența unei concepții atotcuprinzătoare, a unei finalități acceptate, care să încadreze tot ceea ce se face în opera globală de construire a socialismului. A nu se uita, de pildă, că deși învățămîntul, predarea literaturii române în speță, la diferite nivele — de la clasele primare și pînă la Universități — nu sînt organizatoric subordonate forurilor de cercetare, în fapt, această nobilă activitate, cu rezonanțe atît de puternice în procesul educativ și de formare a unei conștiințe socialiste, dezvoltate, la viitorii cetățeni ai patriei, se întemeiază totuși pe rezultatele cercetării. Și, din acest punct de vedere, școala s-a resimțit și se resimte încă de pe urma unei anumite instabilități a punctelor de vedere și a unghiurilor de abordare. E firesc ca fără a fi neglijat nimic din ceea ce e valoare în moștenirea literară, accentul să cadă totuși pe acele fenomene, opere, autori, curente care au contribuit cel mai substanțial, în trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, la formarea tradiției democratice, patriotice, progresiste și revoluționare, tradiție față de care construcția socialismului se află într-o relație de continuitate directă.

Cu alte cuvinte, lucrătorilor de pe frontul cercetării literare li se cere și lor obiectivitate și principialitate, spirit militant, angajare comunistă. Ca și în oricare alt domeniu, și în cel al investigației literare, cercetarea științifică, pentru a fi rodnică, trebuie să se bazeze în primul rînd pe cunoașterea și aprecierea cît mai exactă a faptelor. Nici o „realcă-

tuire” a istoriei nu e de admis. Însă dincolo de această rigoare, e firesc ca atitudinea cercetătorului să fie cea a unui om al secolului XX și al unui luptător pentru idealul cel mai înalt al acestui secol—idealul comunismului.

În spiritul acestei exigențe, nu pot să nu fie combătute manifestările de diletantism și superficialitate, în măsura în care se manifestă încă. Nu e normal, de pildă, ca nici una din marile ediții complete din opera scriitorilor noștri clasici, ediții inițiate în condiții optime, să nu fie dusă pînă la capăt, nici măcar monumentală ediție a lui Eminescu, atît de prestigios durată pînă la volumul al VI-lea de Perpessicius. Încep noi și noi ediții, fără ca să se întrevadă măcar încheierea altora începute. Nu sînt în mod uniform distribuite nici eforturile în ceea ce privește operele de sinteză. Tratatul de istorie a literaturii române a ajuns cu greu abia pînă la volumul III, iar zone întinse din perioadele mai noi ale istoriei literaturii române și în special ale literaturii epocii socialiste au fost, totuși, întrucîtva neglijate.

Am arătat la începutul acestui editorial, citînd cuvintele memorabile ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, ce așteaptă partidul de la literatură. Am conchis că pentru transformarea îndemnului în împliniri e nevoie mai ales de angajarea unui amplu dialog, a unei discuții constructive, la care să participe și autorii și critica și publicul și care să aibă ca punct de plecare tocmai îndemnul partidului. Dar și istoricii literari și teoreticienii pot contribui la orientarea unei asemenea discuții, așezînd propria lor activitate pe temeiul aceluiași principii ideologice. Principialitatea comunistă nu poate fi decît una pentru toate sectoarele frontului literar. Pentru generalizarea ei putem milita, oricare ar fi tema concretă a cercetării. Și tocmai în propulsarea acestui spirit, în apărarea lui consecventă vede „Revista de istorie și teorie literară” principala ei misiune. Vom găzdui și pe viitor în paginile noastre cercetări de orice fel, dînd prioritate, evident, celor cu însemnătate actuală mai mare, dar ne vom strădui, în același timp, să oferim exemple de principialitate comunistă în interpretarea tuturor fenomenelor literare. Căci aceasta e și cerința principală a veacului început în 1947, a veacului nou de împliniri și perspective, cărora înțelegem să le dedicăm toate forțele noastre.

„REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ”

CERCETAREA ISTORICO-LITERARĂ ÎN PERSPECTIVA ULTIMELOR APARIȚII EDITORIALE

MARIN BUCUR

Firește, nu titlurile și cantitatea volumelor își spun cuvîntul aici, și o statistică seacă ar fi o acțiune exterioară intenției noastre. Cercetarea istorico-literară repotențată azi de îndatoriri profunde, tinde spre o finalizare gravă și de durată. Istoria literară se află într-un stadiu al realizării de *opere*. Mutațiile continui și discontinui din ultimele decenii, cu oscilații și improvizatii depășite de multă vreme, au statornicit un climat propice inițiativelor majore. Stadiul propriu-zis al edițiilor de popularizare și al *repunerii* în discuție a scriitorilor este încheiat. Istoria literară contemporană a realizat în acești ani cîteva din propileele de onoare ale culturii noastre. Neglijat ani în șir, domeniul „literaturii vechi” își recapătă treptat ponderea necesară în cercetare și ucenicii săi îi deschid noi perspective. Salvată dintr-o publicistică vătămătoare, „literatura veche” nu mai este un cerc închis de seminar al savanților. Studiile istorico-literare s-au transformat într-o problematică de cultură națională, originală, în secolele în care cei mai mulți nu au văzut decît **inceputuri** debile de cultură. Discuțiile pro sau contra sînt inerente și ele nu au menirea decît să ajute spiritele în aprofundarea căii adevărului. O ediție ca aceea a *Învățăturilor lui Neagoie Basarab către fiul său Theodosie* trebuie înțeleasă în semnificația ei de cultură, peste disputele specialiștilor.

Studiile de literatură veche au fost dominate anul acesta de volumul academic, semnat de unul dintre cei mai competenți și consacrați specialiști, I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*. Cercetările și perspectiva contemporană de cultură, la care și-a adus contribuția și școala comparatistului, au deschis domeniului literaturii vechi un unghi de adiacență la preocupările majore ale culturii noastre contemporane. El a fost integrat problemelor de umanism, renaștere, iluminism, de istorie a culturii europene și a modurilor specifice de expresie artistică în epoca feudală a statelor europene. Poate că aceste ultime aspecte sînt și cele direcționale ale cercetării literaturii vechi. Cercetarea

erudită, culturală și filologică nu s-a epuizat, deși ea a fost dusă foarte departe de savanții înaintași. În această direcție s-a moștenit foarte mult și numai bolnavii de glorie pot contesta ceea ce ei înșiși nu mai pot sau n-au putut face niciodată. Adevărații specialiști în literatura veche se află acum într-un lung efort de descoperire a *specificului național* avant la lettre, în scrierile denumite, cînd pios, cînd apostrofice, „religioase” sau „vechi”. Scrierile aparținînd secolelor XVI—XVIII încep să fie înțelese ca un mesaj specific literaturii acelor vremuri. Se descoperă — după cum face și Eugen Barbu în articolele sale —, un zăcămint literar ignorat, capodopere ale stilului, opere ale moralistilor și gînditorilor necunoscuți, ale artiștilor voluptuoși de frumuseți rare ale cuvîntului. Arheologia în literatura veche se îndreaptă spre straturile de expresie și de conținut. Paternitatea operei lui Grigore Ureche, în volumul prof. I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, reia o veche dispută în istoriografia literară românească, care nu o dată s-a soldat cu aprecieri nefavorabile cronicarului. I. C. Chițimia atribuie lui Grigore Ureche un rol de mare om de cultură, întocmai ca și lui Miron Costin și Ioan Neculce. Scrierile lor sînt contextuate problemelor culturale și politice ale epocii, nu simple ecouri într-o provincie părăsită. Umanismul românesc se exprimă prin operele cronicarilor moldoveni din sec. XVII și XVIII. I. C. Chițimia aduce contribuții deosebite în legătură cu *Cronica lui Ștefan cel Mare*, contestînd afirmațiile lui O. Górcă, cu *Învățăturile lui Neagoe Basarab* și cu *Cronica lui Mihai Viteazul*, sau înfățișîndu-l pe Antim Ivireanu ca pe o personalitate exponentă a tragicismului epocii sale. Pe urmele profesorului său N. Cartoian, I. C. Chițimia adaugă domeniului literaturii vechi cărțile populare, ca făcînd parte structurală din cultura noastră scrisă, forme ale creației individuale, opere universale dar și naționale, adaptate unor tipare comune, consacrate dar exprimînd o sensibilitate și o viziune a lumii noastre autohtone. Cărțile populare au făcut legătura între spațiul european și cel național, au fost difuzoarele de valori între popoare, lecturile lor comune și „orele lor de petrecere” pe același text. Pentru I. C. Chițimia, cercetarea literaturii vechi se transformă într-o școală complexă de cultură și de dăruire, pentru a ne dovedi cadrele trainice de spiritualitate ce ni se vor revela abia în sec. al XIX-lea. Literatura veche nu este o periferie de început, o nebuloasă culturală, ci o formă matură de cultură, care direcționează mișcarea noastră culturală în secolele viitoare.

În perspectiva unei culturi naționale diferențiate apare și secolul al XVIII-lea, integrat mereu în cîmpul literaturii vechi, ca un fel de epuizare finală a unui lung proces istoric, sau ca un început amalgamat, confuz, apăsător de o epocă politică de decădere. Studiile recente, semnate de Virgil Cîndea, Al. Dușu, Olga Cicanci, Cornelia Danielopol, Andrei Pippidi sînt menite să deschidă asupra secolului „fanariot”, pe linia lui N. Iorga, perspectiva unei mișcări culturale nu numai consumatoare ci și creatoare și distribuitoare de valori. Spațiul sud-est european, oriental, apare complementar celui slav vechi sau al umanismului polonez, ca o nouă geografie a manifestărilor de cultură cu care comunicăm în timp. Contactele dintre spațiile occidental și oriental stabilesc pe teritoriul țării noastre o fuziune creatoare. Cultura grecească de sursă bizantină

găsește la noi o formă nouă de continuitate, nu letargică, ci întărită de o structură social-culturală specifică. Cultura occidentală, cu preponderență cea franceză, de proveniență clasică și iluministă, inundă peste o cultură deja cu tradiție. Există un umanism românesc al secolului al XVIII-lea, o mișcare culturală de amploare cuprinsă în marea mișcare europeană. Secolul luminilor nu a aparținut numai Transilvaniei ci și Moldovei și Țării Românești. Spațiul *alb* care separa secolul al XVII-lea de secolul al XIX-lea, propriu-zis a dispărut. Cercetarea contemporană a descifrat între domnia lui Dimitrie Cantemir și a lui Constantin Brincoveanu și mișcarea lui Tudor Vladimirescu, un flux de activitate creatoare, cu opere în grecește, slavonește și românește, în franțuzește și în italiană, cu personalități care fac să se accepte teza unei mișcări de creație și de acțiune culturală care continuă învățătura Bizanțului. O făclie a culturii romane și orientale arde în continuare aici la noi, improspătată de o nouă energie spirituală, de o nouă sensibilitate și gândire artistică. Formele de tranziție spre literatura modernă a înnoirilor structurale de la jumătatea secolului trecut, cuprinse într-o formulă aproximativă — *preromantismul* —, au fost supuse unor analize speciale, care au tins să sincronizeze mișcările literare de la noi cu fenomenele similare din Occident. Lucrării lui Al. Piru, *Literatura română premodernă*, i-au urmat exegeze de o competentă penetrație, precum este sinteza lui Mircea Anghelescu *Preromantismul*. Tendința de a se studia curente, școlile, epocile literare a dus la o mare frescă ideologică și sociologică a izvoarelor romantismului românesc, prin lucrarea lui Paul Cornea, — domeniu aparent foarte studiat dar lipsit în ultimele decenii de lucrări deosebite. Paul Cornea a realizat în *Originile romantismului românesc* un variat și aprofundat panoramic de cultură, cu toate armonicele fenomenului bine utilizate, reîntocmind dintr-o perspectivă contemporană un cadru amplu de desfășurare a preromantismului nostru. Este o carte de referință și credem una din realizările istoriografiei literare contemporane, lucrare de concepție și de viziune, care va promova o altitudine în studiile dedicate literaturii primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Paul Cornea a scris un fel de „Spirit critic” în cultura românească, pînă la Eminescu, exegeză care pe bazele sociologiei și structuralismului, nuanțate ca metodologie literară, invită la o nouă meditație asupra literaturii pașoptiste.

În timp ce edițiile „complete” avansează cu stopuri îndelungi (a se vedea ediția Eminescu, Caragiale, Alecsandri, Odobescu, Maiorescu, Gherea, Hasdeu etc.), lucrările de interpretare cunosc o diversificare de moduri și o abordare inedită a materiei. Exegeza eminesciană a beneficiat în acest sens de un eseu a lui Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu. Elemente structurale*) și altul semnat de Ion Dumitrescu, tot pe o idee-structură (*Metafora mării în poezia lui Eminescu*). Dacă avem în vedere apariția *Caietelor Mihai Eminescu* și a monografiei lui Eugen Todoran despre Eminescu, înțelegem amploarea studiului de istorie literară eminesciană. Poezia lui Eminescu este reluată dintr-o conjunctură a culturii contemporane europene, de la un nivel estetic interpretativ superior, beneficiindu-se de experiența poetică a secolului nostru. Dacă Ion Dumitrescu desfășoară întregul complex liric eminescian în jurul unei unice metafore, Edgar Papu urmărește „elementele structurale” în lirica emi-

nesciană dintr-o retrospectivă modernă. Muzicalitatea „armonică” nu „melodică”, „căutătoare” nu „reproducătoare”, „starea de a fi” care este un stadiu anulador al „stării de alienare”, „vizualitatea activă”, versul liber fac din poet un precursor al modernilor și un contemporan cu Baudelaire, Verlaine și Mallarmé.

Ambele exegeze se completează în efortul cercetării eminesciene pe direcții care să releve modernitatea și actualitatea marelui poezii clasice și romantice, permanența ei valorică.

Colecțiile inițiate pe profilul citorva edituri (*Universitas, Contemporanul nostru, Testimonia, Confluențe*) sînt menite să accentueze cercetarea istorico-literară într-un mod organizat și variat, care să valorifice din plin moștenirea literară. Monografiile, studiile de proporții, eseurile, cu puncte de vedere inedite și cu o documentare impresionantă au abordat scriitorii mai puțin cercetați, clasicii, reviste, curente, genuri. Am citat cu satisfacție lucrarea lui Ion Dumitrescu. Adăugăm și le cităm ca reușite ale colecției *Universitas*, prima cu acest profil în istoria culturii noastre, volumele: G. G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*; Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*; Petru Ursachi, „*Șezătoarea*” în contextul folcloristicii; Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*; Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea*; Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii* ș.a.

Cîteva titluri din seria documentelor literare arată cu competență virtuțile de fond și posibilitățile de afirmare a cercetării documentare nude, de arhivă. Publicarea corespondenței lui N. Iorga într-o serie de opt-zece volume (editor Barbu Teodorescu), a lui G. Bariț (editori: Iosif Pervain, I. Chindriș, G. Pascu și I. Moraru), apoi volumele de *scrisori și acte* ale lui Ion Heliade Rădulescu (editor G. Potra), a documentelor și actelor lui V. Pârvan (editor Al. Zub) sau a corespondenței lui C. Dobrogeanu-Gherea (editori: Ion Ardeleanu și Nicolae Sorin), unele ediții recente, cuprinzînd reproducerea fotografică a unor reviste literare (*Dacia literară*), cu bibliografia de rigoare, sau lucrări rămase la prima ediție, rarități bibliofile, precum *Ethymologicum Magnum Romaniae*, bibliografii de autori (*Biobibliografia N. Bălcescu* de Horia Nestorescu-Bălcești, precedată de *Biobibliografia M. Kogălniceanu* de Al. Zub), refac un panoramic al activității istorico-literare.

Conjugat complexului istorico-literar, comparatismul românesc contemporan vizează o arie nuanțată de preocupări: de la cele tradiționale, de școală, — motive, influențe —, pînă la noile teorii și metode literare. O sinteză a etapelor parcurse de comparatismul literar internațional ca și de cel românesc ne-o realizează profesorul Al. Dima în *Principii de literatură comparată*, o istorie condensată la direcții și la esențe ale comparatismului. Cartea lui Al. Dima are înaintea sa o experiență sumară. Opere de sinteză s-au realizat prea puțin: Paul van Tieghem, Marius-François Guyard, Claude Pichois și André M. Rousseau și, bineînțeles, Al. Ciorănescu. Autorul parcurge stadiile și etapele comparatismului ca metodologie, teorie, realizări în trecut și azi, sfera de preocupări, limitele critice ale vechilor teoreticieni, noile explorări ale comparatismului, în lumina teoriilor filozofice marxiste. Punctul de plecare în comparatism trebuie, după opinia lui Al. Dima, întors în direcția în care de cele mai multe ori se ajungea. Comparatismul literar are misiunea

delimitării valorilor literaturilor naționale, nu a uniformizării lor sub presiunea unor culturi „superioare”, tutelare. Al. Dima va accentua, pe linia teoriilor sale mai vechi privind specificul național, asupra finalizării cercetării comparatistice în această direcție, singura, de altminteri, care o și poate justifica în mod real. Comparatismul literar trebuie să ducă la descoperirea acelor proprietăți care disting, prin alăturare, determinare sau contaminare, două sau mai multe literaturi naționale între ele. Este o formă de studiu care apropiind literaturile naționale, fără preconcepții și orgolii de superioritate, le revelă partea lor de contribuție la dezvoltarea și îmbogățirea tezaurului spiritual al lumii. Comparatismul literar, remarcă Al. Dima, implică și o abordare liberă de practica tradițională redusă la influențe și motive. Există în literaturile naționale fenomene similare, fără a fi fost nevoie să funcționeze, ca o lege, influențele din afară. Dezvoltarea nu necesită obligatoriu raportul de dependență. Fiecare literatură are un rezervor propriu de creație și o forță a geniului uman care îi dă posibilitatea să se afirme și să se realizeze în mod independent. Comparatismul literar are menirea unei discipline umaniste moderne, care să cultive prin studii apropierea între popoare, să se cunoască prin creațiile lor și să se prețuiască. Tratatul de *Istoria comparatismului în România*, alcătuit de un colectiv al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, o primă lucrare de acest gen la noi, vine să înfățișeze în toată bogăția manifestărilor, contribuția noastră, într-un secol de cultură, la dezvoltarea conceptului de literatură comparată. Sintezele academice, tratatele de dimensiuni impunătoare revin în actualitate după o pauză de 4—5 ani de la precedentul volum, cu *Istoria literaturii române*, vol. III, tipărit la Editura Academiei sub conducerea lui Șerban Cioculescu și cu colaborarea unui colectiv impresionant. Ritmul agale în care se desfășoară această lucrare face ca să ne lipsească încă o primă viziune critică globală și competentă din perspectiva contemporană a istoriei literaturii noastre. Cele două volume panoramice ale lui I. Rotaru (*O istorie a literaturii române*) sînt o reușită a modului personal de a trata literatura română, nerenunțînd la fundamentul cercetării și la o gravitate a studiului, dar fără aer doct de savant, într-un mod alert, o privire critică aerisită de șabloane și îndatoriri didactico-morale. În această perspectivă, după consumarea unui timp suficient pentru clarificarea unor aspecte literare foarte aproape de noi, cînd ne apar nevoalate contribuțiile certe și valabile, la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” s-a inițiat alcătuirea unei *istorii a literaturii contemporane*. Primul volum ce va fi încheiat anul acesta va cuprinde numai *poezia*. Al doilea va fi dedicat *prozei* (roman, nuvelă, reportaj) și *dramaturgiei*. Colectivul de istorie literară contemporană nu țintește a scrie un *tratat*, ci să dea o primă imagine de ansamblu, analitic și sintetic, a întregului fenomen al poeziei de la război pînă astăzi, pe personalități, momente, reviste, generații, decenii, grupuri, urmărind continuarea istoriei literaturii române clasice, stadiile noi atinse de literatura noastră într-un alt moment istoric și spiritual. Istoria literaturii române contemporane vrem să fie un punct solid de pornire pentru viitorul exeget al literaturii noastre, o lucrare serioasă, de nivel ideologic și istoric-literar, în afara competițiilor de valori cotidiene și a micilor discuții de grupuri și de indivizi. De așadar ni se pare că tocmai

acest domeniu al literaturii contemporane este cel mai năpăstuit de istoricii literari. Aceasta, în primul rând, dintr-o preconcepție învechită că istoria literară trebuie în exclusivitate să se ocupe numai de trecut, de fenomene literare încheiate și sortimentate. În al doilea rând, cu experiența de multe ori regretabilă a unor falsuri de valori în gazetăria literară, prin intermediul administrației presei noastre, s-a ivit teama unei imposibile obiectivități în aprecierea calmă, lucidă, responsabilă, cu tot riscul inerent unor neînțelegeri, a literaturii noi, contemporane. Mai întâi, nu sîntem pionieri într-o asemenea operație. De la N. Iorga, Eugen Lovinescu și G. Călinescu, istoria literaturii s-a făcut „de la origini pînă azi”. În ultimele decenii, marile literaturi europene au stăruit asupra procesului literar modern și contemporan, tocmai pentru a ieși dintr-o optică universitară și profesorală aridă și vetustă. Antologiile cu texte și prezentări, scrise cu mulți ani în urmă, sînt modeste unelte de lucru, ca toate antologiile și lucrările circumstanțiale. *Dicționarul literaturii române contemporane* al lui Marian Popa, ca dicționar și, mai mult decît atît, prin caracterizările libere de formulele și accepțiunile cronicarilor literari și ale gazetarilor literari, o istorie literară contemporană alfabetic prezentată, a făcut un serviciu onorabil, fiind o adevărată istorie *de buzunar* a literaturii contemporane. Animositățile unor autori sau din cercul autorilor nemulțumiți de cum s-a scris despre ei, obișnuiți cu falsul stil ditirambic, nu ne impresionează. Reținem numai observațiile critice de conținut și de calitate care nouă înșine ne sînt utile ca o formă profilactică pentru propria noastră activitate literară. Punctul de vedere principal este acela din interiorul procesului istoric al literaturii române contemporane. Studiile, sintezele, dicționarele de autori apărute în revistele literare, texte individuale, bibliografii, tot ce este reușită sub specia criticii literare, va fi consemnat și sublimat sintezei noastre, unde actul criticii va fi conjugat și exprimat în favoarea istoriei literaturii. Ne devine inutilă ca metodă viziunea *cronicărească* (cronica literară) a aprecierilor mozaicate, reconstituirile din bucăți, prin alcătuirii de cronici și recenzii la cărțile apărute. *Istoria literaturii române contemporane* este astfel o prezentare organică, evolutivă, crescîndă, nu fișe de autori și de cărți, cuprinzînd totul, ca peisaj, oprindu-ne la opere și la personalități, fără excесе de limbaj, neanulînd, necrescînd nici în plus nici în minus. Voim ca istoria literaturii române contemporane să fie o carte despre literatura de azi, nu o arhivă de nume și o bibliotecă cu titluri pomenite și înregistrate numai din considerație și din pietate pentru cuvîntul *exhaustiv*. Cercetările complete de pînă acum, soldate cu reușite în toate compartimentele istoriei literaturii române: veche, premodernă, clasică, modernă și comparată ne-au pregătit întrutotul posibilitatea completării unui ciclu istoric cu o istorie a literaturii contemporane. Ultimele apariții nu formează o excepție, cum nici cele ce vor urma. Cercetările din domeniul istoriei literare permit azi abordarea și rezolvarea unor lucrări fundamentale, de gravitate și de durată culturală. Perspectiva definitorie pentru istoria literară contemporană este aceea a *operei*: adică aceea a lucrării de concepție, de profunzime, erudiție, cultură, personalitate.

FOLCLORISTICA ROMÂNESCĂ ÎN ULTIMELE DECENII

I. C. CHIȚIMIA

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se da insistent alarma pentru culegerea folclorului, considerat a fi în rapidă dispariție. De aci grija oficială, sub oblăduirea Ministerului Învățămîntului (ministru fiind un om luminat ca Spiru Haret), de a porni la culegerea folclorului pe scară mai mare, cu sprijinul învățătorimii, ceea ce a dus la numeroase culegeri de folclor, publicate sau rămase în manuscris, și la afirmarea activității unor folcloriști din rîndul învățătorilor.

De altfel, cu sprijinul aceleiași instituții și acelorași forțe intelectuale, Gr. G. Tocilescu a adunat și a publicat, în 1900, *Materialuri folcloristice*, cu bogate materiale. În același sens, dar nu numai în concepția folclorului moștenit din vechime, ci și a celui legat strict și contemporan de cultura și viața satului, Ov. Densusianu, I. A. Candrea și Th. Speranția au publicat, între 1906—1908, *Graiul nostru*, 2 volume, cu materiale de pe întreg teritoriul românesc, fiind vorba de cea mai largă culegere a timpului¹.

De asemenea, încep să apară reviste cu același scop, între care se remarcă „Șezătoarea” (1895—1929) și apoi multe reviste regionale: „Ion Creangă”, „Tudor Pamfile”, „Izvoarașul” etc.

Academia Română a instituit și ea colecția „Din viața poporului român”, unde au apărut lucrări cu materiale importante.

Progresiv cu noile culegeri de tot felul, s-au efectuat studii din ce ce în ce mai sistematice și mai adîncite ale folclorului românesc. Sînt de amintit, în primul rînd, studiile de tip dialectologico-folcloric realizate mai ales de școala Ov. Densusianu, despre folclorul din Țara Hașegului, din Maramureș, Vrancea, Rîmnicu-Sărat, Jina Sibiului² etc.

¹ Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, 2 vol., București, 1900; I. A. Candrea, Ovid Densusianu, Th. Speranția, *Graiul nostru*, 2 vol., București, 1906—1907 și 1908.

² Ov. Densusianu, *Graiul din Țara Hașegului*, București, 1915; Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925; Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*, București, 1930 (ediție nouă revăzută, 2 vol. București, 1969); idem, *Folclor din Rîmnicu-Sărat*, 3 vol., Focșani, 1932, 1934 și 1948.; D. Șandru și F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, București, 1932.

Apoi s-au făcut studii de esență filozofică și estetică despre nașterea cîntecului popular și fondul folclorului, despre viziunea culturii populare și inclusiv a folclorului (cu concluzii acceptabile sau criticabile), despre folclor ca izvor de inspirație, ca valoare artistică, răspîndirea unor motive ³.

După ultimul război urmează însă o nouă epocă în istoria folcloricității. Cel mai important rezultat obținut este acum formarea progresivă a unei conștiințe populare a maselor despre valorile inestimabile ale culturii folclorice, la care aceste mase se întorc cu mintea și inima tot mai mult. Trebuie spus că alarma privind dispariția folclorului nu era întru totul o vorbă de prisos. Elementele de cultură și civilizație pătrunseseră și pătrundeau în mod simțitor în viața satului, datorită mai ales elevilor și studenților, care organizau serbări și serate după model orășenesc, cu scenete, dansuri și „cîntece de estradă”. Cîntecul popular devenea încet, încet o „vechitură” chiar în ochii sătenilor. Fiii lor „deștepți” și deșteptați la carte, le puneau în față forme „evolute”. Nici nunțile nu mai erau nunțile vechi, nici cîntecele și ceremonialul la aceste nunți nu mai era cel de demult. Nici petrecerile cu hore populare nu mai erau cele dinainte, afară de regiuni cu tradiție puternică a persistenței naționale prin folclor ca Maramureșul și regiunea Bihorului, Țara Oltului și Țara Birsei, sau coclauri muntoase conservatoare și colțuri izolate de cîmpie.

În noua epocă au luat însă naștere cămine de cultură, cu formații de cor și dans popular, s-au constituit concursuri interne și festivaluri internaționale, care au atras atenția maselor populare asupra frumuseții și valorii artei lor în diverse genuri: îmbrăcăminte, cîntec, joc etc. Chiar dacă „stilizarea” folclorului de către unele ansambluri de tip popular a dăunat uneori liniilor autentice ale creației populare, totuși, trebuie să recunoaștem acestor manifestări, luate în general, meritul de a fi reinviat dragostea poporului pentru folclorul său. Corectările necesare în păstrarea autenticului se realizează în continuare cu sprijinul specialiștilor în materie, dar specialiștii singuri nu puteau insufla maselor prețuirea propriului lor folclor. Mijloacele moderne de transmisie au întărit și ele spiritul de întoarcere și prețuire a valorilor folclorice printre oamenii din popor. Au început să se ivească și să fie descoperiți noi depozitari talentați de folclor: povestitori cu repertoriu și stil individual, cîntăreți mai în vîrstă sau mai tineri, cu tehnică autentic populară de executare a cîntecului, iar diversele colțuri de țară au evidențiat frumusețea nepieritoare și diferențiată a mișcărilor dansurilor poporului. Asociații vechi, cum sînt acelea ale „junilor” din Transilvania, au reinviat și au repus în valoare obiceiuri vechi și manifestări artistice de tip folcloric, care au făcut sute de ani ființa și distincția populației respective. Asemenea

³ Petre Cancel, *Originea poeziei populare*, București, 1922; D. Caracostea, *Miorița în Moldova, în Muntenia și în Oltenia*, în „Convorbiri literare” 1915, 1916, 1920, 1923, 1924; Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, 2 vol., București, 1922—1923; Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, București, 1936; Al. Dima, *Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană*, București, 1936; Ion Pillat, *Aportul folclorului în poezia nouă românească*, București, 1943; P. Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei Mășterului Manole în Balcani*, Iași, 1934; Mircea Eliade, *Comentarii la legenda „Mășterului Manole”*, București, 1943.

manifestări sînt în plină strălucire și, firește, rolul organelor locale de partid și de stat în resurecția lor a fost de prim ordin. Impresia generală este că folclorul se găsește astăzi într-o nouă primăvară a sa, de la construcția instrumentelor de cîntat, cu elemente înnoitoare (de exemplu, la nai), pînă la executarea și transmiterea cu mare artă a creațiilor folclorice vechi sau noi.

Al doilea rezultat important din această epocă folcloristică este reevaluarea fondului folcloric — i-am spune de trezorerie culturală națională. Nu impresionează atît republicarea de culegeri vechi, asupra cărora s-a atras atenția la timp, cît mai ales ceea ce s-a publicat pentru prima dată din culegerile vechi necunoscute (unele adunate acum o sută de ani), sau din altele recente, și anume folclor *pe regiuni* sau din anumite regiuni: folclor din Transilvania, folclor din Oltenia și Muntenia, folclor din Moldova etc⁴. Sînt tezaure regionale adunate la un loc, care dau imaginea de ansamblu a creației, cu notele și uneori temele ei particulare și toate la un loc arată ce este comun, adică național, și ce este local, deci regional, în folclorul românesc. Desigur, acest lucru îl pot învedera studiile specialiștilor, ceea ce, de fapt, s-a încercat și s-a pus în lumină pentru unele regiuni⁵. Aci este de consemnat însă și faptul că, pe lângă valorificarea unor materiale noi sau rămase izolate, s-au făcut numeroase reeditări de colecții clasice, intrate demult în conștiința publică, de la V. Alecsandri, Petre Ispirescu, G. Dem. Teodorescu, Ion Pop-Reteganul, I. G. Bibicescu, la D. Stăncescu, G. Catană, Tudor Pamfile și alții, în plus o serie de antologii importante⁶.

Al treilea punct important din realizările folcloristice, în ultimele decenii, a fost studierea și punerea în lumină științifică a activității și meritelor unui număr considerabil de folcloriști din trecut, dintre care unii cunoscuți, dar nestudiați mai adîncit, precum D. Cantemir, B. P. Hasdeu, T. T. Burada, S. Fl. Marian, C. Rădulescu-Codin, Andrei Birseanu, alții, în schimb, de-a dreptul uitați sau neglijați ca D. Stăncescu, I. G. Bibicescu, G. I. Pitiș, N. I. Dumitrașcu, Gh. N. Dumitrescu-

⁴ *Folclor din Transilvania*, 3 vol., București, 1962—1966; *Folclor din Oltenia și Muntenia* 5 vol., București, 1966—1969; *Folclor din Moldova*, t. II, București, 1969; Angela Dumitrescu, *Balade oltenesti*, Craiova, 1967; Marcel Locusteanu, Ilie Mitu, Aurelian I. Popescu, *Cîntece vechi din Oltenia*, Craiova, 1967; idem, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, Craiova, 1968; Aurelian I. Popescu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, vol. II, Craiova, 1970 etc.

⁵ I.C. Chițimia, *Folclorul oltenesc în contextul folclorului național* (ms. 1969); idem, *Locul Țării Birsei în folclorul național*, în formă restrînsă în „Astra” (Brașov), VII, 1970, nr. 7 (iulie), p. 15—16.

⁶ Pentru date bibliografice vezi: A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*, în „Revista de folclor”, VIII, 1963, nr. 1—2, p. 124—139; I.C. Chițimia, *Folclorul și cercetările folclorice în anii puterii populare*, în R.I.T.L., XIII, 1964, nr. 3—4, p. 560—564 (reeditare revăzută: *Douăzeci de ani de cercetări folclorice (1944—1964)*, în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971, p. 394—399); între ediții noi vezi Miron Pompiliu, *Literatură și limbă populară* ediție de V. Netea, București, 1967; I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania* ediție de Marla Croicu, București, 1970; între antologii vezi *Antologie de literatură populară: vol. I Poesia* (București, 1953), vol. II, *Basmul* (București, 1956), vol. III, *Povești, snoave, legende* (București, 1967); *Cînel-cînel*, culegere de proverbe de C. Mohanu (B.P.T.) București, 1964; Ovidiu Birlea, *Antologie de proză populară epică*, 3 vol., București, 1966; *Apa trece, pietrele rămîn — proverbe românești*, de G. Muntean, București, 1966; G. Catană, *Povești, balade, povestiri*, ediție de V. Șerban, Timișoara, 1969.

Bistrița, G. T. Kirileanu etc.⁷. Am dat aci numai citeva nume ilustrative, dar numărul total al celor studiați este mare și fiecare dintre ei își are aportul său științific bine definit, ca ramură folclorică, regiune geografică sau metodă de cercetare. De aceea, era necesar să se aprofundeze munca și contribuția folcloristică a unei epoci care constituie bază pentru cercetările de astăzi.

În al patrulea rând, cercetările s-au îndreptat tot mai insistent asupra studierii valorilor artistice ale speciilor folclorice. Puncte de plecare se găsesc în acest sens în activitatea dinainte de ultimul război⁸, dar de data aceasta nu s-a mers la filozofare sau considerații de domeniul comparatismului literar general, ci s-a încercat înțelegerea și evaluarea estetică a folclorului în complexitatea și interacțiunea lui națională sau în tablouri comparative internaționale, privind diferite specii: de poezie lirică sau epică, de poezie a obiceiurilor, de proză populară, teatru popular etc.⁹. Nu este locul să citez aici nume și lucrări (pentru ele se fac referințe în notele bibliografice), dar de la ideea că folclorul are o funcție socială și nu interesează valoarea lui literară, teorie emisă în Occident, unde folclorul a fost subminat de civilizație și nu mai dispunea de valori poetice elevate, prezente în sud-estul Europei, s-a revenit la prețuirea și marcarea frumuseților de creație, care aici în sud-estul Europei ating trepte emoționante și care au constituit fundament pentru literatura cultă. Doinele românești, cîntecele bătrînești, basmele, unele dintre bocetele vechi și colindele laice relevă note de mare inspirație, iar funcția lor socială a fost cu atât mai eficace, cu cît a fost susținută de expresia poetică.

Folclorul ca inspirație pentru scriitori a fost, de asemenea, luat în considerație în diverse studii și articole, învederindu-se legătura indisolubilă între cele două ramuri, specifică literaturii române¹⁰.

În general, ultimele decenii de activitate folcloristică au însemnat îndeobște un efort evident de urcare pe noi trepte științifice și rezultatele obținute sînt întărite de sintezele și culegerile de studii care au apă-

⁷ Vezi, de asemenea, pentru totalitatea studiilor, A. Fochi, *op. cit.*, p. 126 și urm; I.C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968; idem, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971, p. 399—401 și 404; vezi încă monografiile mai noi: Ion Apostol Popescu, *Ion Pop Releganul*, București, 1965; o serie de importante merite folcloristice privind Maramureșul, cu nume cunoscute și puțin cunoscute, apare în lucrarea lui Dumitru Pop, *Folcloristica Maramureșului*, București, 1970; pentru atmosfera de activitate și colaborare folcloristică vezi și *Scrisori către Artur Gorovei*, ediție și studiu introductiv de Maria Luiza Ungureanu, București, 1970.

⁸ Vezi, de exemplu, studiile lui D. Caracostea, adunate recent în două volume: *Poezia tradițională română*, ediție de D. Șandru, București, 1969 (conține și studii rămase în manuscris); Liviu Rusu, *Eстетica poeziei lirice*, ed. I, Cluj, 1937; ed. a II-a, Cluj, 1944; ed. a III-a, București, 1969.

⁹ Pentru a nu repeta date bibliografice consemnate integral în alte lucrări ale noastre, trimitem la *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, p. 402—403 (se citează lucrările lui O. Papadima, Al. Bistrițeanu, Gh. Vrabie, Tr. Ionescu-Nișcov, Ion Talos, D. Șandru, Radu Niculescu, Eugen Todoran, Al. Amzulescu, I.C. Chițimia etc.).

¹⁰ Pentru date bibliografice amănunțite, vezi lucrarea noastră, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, p. 404 și A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*, p. 139, n. 76 (în general este vorba de folclor ca sursă de inspirație și informație la: D. Cantemir, Gh. Asachi, N. Bălcescu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Eminescu, O. Goga, I. Blaga, I. Pillat etc.).

rut în special în ultimii cinci ani, traducînd fondul muncii asidue a mulți ani anteriori¹¹.

În final, trebuie subliniat că toată această activitate folcloristică a fost sprijinită în mare măsură de organele de Partid, care apropiate fiind de cultura maselor populare, au știut să prețuiască și să sprijine studiarea valorilor ei. Această constatare este, în fapt, omagierea Partidului Comunist Român, pentru această resurrecție folclorică și folcloristică, la care a contribuit considerabil.

¹¹ Cităm, spre ilustrare, T. Papahagi, *Poezia lirică populară*, București, 1967; D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, 2 vol., București, 1969 (anumite studii realizate în ultimele decenii); Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, București, 1968; Gh. Vrable, *Balada populară română*, București, 1966; idem, *Folcloristica română*, București, 1968; idem, *Folclorul — obiect — principii — melodă — categorii*, București, 1970; O. Birlea, *Poveștile lui Creangă*, București, 1967; Ion Apostol Popescu, *Studii de folclor și artă populară*, București, 1970; Al. Dima, *Arta populară și relațiile ei*, București, 1971 și altele; vezi și materiale de deosebită importanță, Ion Mușlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hașdeu*, București, 1970 (studiu introductiv și indexarea sistematică a răspunsurilor).

ARTISTUL ȘI SOCIETATEA. STRUCTURILE SOCIALE ȘI STATUTUL ARTISTULUI¹

MIHAI NOVICOV

Pină-n prezent relația „artist-societate” a fost analizată cu precădere ca o relație bipolară. Din acest punct de vedere estetica s-a resimțit îndelung de influențele exclusivismului romantic. În ceea ce urmează noi ne propunem să depășim această viziune; bizuindu-se pe de o parte pe descoperirile marxism-leninismului, iar pe de altă parte pe teoria diversității structurilor sociale, așa cum a fost ea întemeiată de sociologi ca Ferdinand Tönnies, Hans Anger, Talcott Persons, Georg Simmel, Moreno, Jean Stoetzel ș.a.²

Ipoteza noastră de lucru e că relația dintre artist și societate se stabilește la nivelul fiecăreia dintre structurile ce pot fi definite din punct de vedere cantitativ.

Am pornit totodată de la presupunerea că artistul reclamă societății în primul rînd consacrarea. Creația artistică este în toate cazurile comunicare. Artistul ca să existe are nevoie de un auditoriu. Absența auditoriului îl desființează pe artist.

Aparentele excepții nu pot anula această constatare. De bună seamă creația e și autoexprimare. Dar aceasta nu ajunge sieși decît în cazuri anormale. Pină și în viața unor artiști ca Hölderlin sau Gauguin³.

Evadarea din societate a fost ulterioară consacrării. Chiar dacă nu-l are, artistul își închipuie auditoriul căruia i se adresează.

Mai mult, auditoriul îl poate crea pe artist. La o distanță de o sută de ani, opera așa-zisului Kozma Prutkov nu poate fi desfăcută în contribuțiile celor trei autori ai mistificării. Publicul l-a consacrat pe Kozma Prutkov și autorul inexistent a intrat în istoria literaturii⁴.

¹ Comunicare ținută la cel de al VII-lea Congres Internațional de Estetică, București 28 august - 2 septembrie 1972.

² Cf. *Sociologie generală. Probleme-Ramuri-Orientări*, volum coordonat de Miron Constantinescu, București, 1970.

³ Vezi Marlo de Micheli, *Mit'urile evadării*, în *Avangarda artistică a secolului XX*, București, 1968, p. 45 și urm.

⁴ Vezi, de pildă, volumul de *Opere complete* ale lui Kozma Prutkov, apărut în „Biblioteca poetului” la Leningrad în 1949, cu portret și biografie.

Artistul are, deci, în societate, un rol și un statut⁵. Ambele decurg din împrejurarea că ceea ce creează (produce) artistul e în aparență lipsit de valoare de întrebuințare, nu răspunde, după terminologia lui Marx, unei necesități imediate. De aici convingerea societății că-l „întreține” pe artist. Instituția mecenatului, dar și condiția artiștilor ambulanzii din evul mediu constituie ilustrări flagrante ale unei asemenea mentalități. În schimb, beneficiind de un regim de excepție, artistul e obligat să asigure aceluia care-l protejează producții corespunzătoare nevoii lor de desfătare. Evident, simplificăm problema. Dar numai spre a-i evidenția datele fundamentale. În societatea cu o organizare neevoluată ele apăreau cu pregnanță. Avînd a executa cît mai exact comenzile beneficiarului, pentru anumite situații de excepție, artistul era lăsat absolut liber să se autoexprime în voie în restul timpului⁶.

Datele problemei s-au complicat odată cu dezvoltarea societății producătorilor de mărfuri, cu progresul civilizației, dar mai ales în societatea capitalistă, cînd, ca urmare a proceselor enumerate, relațiile dintre artist și colectivul social beneficiar au devenit din ce în ce mai mediate. Dependența a devenit mascată, cum o arată atît de clar Lenin în articolul *Organizația de partid și literatura de partid*, iar odată cu această camuflare s-a ivit și s-a consolidat revendicarea așa-numitei „libertăți absolute”.

Aspirația supremă a artistului e consacrația la nivelul macrostructurii sociale⁷. Însă accesul către aceasta i-a fost barat. În foarte interesantul roman *Abai* al lui Muhtar Auezov sînt descrise, între altele, și competițiile publice dintre akîni, ce se organizau periodic în Kazahstanul de altădată. Oricare tînăr avea libertatea să se prezinte și să se producă. Dacă întrunea aprobarea majorității auditorului, era consacrat. La o procedură de acest fel, artistul de astăzi nici nu mai poate visa. Între el și public s-a interpus antreprenorul.

Se pare că consacrația cunoaște cel puțin trei momente distincte și de regulă succesive. Primul e adeziunea la un grup. Debutantul caută un cerc de prieteni, un cînaclu, cîteodată o redacție. În autobiografia sa, Maia-kovski⁸ descrie foarte sugestiv cum l-a „descoperit” David Burliuk, determinînd în acest fel cel puțin drumul de început al marelui poet futurist. În istoria literaturii române, un rol de nucleu magnetic l-a jucat cîțiva ani în șir cînaclul „Sburătorul”, datorită în mare parte predispoziției simpatetice a conducătorului său, Eugen Lovinescu.

Cercul următor îl formează ceea ce noi am numit convențional „mediostuctura artistică”⁹. I se mai spune (mai precis i se spunea) și „boema”, nume sub care ea a fost celebrată de poeți. E o mediostuctură închisă și destul de severă. În raport cu nevoile macrostructurii sociale.

⁵ În definierea acestor noțiuni ne-am orientat după Henri H. Sthal, *Status-uri, roluri, personaje și personalități sociale*, în volumul *Sociologie generală*, p. 122–133.

⁶ Într-o formă evoluată și denaturată, relația aceasta primordială poate fi întrezărită chiar în raporturile dintre Molière și Ludovic al XIV-lea, așa cum sînt înfățișate ele în cartea lui Mihail Bulgakov, *Viața domnului de Molière*.

⁷ În legătură cu noțiunile macro, micro și mediostuctură, vezi Andrei Roth, *Individul colectivitate, societate*, în volumul *Sociologie generală*, p. 97–121.

⁸ *Opere complete* în 13 volume, volumul I, Moscova, 1955, p. 20.

⁹ Vezi *Literatura și societate*, „Ramuri”, VII, 1970, nr. 8 (74), 15 august, p. 20.

rolul ei e de a bara calea imposturii. Într-un fel deci ea îndeplinește aceeași funcție ca și „breasla” în evul mediu. Aici aspirantul e verificat din punct de vedere profesional, deci estetic, sau, cu alte cuvinte, din punctul de vedere al talentului, al înzestrării. E un fel de purgatoriu prin care oricare artist trebuie să treacă. Abia căpătînd girul lui artistul se simte în putere să întreprindă ceva pentru a obține consacrarea supremă în sfera macrostructurii sociale.

Dar în societatea capitalistă lucrurile se complică și datorită cenzurii pe care ea o exercită prin reprezentanții săi. Mediostructura artistică joacă aici și rolul unui fel de membrană protectoare. Protectoare în două sensuri. Îl protejează pe artist de ingerințele incompetente ale unor impostori, îi asigură înlăuntrul mediostructurii căreia îi aparține o deplină libertate de autoexprimare, dar protejează și societatea de efectele indezirabile pe care le-ar putea avea ecourile unor anumite creații artistice într-o sferă mai largă. Se realizează un fel de contract nescris. Societatea îi asigură artistului condiții necesare și libertate de a experimenta; în schimb, artistul se angajează să nu depășească limitele astfel stabilite, să nu se adreseze mulțimilor peste capul acelora care-i „garantează” libertatea. Orice încălcare a contractului e sever sancționată. Destinul unui Garcia Lorca, sau al unui Nazim Hikmet, sînt în acest sens edificatoare. După cum în același context se înscrie și expansiunea amenințătoare a producțiilor de masă pseudoartistice. „Mediostructura artistică” e un fel de laborator care lucrează pentru societate. Care anume din rezultatele acestei activități vor fi selectate pentru producția în serie hotărăște altcineva.

Există totuși cazuri notabile care contrazic această schemă. Sistemul de relații astfel întretesut îl destramă valorile proeminente. E o situație pe care fiecare artist și-o dorește, dar pe care o cuceresc foarte puțini. Pentru a vedea de ce și cum, e necesar să ținem seamă și de faptul că în capitalism sistemul macrostructurilor e departe de a fi omogen. El se diferențiază în primul rînd din punct de vedere de clasă; în al doilea rînd, sub raportul pregătirii culturale etc. Clasa dominantă, burghezia, are în mîna doar pirghiile de comandă, ea nu este în măsură însă să prestabilească și necesitățile estetice ale unor pături sociale mai largi.

Izolate de „mediostructura artistică”, macrostructurile sociale nu sînt totuși indiferente față de ea. Dinamica relațiilor e aici în mod evident bivectorială. Artistul își caută publicul iar publicul își caută artistul. Contradicțiile de clasă joacă și ele un rol substanțial. Tot ce nu este agreeat de clasa stăpînitore la putere, atrage în mod firesc atenția simpatetică a claselor asuprite și nemulțumite. De aici senzația permanentă, ce ne urmărește de-a lungul istoriei tendințelor artistice, a unei alianțe „spontane” dintre mișcările artistice de avangardă și mișcările politice revoluționare. Dar de aici își trage izvorul și tragedia multor poeți care devansau timpul. Ei au rămas neînțeleși pentru că aliații lor firești n-au putut să-i înțeleagă.

Vorbînd într-un loc despre Hlebnikov, Maiakovski spune că există poeți pentru consumatori și poeți pentru producători¹⁰. Din punct de vedere social, aceștia din urmă sînt tot atît de necesari ca și primii. Pentru că fără eforturile lor, adeseori chinuitoare, arta nu se poate înnoi, iar fără continua înnoire, nici nu-și poate îndeplini funcția socială. „Artiștii pentru

¹⁰ Vezi V. Hlebnikov, în vol. XII al *Operele complete*, Moscova, 1959, p. 23 și urm.

producători” nu pot aspira însă la consacrară imediată în sfera macrostructurilor. În procesul luptelor sociale, clasele revoluționare selectează de regulă, pentru a se regăsi în operele lor, și pentru a se simți mobilizate de ele, pe acei artiști care în mișcarea de devenire a artei valorifică doar cuceririle altora (sau ale lor) pentru a propulsa în forme mai accesibile adevărurile descoperite. În această ipostază ei sînt atît inventatori, cît și popularizatori geniali. Cîteodată împlinesc ambele roluri. Dar sînt cazuri foarte rare.

Situația aceasta se schimbă radical ca urmare a revoluției socialiste. Primul act al ei e desființarea cenzurii instituite de burghezie prin proprietatea privată asupra mijloacelor de difuzare a artei, și, deci, desființarea din acest punct de vedere a „membranei” protectoare dintre mediustructură artistică și masa largă a consumatorilor de artă. Poetii dobîndesc accesul liber în cetate. Dar astfel se ivesc probleme noi, de asemenea de o oarecare complexitate. Și pentru că despre această realitate foarte modernă e încă dificil a se teoretiza, ne vom limita la cîteva considerații ce ne-au fost sugerate de experiența românească, care ne este, în mod explicabil, mai bine cunoscută.

Astfel, senzația primă era că în general mediustructura artistică nu mai e necesară. Dar vremea a corectat această concluzie pripită. După cum a ieșit în evidență mai ales după Congresul al IX-lea al P.C.R., neluarea în considerație a criteriului estetic în aprecierea operelor de artă a dus la confuzii și greșeli¹¹. Dar nici de o izolare a „lunii artistice” nu mai poate fi vorba din moment ce societatea socialistă ca un tot unitar ce se autoconstruiește conștient încadrează organic creația artistică în efortul general al întregului popor. Relația între artist și beneficiar redevine deci nemediată, ceea ce nu înseamnă însă că dispăre orice contradicție dintre artist și publicul său.

Problema mai generală a contradicțiilor în societatea socialistă a fost dezbătută în anii din urmă în cîteva dintre documentele programatice ale P.C.R.¹², iar concluziile la care s-a ajuns ne vor fi de folos, credem, și în dezbateră problemelor mai concrete pe care încercăm să le abordăm. Contradicția dintre artist și publicul său este, în concepția noastră, dintr-un anumit punct de vedere, o contradicție imanentă. „Experimentele” fără de care arta nu se poate înnoi, nu pot fi acceptate de public decît după ce s-au transformat din „experimente” în „experiență”, ceea ce reclamă cîteodată un timp destul de îndelungat. Dar în societatea burgheză, din cauza „statutului” special ce se prescrie artiștilor, această contradicție le apare ca insolubilă. Artistul are senzația că e condamnat să se sufocē în imperiul propriei sale libertăți. În societatea socialistă însă, contradicția se „soluționează” sub ochii artiștilor în procesul unei activități multilateral coordonate, pe care construcția socialismului o presupune. Azi, în Republica Socialistă România, artiștilor le e

¹¹ Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român 19—24 iulie, 1965, București, p. 95—96; vezi de asemenea *Cuvîntarea la adunarea generală a scriitorilor* (16 noiembrie 1958), în Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste*, vol. III, București, 1969, p. 666.

¹² Vezi, de pildă *Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român* (3—5 noiembrie 1971), București, 1971, p. 33—42.

asigurată libertatea deplină de a experimenta și a se pronunța asupra valabilității experimentelor. Însă „laboratorul” acesta nu mai e izolat de exigențele estetice ale beneficiarilor. Macrostructura socială, din ce în ce mai unitară, și datorită eforturilor crescînde de ridicare a nivelului cultural al poporului, a căpătat și ea posibilitatea să dialogheze nestințit cu artiștii săi. Dorința de înțelegere e reciprocă. E de la sine înțeles că armonizarea nu se produce automat. Însă condițiile armonizării sînt asigurate. Distanța dintre consacrarea pe plan artistic și consacrarea prin încorporarea în conștiința opiniei publice se micșorează treptat. Ele tind a se contopi într-o consacrare unică, prin care, credem, se va restabili condiția natural-umană a artistului, ce fusese, timp de milenii, alterată datorită proprietății private asupra mijloacelor de producție. Ceea ce va însemna și un triumf al artei și un triumf al omului.

C. DIMITRESCU-IAȘI ESTETICIAN ȘI CRITIC LITERAR

IOAN N. VLAD

Dintre multiplele laturi în care s-a manifestat personalitatea profesorului de istorie a filozofiei de la Universitatea din București¹, două au rămas mai puțin cunoscute: estetica și critica literară. C. Dimitrescu-Iași a fost cunoscut mai mult ca pedagog decât ca filozof, iar studiile publicate în cele două reviste pe care le-a înființat și condus² au fost considerate studii de *psihologie socială*, când în realitate ele sînt studii de sociologie, de estetică și de critică literară.

Preocupările lui C. Dimitrescu-Iași pentru știința frumosului, ca și pentru critica literară, încep chiar din anii cînd își pregătea doctoratul la Berlin și Leipzig. Lucrarea de doctorat *Der Schönheitsbegriff*, a fost abia de curînd cercetată³. Cît despre studiile de critică literară, cele mai consistente, nu s-a făcut pînă acum nici o referire la ele, iar cele semnate cu pseudonimul *Faust*, pe care C. Dimitrescu-Iași le-a publicat în ziarul „Drapelul”, al cărui redactor a fost cităva vreme, ca și cel publicat în revista „Ileana” sub semnătura sa⁴, sînt total necunoscute.

¹ C. Dimitrescu-Iași s-a născut la 25 februarie 1849, la Iași. Studiile liceale și universitare le-a urmat la Iași. S-a specializat în filozofie la Berlin și Leipzig (1875—1877), obținînd titlul de doctor în filozofie cu teza *Der Schönheitsbegriff*. Reîntors în țară, își reia activitatea ca profesor de filozofie la liceul din Brlad, iar un an mai tîrziu este numit inspector general al învățămîntului. În același an — 1878 — ocupă prin concurs catedra de pedagogie, psihologie și estetică la Universitatea din Iași, unde a funcționat pînă în noiembrie 1885, cînd este transferat la București la catedra de filozofie, vacantă prin decesul lui Ion Zalomit. La București a predat istoria filozofiei vechi și medievale, sociologia și etica. A predat și *pedagogia*, dar numai la Școala normală superioară și apoi în 1898 la Seminarul pedagogic universitar. A fost ales rector al Universității din București între anii 1898—1911. În iulie 1916 a fost pensionat de la catedră, iar din toamna anului 1919 și de la conducerea Seminarului pedagogic. A murit la 16 aprilie 1923, fiind înmormîntat la Turnu Severin, unde se retrăsese după pensionare.

² „Revista pedagogică”, București, 1891—1902 și „Revista de filozofie și pedagogie”, 1906.

³ Ernest Stere, *O contribuție românească la estetica secolului XIX*, „*Der Schönheitsbegriff*” de C. Dimitrescu-Iași, în „Revista de filozofie”, tom. 11, 1964, nr. 5.

⁴ C. Dimitrescu-Iași, *Arta națională*, în „Ileana”, an. I, 1900, nr. 2.

C. Dimitrescu-Iași a semnat un număr mare de articole politice în cele două ziare: „Democrația” (1888) și „Drapelul”, cu pseudonimele *De la Molna*, *De la Cosla*, *Ben Kahir*, *Don Diego*, și articolele de critică literară cu cel de *Faust*⁵.

Teza de doctorat a fost elaborată și publicată la Leipzig în timpul când pe plan european se dădea lupta — în domeniul esteticii — între partizanii formei și cei ai conținutului. C. Dimitrescu-Iași intră și el în această dispută, desigur, cu arme neegale, dar cu seriozitate și cu pregătirea ce-l caracteriza. După ce înregistrează lupta dintre realism și idealism, se așează net pe o poziție realistă, criticând caracterul pronunțat metafizic al esteticii, care nu reușește să rezolve problemele cele mai importante. Reluând ideea lui Zimmermann, care sesizase și semnalase deficiențele esteticii idealiste, C. Dimitrescu-Iași o ataca și el, învinuind-o că se ocupă mai mult de probleme psihologice și de metafizică și doar pe departe de cele estetice. Procedînd în modul acesta, estetica idealistă lua în considerare cauza ultimă, absolutul, drept motiv fundamental al faptului de a plăcea. Frumosul, după această teorie neștiințifică, nu ne place pentru că este frumos, ci pentru că este o manifestare a absolutului, a ideii, sau pentru că ar fi de esență divină⁶.

Observînd această eroare a esteticii timpului său, C. Dimitrescu-Iași sesizează un fapt caracteristic: sub influența dezvoltării științelor naturii a apărut o înclinare specială spre cercetări pozitive în toate domeniile culturii, care au dat naștere unor rezerve de speculație, în general, și în estetică unei concepții realist-naturaliste. În această atmosferă își face loc un curent nou, care încerca să întemeieze o estetică pozitivă, pornind de la experiență⁷.

Dar izolarea speculației, releva C. Dimitrescu-Iași, s-a dovedit dezavantajoasă pentru ambele părți, încît și științele naturii au simțit nevoia să se apropie de speculație — adică de a nu rămîne pur descriptive —, precum filozofia s-a simțit *constrînsă* să părăsească sferile înalte ale speculației și să coboare la experiență, spre a-și confrunța continuu ideile sale îndrăznețe cu rezultatele științelor experimentale⁸.

Această încercare există, scrie C. Dimitrescu-Iași, și în domeniul esteticii. Se căuta să se împace idealismul cu realismul. Vischer recunoștea, într-o anumită măsură, valoarea formelor în estetică, forma fiind aceea care produce efectul, impulsia estetică, pentru că forma, spunea el, este ordine, iar ordinea este de natură spirituală. Ea este, după expresia lui Vischer, „*Einheit in vielen*” — unitate în diversitate. Teoria lui Vischer avea însă și o implicație pedagogică. Dacă forma ca ordine e de natură spirituală, frumosul fiind o formă, iar forma ordine, înseamnă că frumosul are o valoare educativă.

⁵ Studiile de critică literară le-am descoperit ca fiind ale lui Dimitrescu-Iași prin raportare la celelalte studii ale sale și mai ales la *interviul* ce i s-a luat, de ziarul „Adevărul”, în legătură cu polemica dintre Gherea și Vlahuță pe tema scopului artei. (Anghel D.C. . . , *La d. C. Dimitrescu-Iași*, în „Adevărul”, an. VII, nr. 1829 din 4 aprilie 1894).

⁶ C. Dimitrescu-Iași, *Der Schönheitsbegriff*, Leipzig, 1877, p. 8.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

C. Dimitrescu-Iași analizează și el forma, dar o privește într-o accepție mai largă, așa cum făcea Zimmermann, care o considera modul de legătură a părților în general. Între pozițiile celor doi esteticieni, Vischer și Zimmermann, el a încercat să lămurească, să dea o soluție în această problemă. De altfel, în teza sa de doctorat, C. Dimitrescu-Iași s-a ocupat de formă ca element obiectiv al frumosului⁹. Referindu-se la culoare, lumină, ton, linie, suprafață și mișcare, C. Dimitrescu-Iași motivează că acestea sînt ultimele reprezentări din care este alcătuită întreaga noastră lume estetică; ele sînt, într-un fel oarecare, materia fenomenelor frumosului și din varietatea de combinații a acestora ia naștere întreaga varietate a frumosului. În al doilea rînd, subliniază el, așa cum faptele simțirii sensibile ca stări ale conștiinței își găsesc ultimele lor clarificări în conștiință¹⁰, înseamnă că simțirea plăcerii se manifestă ca o acceptare din partea conștiinței, iar neplăcerea ca o alungare a tuturor stărilor de conștiință defavorabile. Deși numai în mod provizoriu, C. Dimitrescu-Iași constată, cum se exprima el, „că frumosul constă în raporturi obiective de formă”, există totuși raporturi care trezesc plăcerea prin jocul fanteziei. Dar, cum mișcarea este legea vieții și a conștiinței umane, conștiința se găsește într-o permanentă schimbare: stările conștiente devin inconștiente, și invers. Deși această mișcare provine, relevă C. Dimitrescu-Iași, atît din cauze externe, cît și din cauze interne, totuși numai o parte din reprezentări devin conștiente, și „îngustimea conștiinței explică lupta stărilor, ca și înlocuirea sau opoziția lor în conștiință”¹¹.

„Pe o treaptă superioară a conștiinței — subliniază C. Dimitrescu-Iași — cu apariția conștiinței de sine și a deosebirii dintre eu și non-eu apare și o prețuire a non-eului¹² și se produce un fel de simțire plăcută față de acestea”, autorul acordîndu-le o valoare practică¹³. Mergînd mai departe cu analiza stărilor de conștiință, deși nu totdeauna fiind cea mai fericită, și făcînd apel atît la științele experimentale, cît și la filozofie, el ajunge, în final, la concluzia că și în estetică forma și conținutul formează o unitate. Aceste elemente esențiale ale esteticii nu pot fi deci despărțite, nu pot fi separate. În acest mod privind lucrurile, el încerca să dea o semnificație ideală artei pur formale, pentru ca aplecarea spre formă să fie totdeauna explicată prin momentele ideale¹⁴.

În stabilirea conținutului conceptului de frumos, C. Dimitrescu-Iași, făcînd abstracție de categoriile metafizice, folosește experiența interioară și exterioară, urmînd ca prin ea să găsească geneza ideii de frumos și „obiectivarea ei în artă și în natură”¹⁵. Dacă legăturile asociative dintre formele exterioare și cele interioare constituie elementul esențial al integrării frumosului în conștiința omului, elementul însă care realizează această legătură este, după el, *factorul ideal*; el este acela care produce „*armonia* între elementele subiective și cele obiective, prin care sînt

⁹ C. Dimitrescu-Iași, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹¹ *Ibidem*, p. 24.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 80—81.

activizate plăcerile superioare estetice”¹⁶. În concluzie, conchide C. Dimitrescu-Iași, „raporturile de forme constituie temeiul frumosului”¹⁷.

Aceeași idee o va urmări și în lucrarea de la concursul pentru ocuparea catedrei universitare, alcătuită din trei discipline: pedagogie, psihologie și estetică, în 1878, ca și în substanțialele sale studii de estetică și critică literară de mai târziu. În fiecare idee despre lume, releva el, descoperim „două elemente constructive: *elementul obiectiv* (impresiunea exterioară) și *elementul subiectiv* (facultățile noastre percepătoare)”¹⁸. Fiecare din ele, „în proporții diferite”, contribuie la producerea sentimentelor estetice¹⁹. Și aici, ca și în teza de doctorat, C. Dimitrescu-Iași admite două forme pentru frumos: o *formă inferioară*, care corespunde senzațiilor estetice simple, și o *formă superioară*, corespunzând senzațiilor superioare estetice. Din forma lor de bază, — adică din relațiile obiective, acestea tind către o ținută ideală²⁰, dar fără ca ele să se găsească „în proporții egale” în toate manifestările frumosului.

Pentru C. Dimitrescu-Iași, arta este una din manifestările vieții unui popor. În artă se exteriorizează caracterele individualizate ale unei națiuni. Arta exprimă viața sufletească a unui popor într-un moment dat. Dar opera de artă nu este numai un produs individual, ea este *socială*, pentru că individul este un produs al întregului complex de forțe care alcătuiesc viața sufletească a unui popor²¹. Întreaga latură subiectivă a individualității se formează sub influența mediului natural și social.

C. Dimitrescu-Iași nu se desprinde de influența lui Taine, dar consideră că arta este o manifestare strâns legată de aspirațiile poporului. Artistul, scrie el, este un purtător al geniului național. Dacă știința are caracter de universalitate, din ale cărei produse se înfruptă toate popoarele, arta exprimă sensibilitatea unui popor. Artistul, „*cu întreaga lui subiectivitate, este o oglindă în care se răsfrîng mișcările vieții sufletești ale unui popor*”²².

C. Dimitrescu-Iași consideră arta ca un produs social și pe creatorul de cultură obligat să-și soarbă seva creației din realitățile vieții. Situându-se pe pozițiile filozofiei materialiste, el îl critică pe Ernest Renan, partizanul *aristocrației literare* și, în general, pe toți aceia care susțineau că arta „*e prilejul unei minorități alese*”²³. El a demonstrat pînă la evidență necesitatea răspîndirii culturii artistice în masă, a susținut teza ridicării maselor prin cultură, spre a putea gusta opera de artă. Pe aceeași linie de preocupări, C. Dimitrescu-Iași a criticat burghezia pe considerentul că deținînd puterea n-a făcut altceva decît să-și apropie numai pentru sine datele științei și ale frumosului. El o învinuie că urmărește doar un singur ideal: îmbogățirea, și că antrenată pe această linie de preocupări, lasă de o parte cele mai înalte și mai umanitare idealuri.

¹⁶ *Ibidem*, p. 81.

¹⁷ C. Dimitrescu-Iași, *A se caracteriza impresiunile diferite ce produce asupra omului frumos cînd este perceput prin simțul auzului și prin al vederii*, în „Buletinul oficial al Ministerului Instrucțiunii Publice și al Cultelor”, nr. 3, 1885.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ C. Dimitrescu-Iași, *Der Schönheitsbegriff*, p. 81

²¹ D. Dimitrescu-Iași, *Arta națională*, „Ileana”, an. I, 1900, nr. 2, p. 1.

²² *Ibidem*, p. 2.

²³ C. Dimitrescu-Iași, *Spiritul democratic în literatură, arte și știință*, în „Revista pedagogică”, an. I, 1892, nr. 3 și 4, p. 101.

Evidențiind caracterul umanizant al artei, C. Dimitrescu-Iași îndeamnă pe cei în drept să nu nesocotească influența pe care o exercită arta în formarea omului. „Cu cit cercul celor care pot aprecia mersul științei și al artei crește, cu atît importanța socială a acestor producțiuni mintale sporște”²⁴. Sporind, crește și emulația care, la rîndul ei, „îmboldește progresul”²⁵.

Dar dezvoltarea artei și a culturii implică o atitudine severă față de acel care se ocupă cu critica literară. Făcînd o deosebire între „darul creației” și „darul criticii sau al aprecierii lucrărilor altora”²⁶, C. Dimitrescu-Iași ajunge la concluzia că această activitate, „critica (. . .) e o artă specială care presupune multe cunoștinți de viață și de oameni și multă obiectivitate, daruri cu greu de însușit pentru acel care se adîncește în țesătura propriei sale concepțiuni, pentru acela care e preocupat de a-și înfige personalitatea sa în mișcarea științifică sau literară”²⁷.

Punctului de vedere fals al aceluia care susțin pregătirea unei aristocrații intelectuale, Dimitrescu-Iași îi opune un punct de vedere democratic nou pentru vremea respectivă: acela al democratizării artelor, în sensul ca acestea să fie puse la îndemîna celor mulți. Artele frumoase, accentuează el, „părăsind cercul îngust convențional de pînă acum, ele devin în același timp mai omenești”²⁸. De aceea cere cu insistență criticului să îmbrățișeze un punct de vedere nou în prezentarea unei opere de artă, să exploreze adînc fondul uman și să încerce căi noi „în ceea ce privește procedările artelor frumoase”²⁹.

Apariția volumului III din *Studiile critice* ale lui Dobrogeanu-Gherea i-au dat prilejul lui C. Dimitrescu-Iași să vină cu unele precizări de modul cum trebuie făcută o critică științifică și să pretindă cronicarilor literari corectitudine, suplețe și eleganță în stil, rolul lor fiind de a aduce la cunoștința cititorului o cit de sumară și inteligentă prezentare a conținutului unei opere literare apărute.

Profesorul care și-a publicat primele lecții de sociologie în „Lumea Nouă”, ziarul social-democrației române, atrage atenția publicului cititor cit și criticilor literari că studiul lui Gherea este incontestabil un eveniment literar important, atît pentru partizanii, cit și pentru „adversarii teoriilor acestui scriitor distins”³⁰. Apropiîndu-se sensibil de critica științifică, C. Dimitrescu-Iași relevă valoarea atît a acestor teorii critico-estetice, „care au început să se afirme”³¹, cit și a locului valoros pe care Gherea îl ocupă în cadrul acestui curent. El îndeamnă pe cronicari să țină seama de evoluția criticii, pentru că astăzi ea „nu e numai estetică în acțiune, estetică aplicată, ci îmbrățișează un cîmp mult mai larg; ea

²⁴ *Ibidem*, p. 101.

²⁵ *Ibidem*, p. 106.

²⁶ C. Dimitrescu-Iași, *Icoane din viață. Recenzentul*, în „Revista pedagogică”, an. I, 1893, nr. 5 și 6, p. 181.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ C. Dimitrescu-Iași, *Icoane din viață. Recenzentul*, în „Revista pedagogică”, I, 1893, nr. 5–6, p. 106.

²⁹ *Ibidem*, p. 107.

³⁰ C. Dimitrescu-Iași, [Faust], *Estetica și critica modernă*, în „Drapelul”, nr. 30, 1897 lin 17 iunie, p. 1.

³¹ *Ibidem*.

lămurește relațiile dintre artist și mediul economic și social, ea face *istoria explicativă a nașterii, înfloririi și decadenței curentelor estetice*³².

Considerațiile de natură estetică de mai sus sînt reluări și amplificări de altfel ale unor idei formulate mai puțin limpede în teza de doctorat. Frumosul nu este deci un har dumnezeiesc. Pentru estetica modernă „frumosul e pur și simplu ceea ce ne place. Estetica modernă nu deduce legile sale de la o definiție aprioristică a frumosului, ci caută să ajungă la noțiunea frumosului pe calea experienței”, cum spune Fechner, de jos în sus, iar nu de sus în jos³³.

Estetica, semnala C. Dimitrescu-Iași a făcut mari pași înainte, întrucît nu s-a desprins total de psihologia modernă. Mergînd în paralel cu ea, considerînd frumosul ca un produs al experienței, iar pe artist „un om talentat care știe să ne emoționeze, să creeze opere plăcute nouă”³⁴ și strîns legate de mediul social-economic, C. Dimitrescu-Iași se apropie de estetica științifică, fiind printre cei dintîi esteticieni ai noștri care au tratat, în secolul trecut, problemele estetice de pe poziții atît de înaintate.

Elogiînd meritele lui Gherea, C. Dimitrescu-Iași îl considera pe acesta un reprezentant autentic, la noi, al esteticii științifice, un om care e la curent cu „cuceririle ce această știință a făcut și face neconținut”³⁵.

Deși la data cînd publica aceste studii de estetică și de critică literară era înregimentat în partidul liberal, C. Dimitrescu-Iași a ținut totuși să fie obiectiv. El emite judecăți de valoare judicioase față de critica profesată de C. Dobrogeanu-Gherea. Critica științifică, releva el, „nu e un complex de dogme pe care să le înveți pe dinafară”; Gherea scrie pentru o anumită ideologie, scrie îndemnat „de o impulsune intimă care are aproape forma conștiinței unei misiuni”³⁶.

Dîndu-și seama că Gherea are într-adevăr o misiune de îndeplinit prin activitatea sa literară, C. Dimitrescu-Iași a îmbrățișat cu căldură tezele sale, le-a apărut, le-a făcut cunoscute și mai ales i-a evidențiat autorului lor „verva-i simpatice și talentul superior cu care s-a achitat... de această primă parte a misiunii sale”³⁷. Și aceasta cu atît mai mult cu cît Gherea avea în fața sa o doctrină susținută la noi „de un om de valoarea d-lui Maiorescu”³⁸. El va recunoaște — îmbrățișînd teoria lui Taine — că o operă de artă e produsul rasei, al mediului și al momentului istoric și în consecință trebuie să se cunoască elementele determinate, fie de criza literară, fie de abundența lor.

Gherea, sublinia în același timp C. Dimitrescu-Iași, a aplicat „cu talent și fecunditate” literaturii române metoda de cercetare „a criticii științifice europene”³⁹. Ceva mai mult, el a „sistematizat-o, a adîncit-o”⁴⁰. Opera lui Gherea poartă deci pecetea imparțialității, „este apanajul

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ C. Dimitrescu-Iași, [„Faust”], *Critica și politica*, în „Drapelul” an. I, 1897, nr. 32 din 19 iunie, p. 1.

⁴⁰ *Ibidem*.

spiritelor mari” și, ca atare, „pamfletarii de rînd nu o pot măcar pricepe”⁴¹. Critica lui Gherea e firească și decurge din natura obiectivă a fenomenelor social-politice. Celor neavizați, celor care au făcut din critică un mod vulgar de a aprecia o operă de artă, C. Dimitrescu-Iași le atrage atenția că Gherea fiind partizan al *concepției materialiste* în istorie, numai aceasta este cauza care „i-a permis [...] să adîncească și să sistematizeze metoda de cercetare a criticii științifice”⁴².

Ce rost are critica? Gazetarul care și-a exprimat în mod liber crezul ideologic în ședințele intime de la restaurantul *Colaro*, locul unde se întâlneau cei mai de seamă oameni de știință și unde veneau mulți gazetari ca să-și îmbogățească dosarul cu informații⁴³, găsește momentul, cu prilejul apariției volumului III al lui Gherea, să-și expună părerea și să definească esența și dinamica criticii literare. „A critica, în sensul modern al cuvîntului, subliniază esteticianul și sociologul nostru, înseamnă în primul rînd a analiza, a găsi legătura cauzală dintre fenomenele literare și cele cosmice și sociale; analiză ce nu implică nici aprobare, nici dezaprobare. Dimpotrivă, omul politic caută să înrîurească asupra fenomenelor sociale, să le modifice în sensul pe care le crede utile”⁴⁴. Pentru a face însă o critică judicioasă, criticul trebuie să facă apel la inteligența sa, iar în activitatea politică „mai cu seamă la voință”.

Criticilor-gazetari înclinați către critica pătimașă și care întrec măsura, C. Dimitrescu-Iași le răspunde pe scurt: „Cînd treci peste normele buneii cuviinți nu poți avea dreptul să ți se răspundă”⁴⁵. Era un afront serios, pornit de la un gazetar încercat, de la un sociolog care a fost întotdeauna împotriva violențelor de limbaj, de la un estetician și om politic care a cerut și a militat pentru instaurarea unei „polemici pozitive”, încercînd astfel să aducă în viața publică un mod nou de comportare: „Cred, — spune el —, că nu strică să încercăm, cel puțin din cînd în cînd, a împămînteni în luptele noastre de condei *politica pozitivă* — poate că e singura folositoare din punctul de vedere al publicului cititor”⁴⁶.

În optica lui de sociolog, pedagog și estetician, *arta are un caracter umanizant*. Exprimînd acest aforism, C. Dimitrescu-Iași îl va întregi cu mai multă substanță probatorie, apropiînd astfel arta de știință, amîndouă avînd același caracter formativ. Cele mai idealizate lucrări ale artei, subliniază generosul profesor, ca și cele mai abstracte calcule ale științei, „au fiecare o *latură omenească*, în virtutea căreia trăiesc”⁴⁷.

Consecvent acestei idei, C. Dimitrescu-Iași a căutat să explice implicațiile etice ale artei și a încercat, în același timp, să demonstreze că

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*. El remarcă cu acest prilej că, „și politica se servește de rezultatele activității practice a criticii istorice”.

⁴³ Dr. N. Leon, *Note și amintiri*, București, 1933, p. 167.

⁴⁴ Faust (C. Dimitrescu-Iași), *Critica și politica*, în „Drapelul”, an. I, 1897, nr. 32 din 19 iunie.

⁴⁵ Don Diego (C. Dimitrescu-Iași), *Nostimade din presa noastră*, în „Drapelul”, an. I, 1897, nr. 50 din 20 iulie, p. 1.

⁴⁶ C. Dimitrescu-Iași, *Polemica pozitivă*, în „Drapelul” an. I, 1897, nr. 17, mai, p.1.

⁴⁷ C. Dimitrescu-Iași, *Spiritul democratic în literatură, arte și știință*, în „Revista pedagogică”, an. I, 1893, nr. 5-6, p. 106.

atit etica cît și estetica „au de subiect sufletul omenesc”⁴⁸. Oamenii trăiesc într-o concordanță comunitară rezultată din sentimentele și năzuințele morale și sociale și a cultiva acești parametri ai personalității umane înseamnă „a stimula progresul omenirii spre ideal, a prepara fericirea viitoare”⁴⁹. Școala, arta și morală au îndatorirea de a cultiva instinctele sociale, spre a pune stavilă sentimentelor antisociale care frinează „aspirațiile cele mai frumoase ale sufletului omenesc”⁵⁰. Artă, scrie C. Dimitrescu-Iași, are o misiune nobilă : scopul ei este de „a lărgi cercul simpatiilor noastre, a cultiva în noi sentimentul solidarității omenestii”⁵¹.

C. Dimitrescu-Iași, preocupat în mod deosebit de problemele sociale, așează artă în rîndul științelor formative, umanizate, „integrînd frumosul în morală, reprezentînd viața așa cum este [...] crescînd în puterea vie a adevărului”⁵².

Să nu uităm că el a militat pentru o pedagogie națională, dedusă din folclor, invitînd pe acei care se ocupau de destinele poporului nostru să se inspire din geniul acestui popor și să-i cunoască modul de a gîndi și de a simți : trebuie să citească „în basmele și legendele populare, în doinele și baladele sale, în tradiții și obiceiuri, în întregul său fel de a fi”⁵³.

Putem dar să readucem această personalitate pe planul actualității și în domeniul esteticii și al criticii literare românești și să reținem, referindu-ne și la el, un aforism al lui G. Ibrăileanu : „Gustul estetic al publicului este o superioritate națională și a feri de scădere și de pervertire gustul poporului este un act de patriotism”.

⁴⁸ Faust (C. Dimitrescu-Iași), *Artă și morală*, în „Drapelul”, an. I, 1898, nr. 266 din 4 martie.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² C. Dimitrescu-Iași, *Un document omenesc*, în „Revista pedagogică”, seria a II-a 1894 nr. 7, 8, 9, p. 304.

⁵³ „Revista pedagogică”, an II, 1893, nr. 4 și 5, p. 174.

ION CHINEZU, ISTORIC ȘI CRITIC LITERAR

DOINA GRAUR și BUCUR ȚINCU

Ion Chinezu s-a născut la 15 august 1894, în comuna Sînta-Ana de Mureș, dintr-o familie țărănească dirză, de veche tradiție (numele său are ca etimon cuvîntul „cneaz”), care are importanța unei matrice stilistice în configurarea viitorului cărturar. Și-a petrecut copilăria în satul natal, pentru care a păstrat toată viața o chinuitoare nostalgie. A urmat liceul catolic din Tg. Mureș, unde pasiunea lui de informație s-a afirmat de timpuriu, uimindu-și profesorul de latină cu știința sa, ca și pe toți dascălii și colegii unguri, prin cunoștințele de limbă și literatură maghiară. Studiază apoi la Facultatea de Teologie din Blaj, unul din centrele prestigioase de cultură ale Ardealului românesc de atunci, unde își însușește o riguroasă disciplină de studiu, de factură latino-germanică, valorificînd aproape tot ce-i puteau oferi cărțile și ambianța. Se orientează însă curînd spre căi de realizare laică.

În anul 1916 trece la Facultatea de Litere din Budapesta, pe care o frecventează timp de un an și jumătate, întreținîndu-se în mare parte singur, ca perceptor de literatură maghiară al blazatului descendent al unei familii aristocratice maghiare. În această epocă tulbure, Ion Chinezu a luat parte, cu concentrată energie, la acțiunea colectivă pentru unirea Transilvaniei cu România — făcînd agitație, lansînd manifeste, participînd la discuțiile politice de la hotelul „Jägerhorn” sau la ședințele societății „Petru Maior”, a studenților români din capitala Ungariei, în cadrul căreia a spus într-o cuvîntare : „Puterea de viață a poporului român trebuie să iasă triumfătoare prin sine însăși, fără ajutor străin”¹. A luat parte, la 1 decembrie 1918, la marea Adunare populară de la Alba Iulia, pe care o va evoca cu vibrație mai tîrziu, apreciînd — în mod just — că geneza și trăinicia Unirii constă în baza ei populară².

După Unire își continuă studiile la Facultatea de Litere și Filozofie din București, făcînd parte din prima generație de studenți ardeleni de

¹ Vasile Netea, *O zi din istoria Transilvăneană, 1 decembrie 1918*, Ed. Albatros, 1970, p. 108—109.

² Ion Chinezu, *Gînduri pentru ziua Unirii*, în „Gînd Românesc”, nr. 12/1936.

la această universitate. Aici își desăvârșește specializarea în filologia română și romanică, precum și în filozofie, cu profesorii pentru care va păstra un cult tot restul vieții: Ovid Densusianu, V. Pârvan, N. Iorga, S. Mehedinți, C. Rădulescu-Motru, Mihail Dragomirescu și P.P. Negulescu.

După obținerea licenței în litere, își începe în 1920 cariera de profesor de limba română la liceul „Al. Papiu Ilarian” din Tg. Mureș, unde în anii 1922—1923 colaborează cu cronici culturale la ziarul local „Mureșul”³. În 1925 se stabilește la Cluj, ca profesor la liceul „Gh. Barițiu”, fiind și colaborator la „Muzeul limbii române” de sub conducerea lui Sextil Pușcariu, care îl prețuiește și îi devine prieten. În cadrul Muzeului, I. Chinezu a colaborat la unele lucrări pentru elaborarea *Dicționarului limbii române* și a *Atlasului Lingvistic Român*, a participat la ședințele de comunicări de marți seara ale Muzeului, a făcut el însuși unele comunicări și a redactat pentru „Dacoromania” bibliografia analitică a periodicelor maghiare care apăreau în România⁴. La Cluj a continuat cu intensitate activitatea publicistică, scriind articole, cronici și recenzii la revistele clujene „Dacoromania”⁵, „Erdelyi Helikon”⁶, „Societatea de mîine”⁷, „Darul vremii”⁸ și la „Revista Fundațiilor” din București⁹.

Ion Chinezu a fost preocupat intens de studiul fenomenului literar global din Transilvania, din anii de după Unire, pe care nu l-a conceput ca o manifestare regionalistă, de provincialism în sine, ci ca o expresie a unui localism creator, firesc oricărei provincii, din orice țară, fără a se cristaliza într-o formă literară proprie, autonomă, constituind numai o problemă de geografie literară.

Prin faptul că literatura maghiară ardeleană prezenta o anumită bogăție și varietate, cu trăsături specifice, deosebite de cea din Ungaria, el i-a acordat o mare atenție, analizînd-o, pentru întia oară, cu perspicacitate și înțelegere, animat de dorința de a o face cunoscută publicului românesc și a înlesni — pe această cale — apropierea spirituală dintre românii și ungurii din Transilvania.

În 1930 își susține la Universitatea din Cluj doctoratul în litere, cu teza *Aspecte din literatura maghiară ardeleană* (1919—1929)¹⁰, tipărită apoi în editura revistei „Societatea de mîine”, unde fusese publicată deja în 1929 o mare parte a ei.

După ce fixează cadrul literaturii maghiare ardelenice în numeroase societăți literare și culturale, în reviste literare și cotidiene, în curente de idei a căror atmosferă alimentează viața literară, Ion Chinezu prezintă exegetic și critic această literatură, „prea puțin cunoscută încă”, în com-

³ Semnificativ pentru spiritul său critic este, între altele, articolul despre romanele *Ion și Pădurea spinzurașilor*, de Liviu Rebreanu, recent apărute. Vezi „Mureșul”, Tg. Mureș, nr. 5/1923.

⁴ Vezi „Dacoromania”, IV, 1924—1926, p. 1234, 1527, 1529, 1551; V, 1927—1928, p. 801, 895, 904; VI, 1929—1930, p. 656, 658; idem X, 1941, p. 98.

⁵ „Dacoromania”, IV, 1924—1926, p. 1234; VII, 1931—1933, p. 413—416.

⁶ „Erdelyi Helikon”, Cluj, 1928, p. 64—65, 157—158, 554—556.

⁷ „Societatea de mîine”, Cluj, 1929.

⁸ „Darul vremii”, Cluj, 1930, p. 3—4, 56—57, 58, 62—63, 84—86, 130, 156—157.

⁹ „Revista Fundațiilor”, București, nr. 4/1935, p. 179—183.

¹⁰ Pe coperta exterioară, cartea are titlul: *Aspecte din literatura maghiară din Ardeal* (1919—1929).

partimentele ei fundamentale, care constituie tot atâtea capitole ale cărții : poezia, nuvela, romanul, drama, istoria literară și critica. Primul criteriu după care se ghidează este cel tematic. Astfel, mai ales în cadrul epicii, el analizează succesiv romanul istoric, „romanul pământului”, romanul „agrar”, pe cel al „orașului”, „literatura războiului”, romanul satiric și „romanul modernist”. Dar folosește — atunci când se impune — și criteriul diferenței între generații, sau al celei dintre literatura masculină și cea feminină, acesteia din urmă acordându-i suficientă importanță. Definitorii pentru caracterizarea literaturii maghiare sînt capitolele *Introducere* și *Încheiere*, în care Chinezu își conturează ideea.

Un prim obiectiv urmărit este definirea acestei literaturi. Cu premisa că literatura este oglinda spiritualității unui popor, deci „întîia, dacă nu singura cale” de a-l cunoaște, el precizează caracteristicile literaturii maghiare ardelenе : „Un adînc sentiment al naturii, [...] un spirit de eclecticism nivelator și de pronunțat caracter etic. Iată cadrul în care trebuie așezată această literatură, pentru a putea fi înțeleasă în justa ei lumină”¹¹.

Concluzia lui Ion Chinezu era că această literatură este remarcabilă cantitativ prin creațiile ei în toate genurile și prin numeroși autori, unii de real talent.

Pentru a dimensiona această literatură, dar fără vreo intenție expresă de orgoliu național, Ion Chinezu o raportează la cea română¹².

Cu toate rezervele menționate, I. Chinezu recunoaște însă „că s-a muncit cu tenacitate în tabăra maghiară, s-au atins rezultate apreciabile, s-au deschis perspective noi, au răsărit cîteva talente autentice, s-a realizat un nivel care înainte de război îi era necunoscut”¹³.

Studiul lui Ion Chinezu — primul de acest fel în istoria literară română și maghiară a epocii — i-a conferit autoritatea de exeget competent al fenomenului literar maghiar din Transilvania, recunoscută chiar de către critica maghiară. Liviu Rebreanu — într-o scrisoare trimisă autorului — a făcut următoarea apreciere asupra lucrării : „Cartea d-tale e deosebit de interesantă [. . .]. Ungurii noștri trebuie să fie fericiți că au găsit un comentator, un istoric și judecător atît de documentat și atît de corect, obiectiv în toate privințele [. . .] Metodică, fără rigiditate, clară, cuprinzătoare [. . .] realizînd o selecție indispensabilă cînd e vorba de valori. Ce păcat că n-avem și pentru mișcarea noastră literară contemporană un îndreptar atît de sintetic și de obiectiv”¹⁴.

Al. Al. Philippide apreciază studiul tot atît de elogios : „Mărturisim că am aflat din cartea d-lui Chinezu lucruri inedite, cu totul nouă, extrem de interesante, din mai multe puncte de vedere [. . .]. Cu o abundență de nume și de titluri într-adevăr impresionantă, cu caracterizări scurte, romanul, nuvela, teatrul, totul este menționat, apreciat, clasat și etichetat”. Apoi în încheiere : „Cartea d-lui Chinezu aducîndu-ne ase-

¹¹ Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, p. 19.

¹² *Ibidem*, p. 147.

¹³ *Ibidem*, p. 148.

¹⁴ Scrisoare din 23 noiembrie 1934. Toate scrisorile citate în prezentul studiu sînt inedite. Ele se găsesc în posesia soției lui Ion Chinezu, Petronela Chinezu.

menea informații [...] are o însemnătate documentară de primul rang. Scrisă într-un stil mai mult decît agreabil, cu aprecieri și caracterizări dovedind un spirit critic remarcabil și o fină înțelegere estetică, ea se citește cu multă plăcere”¹⁵.

După ce subliniază marea valoare documentară a lucrării, Emanoil Bucuța scrie: „Minunată carte, în care lipsurile sînt prea marele belșug de însușiri” și „nu văd pe al doilea, afară de dl. Chinezu, în stare de așa minune”¹⁶. Totuși, Em. Bucuța îi reproșează că lucrarea, pe care o consideră numai ca o introducere orientativă în literatura maghiară ardeleană, nu a fost urmată de un al doilea volum de texte ilustrative, pentru cunoașterea directă, de către un cerc larg de cititori, a acestei literaturi.

Critica maghiară a fost în general favorabilă. Scriitoarea Maria Berde¹⁷ apreciază că lucrarea are o largă bază documentară, neexistînd pentru autor „fapte neînsemnate”, căci el a menționat chiar „valorile literare cele mai modeste”, autorii vechi, ca și pe cei noi.

Kremer Miklos (Ignotus), în ziarul „Ellenzék” din 3 august 1930 scria: „Cartea lui Ion Chinezu trebuie relevată cu sinceră bucurie și recunoștință. Nu este un compliment ci o realitate, că pentru cunoașterea modestei noastre literaturi ardeleni, cartea d-sale este călăuză cea mai completă și cea mai de încredere. Chiar noi, scriitorii unguri, dacă vrem să avem o imagine veridică și coerentă despre literatura maghiară din Ardeal, trebuie să luăm în mînă cartea lui Ion Chinezu”.

Studiul lui Ion Chinezu a constituit, pentru cititorii români din epocă și pînă astăzi, o călăuză limpede, atît asupra diferiților scriitori unguri ardeleni în parte, cît și asupra problemelor de bază ale literaturii maghiare ardeleni din perioada 1919—1929.

Ion Chinezu a făcut și unele sumare considerații critice asupra fenomenului literar românesc din Transilvania de după Unire, care sînt mai mult o prezentare de atmosferă decît o analiză propriu-zisă¹⁸. El sesizează cu multă perspicacitate o trăsătură de bază a spiritului românesc din Transilvania, și anume prezența forței colectivității, constituită istoric pe linia instinctului de apărare națională, avînd ca corolar, în ordinea spirituală, accentuarea „laturii sociale a culturii cu finalitate etică”. „Izolarea operei de artă în întregul complex de contingente sociale tradiționale judecarea ei după unicul și immanentul criteriu al talentului, parea fără noimă, poate, frivolă, într-un colț de țară unde toate eforturile trebuiau concentrate într-un singur sens, unde toate realizările erau valorificate în raport cu participarea lor la împlinirea unui imperativ național-regional”¹⁹.

O altă caracteristică a mentalității ardeleni o vedea Chinezu în persistența semănătorismului, explicabilă tot ca o reacțiune împotriva „artei pentru artă”. „Ardealul — scria el — trăiește, gîndește și visează

¹⁵ Al.Al. Philippide, în „Adevărul literar și artistic”, IX, 1930, seria II, nr. 512, 28 septembrie p. 7.

¹⁶ În „Boabe de grâu”, I, 1930, p. 370—371.

¹⁷ Berde Maria, în „Erdelyi Hírlap”, IV, 1931, nr. 5, mai, p. 396—400.

¹⁸ I. Chinezu, *Bilanț ardelen*, în „Darul vremii”, Cluj, I, 1930, nr. 1, p. 1—2.

¹⁹ Ibidem, p.1.

și astăzi, în mare parte, în orbita semănătorismului, cu Agirbiceanu în continuare, cu monumentalul *Ion* al lui Rebreanu, pe un plan mai apropiat, și cu Goga în fundul zării”.

Pe lângă aceste două trăsături generale de atunci ale orientării literare din Transilvania, Ion Chinezu constata și prezența unor acțiuni compensatoare, o tendință de înnoire, de căutare a unor formule de artă modernă, în trecut la I. Budai-Deleanu și Coșbuc, iar în prezent la Lucian Blaga, pe care îl numea „crainicul generației ce se ridică”, dincolo de „vegetativul etnografic”.

Aceste aprecieri, foarte sumare și excesiv de critice, vor fi reluate de Ion Chinezu peste câțiva ani, într-un cadru mai larg de preocupări referitoare la creația literară, în expresie modernă, a tinerelor talente din Transilvania și din cuprinsul țării.

În 1930, Ion Chinezu pleacă la Paris, ca bursier al Universității din Cluj, unde audiază la Sorbona cursurile de estetică ale lui Victor Basch și cele de literatură comparată ale lui Paul Hazard și Baldensperger, — cu scopul de a pregăti un mare studiu comparatist despre ecoul lui Lamartine în România, rămas din păcate neelaborat. Contactul cu Parisul a fost pentru el foarte fertil, împlinindu-i fondul de cultură germană, mai ales prin rigoarea luminoasă a spiritului cartesian, care i-a hrănit organic viziunea europeană, ferindu-l implicit de pericolul superficialității cosmopolite.

Întors în țară după doi ani, Chinezu a înțeles să valorifice deplin orizontul pe care i l-a deschis cultura franceză. El face să apară la Cluj, în luna mai 1933, revista cu titlul semnificativ, „Gînd românesc”, prin care a căutat să promoveze energiile spirituale românești și, îndeosebi, ardelenesti, idee pe care o subliniază în primul număr al revistei și pe care o realizează paralel, într-un ciclu de conferințe organizat la Cluj, cu titlul: „Energii ardelenesc”. Adept al istoricului literar german Joseph Nadler, el credea că fiecare provincie trebuie să-și aducă spiritualitatea specifică în contextul cultural global național și tindea să elimine — prin revistă, din viața culturală ardelenescă — atît dulcea vegetare locală, cît și fuga spre metropolă a creatorilor.

Cu Olimpiu Boitoș, secretar de redacție, și Ion Chinezu, redactor responsabil, „Gînd românesc”, apărut inițial sub egida „Astrei”, nu-și definește o orientare ideologică certă. Eclectismul rafinat dar tolerant al lui Chinezu, ca și necesitatea de a oglindi toate domeniile vieții spirituale ardelenesti, imprimă revistei o orientare general-culturală.

Timp de opt ani (1933—1940), Ion Chinezu s-a ocupat îndeaproape de cele mai mici amănunte redacționale și tehnice ale revistei. A purtat o vastă corespondență cu colaboratorii, avînd geniul acesteia; îi îndruma discret, dar eficace, pe tinerii începători în ale scrisului, le corecta manuscrisele, revizua șpalturile, solicita colaborările cele mai variate. Omul acesta cu rafinamente de aristocrat intelectual a mai făcut ceva: colinda satele cu căruța, ca să-și difuzeze revista în rîndurile intelectualității rurale, cu un comportament de apostolat, cel puțin inedit în plin secol al XX-lea.

În „Gînd românesc”, Ion Chinezu a publicat cele mai elocvente pagini ale scrisului său, pe care I. Negoîtescu le-a adunat într-o masivă culegere²⁰.

În afara unor studii de orientare, I. Chinezu a analizat în revistă atît opera în ansamblu a unor scriitori de care s-a simțit structural atras, cît și diferitele cărți ale acestora, în premieră editorială. Dintre scriitorii consacrați, a făcut aprecieri substanțiale despre G. Șincai, Șt. O. Iosif, Octavian Goga, Ion Pop-Reteganul, I. Pillat, I. Agîrbiceanu, Gala Galaction; iar dintre scriitorii în plină afirmare atunci, a scris despre Cezar Petrescu, C. Stere, Ion Petrovici, Em. Bucuța, Petre Neagoe, Aron Cotruș, I. Pelz, Victor Ion Popa, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu, Victor Papilian și mai ales despre Lucian Blaga — pentru care a nutrit sentimente de prietenie afectuoasă și admirație. Dintre critici și-a manifestat simpatia prin articole sau recenzii față de Tudor Vianu, D. Caracostea, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, D. D. Roșca, Al. Dima, Vasile Băncilă, Ovidiu Papadima.

Revista a fost mult timp o publicație lunară. Din cauza greutăților uneori exasperante, trece apoi la o apariție trimestrială. La 22 octombrie 1937, Chinezu îi scria, încă optimist, lui Blaga: „Din pricina imenselor greutăți materiale prin care am trecut, ultimul număr [...] a ieșit pe trei luni [...] oricum, noi nu dezarmăm”. Deși revista ajunsese apoi bi-anuală, peste doi ani, în 14 martie 1939, Chinezu încearcă să-și păstreze cu disperare optimismul, mărturisindu-i lui Blaga: „Sînt așa de convins de rostul românesc, mai ales aici în Ardeal, al întreprinderii mele, încît nu mă las dezarmat”.

Mulți creatori i-au sprijinit efectiv și concret revista, în intenția ei fundamentală. G.M. Vlădescu îi trimite, în 16 aprilie 1937, un capitol dintr-un roman, avertizîndu-l: „Vezi să nu apară în urma (sublinierea autorului) cărții mele” și comentează cu compasiune necazurile editoriale ale lui Chinezu: „Se vede că așa trebuie să fie. Toate lucrurile mari să se înfăptuiască din dureri mari”. În sfîrșit, C. Noica îi face această mărturisire de modeste caracteristică: „Stimez prea mult revista dumitale spre a nu mă simți nițel intimidat că figurez într-un asemenea loc”²¹. Alte spirite luminate l-au susținut moral în greaua acțiune pe care o ducea. Simion Mehedinți, constatînd că revista este „una din puținele manifestări bune de la război încoace”, îl convinge că, în ciuda tuturor greutăților, să persevereze²². La fel îi scrie și Liviu Rebreanu: „Asemenea revistă, mai ales la Cluj, e o necesitate națională. Din parte-mi, îți făgăduiesc orice concurs”²³. Basil Munteanu, fost coleg de facultate, mare și vechi prieten, îl sfătuia și el, de la Paris: „Ai o datorie grea: s-o faci să dureze. Alta și mai grea: s-o îmbogățești și s-o supraveghezi. Să condamni cu cea mai mare asprime vorba goală și să umbli după concizie, după precizie, după gînd autentic”²⁴.

²⁰ Ion Chinezu, *Pagini de critică*, E.P.L., 1969, ediție îngrijită și prefată de I. Negoîtescu, 299 p. În volum sînt publicate și alte articole de critică ale lui I. Chinezu, semnalate mai sus, la notele 5—9. Volumul nu cuprinde însă întreg scrisul lui Ion Chinezu, unele studii și articole ale lui rămînd în manuscris. Dintre ele au fost publicate postum: *Roma redesteptării noastre* („Tribuna”, XII, 1968, 23 mai) și *Fragmente inedite* („Tribuna”, XIII, 1969, 25 sept.).

²¹ Scrisoare din 2 aprilie 1937.

²² Scrisoare din 8 octombrie 1934.

²³ Scrisoare din 23 noiembrie 1934.

²⁴ Scrisoare din 9 decembrie 1933.

Cert este că Ion Chinezu a reușit să aducă prin „Gînd românesc” o adevărată „direcție nouă” — de semnificație maioreșciană — în viața culturală postbelică a Transilvaniei, să-i deschidă porțile către valorile literare autentice, către modernitate și europenism, ferindu-se însă să cadă în rigidități dogmatice, să facă „tabula rasa” din scriitorii minori; dimpotrivă, a preferat să-i susțină, tocmai pentru a asigura o trecere firească spre formele artistice superioare. Dar, cu modestia ce-l caracteriza, nu s-a dorit ridicat la treapta de șef de școală. Dacă Edgar Papu a considerat mai târziu ²⁵ că «școala de la „Gînd Românesc” este de fapt «curentul Ion Chinezu», acesta preîntîmpina parcă asemenea apreciere, prin cîteva rînduri adresate lui Pavel Dan: „... în deschizător de drumuri și șef de școală n-am avut niciodată pretenția să mă erijez” ²⁶. Realitatea era că revista a reușit să-și contureze nu numai un profil publicistic propriu, ci pe cel al unui moment istoric-cultural și al unei generații de scriitori. Revista, care își încetează apariția în 1940, a fost apreciată de mulți critici ca fiind cea mai importantă publicație din Transilvania interbelică ²⁷ și, dacă nu a avut un ecou mai răsunător în marea opinie publică de atunci, faptul se datorește și modestiei animatorului ei.



În anul universitar 1936/1937, Ion Chinezu a fost asistentul onorific al lui Octavian Goga, la catedra acestuia de *Istoria culturii românești*, de la Facultatea de litere din Cluj. Deoarece titularul nu a putut deschide cursul, din cauza ocupațiilor sale politice, Ion Chinezu a ținut, timp de un semestru, acest curs, din care există doar cîteva fragmente în manuscris. Între Ion Chinezu și Octavian Goga se legase o strînsă prietenie, născută din respect și clădită pe sinceritate. La moartea poetului, în mai 1938, I. Chinezu îi scrie lui Blaga: „L-am plîns cu lacrimile zguduitoarelor amintiri ale anilor de liceu (. . .) A fost ultimul mare scriitor din generația dinainte de război”. Tot cu acel prilej, I. Chinezu fixează cu perspicacitate locul istoric pe care Octavian Goga îl ocupă în poezia românească și în lupta națională a românilor ardeleni pînă la Unire: „Scrisul lui Octavian Goga e ziditor de istorie. Poetul a fost un om al timpului său în toată puterea cuvîntului. Dar timpul nu l-a surpat ca pe atîția alții, ci l-a ridicat pe piscurile sale” ²⁸.

În relativ puținele sale studii, eseuri și articole de critică literară și culturală, Ion Chinezu a formulat judecăți cumpănite și esențiale, în fraze lapidare, aforistice, axate pe o scară de valori clasicizantă. N-a avut un „sistem” propriu-zis de aprecieri, dar din scrisul său se desprinde un complex de criterii care ne orientează în cunoașterea judecății lui critice, literare și culturale: clasicitate și exigență maioreșciană în aprecierea fondului și formei operei literare, integrarea valorilor tradiționale și continuarea lor

²⁵ E. Papu, *Un apostol ardelen*, în „România literară”, 2 oct. 1969.

²⁶ Scrisoare din 9 aprilie 1937.

²⁷ Vezi I. Negoitescu, *op. cit.*, iar G. Călinescu o numește maslva „Gînd românesc” (*Istoria literaturii române*. . . , p. 881). Vezi despre „Gînd românesc”: Nae Antonescu, „Gînd românesc”, în „Steaua”, nr. 12/1966, p. 96 — 97; Radu Brateș, *Animatori și reviste literare ardelen*, în „Tribuna”, 4 dec. 1969.

²⁸ I. Chinezu, *Pagini de critică*, p. 25.

la o treaptă calitativ superioară, combaterea mimetismului intelectual servil, a agresivității moderniste în cultură, năzuința spre o poezie românească elevată, modernă, dar structurată național, aprecierea prezenței folclorului în operele literare, condiționarea socială a operei literare și integrarea ei în configurația generală a vremii.

Tocmai de aceea, I. Chinezu combate spiritul diletant al unei părți a criticii vremii, care procedează fragmentar și cazuistic în aprecierea operelor literare. Scriitorii — arăta el — nu-s apariții în sine, căci viața literară a unei epoci „e înainte de toate un context ale cărui încheieturi, oricât de diverse, mărturisesc o solidaritate, o înrudire, și o operă oarecare, chiar cînd se arată rebelă încercării de a o însuma, nu e niciodată cu totul independentă de atmosfera de care e legată într-un fel sau altul — fie și numai prin contrast și protestare”²⁰.

Din perspectiva acestor criterii, I. Chinezu analizează eseuul lui Tudor Vianu, *Idealul clasic al omului*, prilej pentru a deplînge lipsa de aderență la clasicitate a marelui public românesc³⁰. Un punct de vedere asemănător îl vedește în prelegerea de deschidere a cursului său universitar, intitulată în manuscris *Un capitol de istorie culturală*. Pornind de la cunoscuta diferențiere între civilizație și cultură, exegetul, format intelectualește în acea „belle époque” dinainte de cataclismul primului război mondial, dă prioritate culturii și constată, cu măsurată nostalgie, că, în revistele de după 1930, „tradiția de calmă eleganță, de liniștită și meticuloasă cîntărire a cuvîntului a dispărut și în locul ei a năvălit impetuoșitatea, verbul nervos, adjectivul lipsit de măsură, conjeturarea îndrăzneață, aproximația nu totdeauna suficient controlată”³¹.

Clasicizant în structura judecăților sale literare, I. Chinezu era și un adept al educației intelectuale clasice, atît în sine cît și ca o mărturisire de credință pentru originea și continuitatea noastră latină. De aceea, pentru a o sublinia în concret, el face să apară, în revista sa, cîteva poezii ale lui Eminescu în traducere latină, sub semnătura lui Șt. Bezdechi, și anume: *Supremum desiderium* (Mai am un singur dor)³¹, *Ad stellam* (La steaua)³² și *Vota Daci* (Rugăciunea unui dac)³³.

Pentru a aprecia critica literară a lui Ion Chinezu, cităm, ca exemplificare, părerile lui esențiale, și cu sugestivitate incantatorie, despre trei creatori fundamental deosebiți. Despre romanul lui Victor Ion Popa, *Velerim și Veler Doamne*, scrie: „O impresie complexă, de sănătate robustă, de larg belșug, de viață sufletească primitivă și de delicată discrețiune țărănească se degajează din această povestire, simplă ca o baladă bătrînească (. . .) Rotund, cu încheieturi solide, romanul de care vorbim e merit fără îndoială unei rezistențe de foarte lungă durată”³⁴. Iată, în schimb, cum caracterizează *Poemele într-un vers* ale lui Ion Pillat: „Ele au, înainte de toate, un înțeles rezumativ (. . .), concentrînd într-o singură frază o serie indefinită de stări sufletești, întocmai cum o sentință rezumă

²⁰ I. Chinezu, *op. cit.*, p. 53.

³⁰ I. Chinezu, *Idealul clasic al omului*, în „Gînd românesc”, mai—iunie 1935.

³¹ În „Gînd românesc”, martie 1935, p. 141.

³² În „Gînd românesc”, aprilie 1935, p. 223.

³³ În „Gînd românesc”, mai—iunie 1935, p. 288—289.

³⁴ I. Chinezu, *op. cit.*, p. 148.

o serie de raționamente nerostite (...) *Poemele* sale [sint] svelte, triste ca plopii tineri presărați la mari depărtări, pe șesuri întinse”³⁵. În sfârșit, esența creației lui Gib Mihăescu îi pare a sta în „ceva enorm și diform, ceva ce copleșește măsura obișnuită, o tendință de evadare din limitele convenționalului”; dar e convins, în același timp, că „Gib Mihăescu și-a plămădit eroii din huma patriei și a suflat în ei (...) duh sănătos și robust de oltean”³⁶.

Mulți dintre cei în cauză i-au fost recunoscători pentru modul în care a reușit să-i descifreze. Tudor Vianu îi mulțumește astfel pentru cuvintele scrise despre cărțile lui: „Venite din partea unui om care se exprimă cu atîta austeritate și răspundere (...) ele mi-au apărut deosebit de prețioase. Multă satisfacție mi-a procurat și constatarea acelei potriviri în idei și orientări, care va da temei și soliditate prieteniei și colaborării noastre viitoare”³⁷. Pe de altă parte, Bazil Munteanu îi mărturisea regretul, într-o scrisoare de la Paris, din 31 iulie 1931, că *Panorama de la littérature roumaine* n-a fost recenzată chiar de el în revistă, întrucît ar fi fost singurul în măsură să releve mecanismul său de tehnică a criticii, — și i se confesează, în aceeași scrisoare: „Această carte m-a ucis. Nu e o carte, ci (pentru mine) un caz de conștiință”. De altfel, cazul lui Bazil Munteanu nu este izolat. Mulți alți remarcabili oameni de cultură îi fac semnificative mărturii de credință artistică, ceea ce confirmă faptul că Ion Chinezu era considerat în epocă un critic și un eseist de calitate. Iată ce-i scrie și Eugen Ionescu, de la Vichy, la 11 noiembrie 1943: „Mi-am îngăduit să vă scriu, fiindcă mi s-a spus că nu m-ați uitat de tot și că v-ați interesat de mine, — lucru care mi-a făcut nespūsă plăcere (...) Eu abia aștept ivirea unor zile mai senine și « literare » (...), ca să reînvățăm să scriem cu bucurie într-o lume solară”; iar în *post-scriptum* adaugă: „M-aș bucura mult să-mi dați orice fel de sugestii de colaborare cu dvs., din depărtare. Aici mă simt îngrozitor de singur și mă fac greu înțeles”.

Ion Chinezu a fost în epocă printre puținii critici care au ridicat problema calității limbii artistice a operelor literare. De pildă, în 1935, după ce face aprecieri asupra artei literare a lui Gib I. Mihăescu, pe marginea romanului *Dona Alba*, recent apărut, condamnă abuzul de galicisme al acestuia: „Voi atinge, de încheiere, o chestie care ar trebui să formeze preocuparea de căpetenie a criticii noastre și în jurul căreia se păstrează totuși o tăcere aproape completă: limba literaturii noastre de azi. D. Gib Mihăescu e stăpîn pe o tehnică stilistică din cele mai complicate. Subtilitate și forță, gravitate mohorită și umor gras se împletesc în acest stil care cultivă, de obicei, fraze lungi, șerpuitoare, potrivite pentru a urmări pînă a ultimele pîlpîiri evoluțiile sufletesti. Nu e păcat ca aceste mari calități să fie umbrite de atîtea galicisme, risipite pe mai fiecare pagină a cărții sale!” După ce dă mai multe exemple de exprimare neadecvată, el încheie: „Arta de mare preț a d-lui Gib Mihăescu n-are decît de cîștigat

³⁵ I. Chinezu, *op. cit.*, p. 47 și 49.

³⁶ I. Chinezu, *op. cit.*, p. 145—146.

³⁷ Scrisoare din 21 iunie 1935.

prin înlăturarea acestui soi de păcate împotriva limbii românești, pe care de atâtea ori dovedește că o cunoaște adînc”³⁸.

Coordonatele structurale de clasicist și de umanist cu elevată cultură l-au ajutat pe Ion Chinezu să fie un îndrumător literar care a promova valori și care a căutat să aprecieze creația literară românească în perspectiva celei universale.

Discipol român al lui Paul Hazard și Baldensperger, el a stabilit judicios, într-o notă inedită, raportul între național și universal în fruntariile beletristicii, ca și natura relațiilor dintre o literatură considerată majoră și alta, relativ minoră: „Pentru a prezenta o literatură mică se recurge de obicei la analogii cu literaturile mari (. . .). Acest punct de vedere comparatist e justificat (. . .); o parte din literatura popoarelor mici e într-adevăr o imitație, într-o oarecare măsură. Într-o oarecare măsură, repet, căci esențele adevărate ale artei literare: aroma, muzicalitatea particulară, o anumită viață ascunsă ce curge printre rînduri și care dă stigmă adevărată și este mult mai importantă decît «tema» sînt de cele mai multe ori intransmisibile și scapă puținței de înregistrare a comparatismului”.

Ion Chinezu dorea să promoveze tocmai acea „stigmă adevărată” care „viață ascunsă” a culturii românești în genere, a celei ardelențe în speță. De aceea, se bucura la manifestarea oricărui act real de cultură. La apariția *Esteticii* lui Vianu, îi scria acestuia, într-o scrisoare nedată că atare „carte nobilă este una din pietrele de temelie ale culturii noastre”. Iar lui Ion Petrovici îi mulțumește, la 28 ianuarie 1936, pentru un studiu trimis revistei și-i cere multe altele, căci astfel de scris „bărbătesc și luminos, va avea rosturi de îndreptare (. . .) în haosul general și caracterizează o bună parte din teoretizările de azi”.

Marea virtute a lui Chinezu, îndrumătorul, era capacitatea, de a se rosti categoric și cu deplină încredere despre talentele pe care le remarcase chiar dacă ele erau la început de drum”³⁹. Ion Chinezu l-a ajutat să se afirme pe Mihai Beniuc, în care întrevedea din 1939 „larga capacitate de a îmbrățișa marile probleme, marile dureri ale omului”⁴⁰, pe Ion Vlasiu scriitorul, pe Victor Papilian. A inaugurat debutul eseistic al lui Edgar Papu, și-a manifestat încrederea îndreptățită în tînărul exeget Alexandru Dima. Fără îndoială, cel mai grăitor caz îl constituie Pavel Dan. Cu o intuiție sigură, l-a convins de vocația sa scriitoricească pe studentul habotnic, încrezător în menirea sa de critic; i-a scos-o la lumină, l-a îndrumat și l-a publicat în „Gînd românesc”, l-a susținut moral în lupta încheștată cu boala — cum reiese din scrisoarea din 9 aprilie 1937: „Dragă Dane! Credința care se înalță uriașă din scrisoarea ta m-a cutremurat. Vei birui scumpul meu prieten, fiindcă credința ta e de o tărie și de o puritate irezistibilă”. I-a prefăcut și ediția definitivă de opere⁴¹.

³⁸ Ion Chinezu, *op. cit.*, p. 142—143.

³⁹ Radu Brateș, *Animatori și reviste literare ardeleni*, în „Tribuna”, 4 decembrie, 1968.

⁴⁰ I. Chinezu, *op. cit.*, p. 68.

⁴¹ Pavel Dan, *Urcan Bătrînul*, Nuvele, cu o introducere de Ion Chinezu, Ed. Fundațiilor 1938, XXVX, 337 p.; Ed. a II-a, 1944 (Scriitori români contemporani). Despre rolul lui Ion Chinezu în cariera literară a lui Pavel Dan, vezi monografia: *Pavel Dan*, de Monica Lazăr E.P.L., 1967. Cu privire la corespondența I. Chinezu — Pavel Dan, vezi G. Țepelea, în „Cercetări de limbă și literatură”, vol. III, Oradea, 1970, p. 293—295.

În prefața la *Urcan Bătrînul*, I. Chinezu apreciază epica lui Pavel Dan în perspectiva prozei clasice ardelenne : . . . , cartea aceasta mi se pare un câștig de rar preț pentru literatura românească. Pavel Dan continuă marea tradiție a celui scris robust ardelenesc, pe care o ilustrează Slavici, Agirbiceanu și Rebreanu” (p. XXV).

Viziunea judicioasă a lui Chinezu asupra scriitorului a fost confirmată ulterior, Pavel Dan ajungînd să fie unanim apreciat. În scrisoarea menționată mai sus, Eugen Ionescu îi cerea sugestii pentru traducerea în franceză a multor nuvele ale lui Pavel Dan, pe care le incluseră în planul său de traduceri din limba română. Am aminti și alt caz, poate și mai grăitor : la apariția romanului *Lumina ce se stinge*, al tînărului Mircea Eliade, Chinezu critică aspru cartea care, după el, nu trebuia tipărită, întrucît textul e „dezlnat”, cititorul neputîndu-și da seama „unde sîrșește adevărul și unde începe farsa”. Îl critică înverșunat pe scriitor, pentru că „scrie prea mult, prea de toate” și are ambiția de a fi „rar” cu orice preț : dar îl critică, tocmai fiindcă știe să vadă în el „un artist de rasă”, pe care însă ar vrea să-l oblige „să-și respecte nivelul pe care a dovedit că este capabil să-l atingă”⁴².

Analiza activității critice a lui Ion Chinezu, făcută pînă acum, a cuprins perioada clujeană, care s-a încheiat în august 1940.

În urma Dictatului de la Viena, Ion Chinezu se stabilește în București unde, datorită competenței sale recunoscute, îndeplinește diferite sarcini oficiale, în legătură cu relațiile româno-maghiare.

După eliberare, activitatea sa literară se realizează într-un domeniu pe care l-a considerat o datorie de conștiință scriitoricească, și anume, traducerea unor opere de seamă ale literaturii maghiare clasice și ale celei maghiare din România. Despre necesitatea traducerilor ca mijloc de cunoaștere și apropiere culturală între români și popoarele vecine, el își spusese cuvîntul încă din 1937. Astfel, cu prilejul reprezentării la Cluj, în limba maghiară, a piesei lui Victor Ion Popa *Mușcata din fereastră*, tradusă de Ladislau Grof, Ion Chinezu scria : „Am scotit totdeauna că a cunoaște literatura popoarelor care ne înconjoară e un lucru cel puțin tot atît de important pentru noi (pentru toți vecinii de altfel) ca și familiarizarea cu marile curente ale Occidentului, dacă nu chiar o datorie de mai imediată urgență. Cunoașterea literaturilor vecine ne dă elemente ce nu pot fi indiferente pentru verificarea propriei noastre poziții”. Iar mai departe : „Ar trebui organizată — și ne-ar șede bine să luăm noi inițiative — o companie de traducere din polonă, din rusește, din ungurește, din sîrbește și din bulgărește, pe principiul reciprocității”⁴³.

Între 1949—1964, Ion Chinezu traduce din limba maghiară 26 de volume, cuprinzînd mai ales nuvele și romane și cîteva piese de teatru. Traducerile au fost semnate atît cu numele său, cît și cu pseudonimele P. Mureșanu, Andrei Aldea și Alexandru Aldea.

⁴² I. Chinezu, *op. cit.*, p. 165.

⁴³ În „Gînd românesc”, nr. 4/1937, p. 385. Necesitatea traducerilor din literatura maghiară a fost semnalată de către Ion Chinezu încă din 1921. Vezi, I. Chinezu, *Literatura maghiară modernă*, în „Adevărul literar și artistic” din 5 IV 1921.

Autorii din care a tradus au fost scriitorii clasici ai literaturii maghiare : Moricz Zsigmond (*Rubedeniile, Haiducul își joacă murgul, Un om fericit*); Miksath Kalman (*Două alegeri în Ungaria, Căsătorie ciudată*); Jokai Mor (*Crăișorii*), Korda Istvan (*Drumul cel mare*), precum și scriitorii din Ungaria actuală, în plin proces de transformare revoluționară; Veres Peter (*Încercarea, Nevesta rea*) și Feher Clara (*Insula cutremurelor*).

Alte traduceri au fost făcute din literatura maghiară din România zilelor noastre, cuprinzând un mare număr de scriitori : Szemler Ferenc (*Muntele cu trei cocoase, Solstițiul*), Sütö Andras (*Pornesc oamenii, A șapte bucurie, Aripă de rîndunică*), Kovacs Gyorgy (*Buchetul, Fata din oglindă*), Ferencz László (*Ceata, Umbra*), Horváth Istvan (*Brazdă peste haturi, Berbecul brumăriu*), Mikó Ervin (*Asalt în țara stufului*), Asztalos Istvan (*Joska*) și Szasz Ianos (*Primii și ultimii*).

După opinii autorizate, traducerile din limba maghiară ale lui Ion Chinezu sînt realizate la un înalt nivel literar ⁴⁴.

Din limba germană Ion Chinezu a tradus două capodopere consacrate : romanul Anei Segers, *Morții rămîn tineri* (două ediții) și romanul lui Thomas Mann, *Casa Buddenbrok* (trei ediții).

A fost un traducător exemplar. Pătrundea mai întii în universul scriitorului respectiv, avea apoi un mare respect pentru text și implicii pentru limba românească, străduindu-se să găsească echivalentul lexical cel mai propriu și de mai mare circulație. Pe masa lui de lucru existau întotdeauna traduceri în alte limbi ale operei, confruntîndu-le permanent cu propriul său text. Apărător îndirjit al limbii literare românești, nu a introdus regionalisme, ci numai termeni populari, țărănești, cărora le dădea totdeauna cîștig de cauză față de sinonimele neologistice. Chinui de acele „affres du style”, citea fragmente întregi, cu glas tare, pentru a controla muzicalitatea frazei, reușind să recreeze toate operele traduse de el în limba noastră.

Ultimii ani de viață ai lui Ion Chinezu au fost nemeritat de grei. Dar i-a îndurat cu virtuți de ascet, dovedind că un om își vădește forță morală mai ales în momentele de suferință. Nu s-a răzvrătit, nu s-a lamentat; s-a resemnat. Și-a purtat crucea bolii, pînă la capăt, tăcut și răbdător țărănește. Blestemul cel mai tragic în paradoxul lui, căzut fulgerător asupra acestui intelectual pînă în ultima fibră a trupului, i-a răpit, rînd pe rînd, mobilitatea, vorbirea, vederea. Țintuit în pat, cu miinile atîrnate fără vlagă, cu ochii goi, de halucinantă fixitate, el se străduia, răbdător și dîrz, să silabisească, cu voce tot mai spartă, tot mai firavă, gînduri neașteptat de proaspete, interesîndu-se de soarta fiecăruia, făcînd discret abstracție de propria sa soartă. A murit la 10 decembrie 1966, la București.

⁴⁴ Vezi aprecierile făcute de Lorinczi László, în „Uj Elet”, Tg. Mureș, nr. 1/1971, p. 2, și Petre Pascu, în „Utunk”, nr. 29, 1971.

Malraux spunea undeva că, prin moarte, viața omului se transformă în destin. Dacă însul Ion Chinezu a murit, abia acum începe să se lumineze tot mai mult „ imaginea spirituală a omului de cultură și a criticului literar de reală vocație și de configurată personalitate” — cum îl caracterizează în final I. Negoïtescu, primul exeget sistematic al operei sale⁴⁵. Numeroasele articole apărute în presa literară, după moartea lui Ion Chinezu, confirmă în totul prețuirea unanimă de care el se bucură în posteritate⁴⁶.

⁴⁵ Prefață la I. Chinezu, *Pagini de critică*, p. XV.

⁴⁶ Vezi necrologul din „Steaua”, ianuarie 1967; Persán Béla, în „Utunk”, 6 ianuarie 1967; Lorinczi László, *Rămas bun*, în „Igaz Szó”, nr. 2/1967; N. Balotă, *Ion Chinezu*, în „Familia”, ianuarie 1967; Gherghinescu—Vania, *Ion Chinezu* în „Astra”, iunie 1969; *Amintirea lui Ion Chinezu*. Grupaj de articole semnate de Vasile Băncilă (*Medallon*), Henri Jacquier (*In Memoriam*), Al Dima (*In mișcarea literară a timpului*) și V. Fanache (*Personalitatea criticului*), în „Tribuna”, 25 septembrie 1969; Zaharia Stingeorzan, *I. Chinezu, Pagini de critică*, în „Cronica” nr. 42, 18 octombrie 1969; Prof. I. Buzași, *O prețioasă reactualizare*, în „Unirea”, Alba Iulia, 11, 11 septembrie 1969; Edgar Papu, *Un apostol ardelen*, în „România literară”, 2 octombrie 1969; Valeriu Nițu, *Ion Chinezu*, în *Profiluri mureșene*, vol. 1, Tg. Mureș, 1971, p. 291—302.

PROBLEME RIDICATE DE CERCETĂRI RECENTE ÎN DOMENIUL CĂRȚILOR POPULARE

CĂTĂLINA VELCULESCU

Așa cum deseori se întâmplă, studiile sînt recente, problemele ridicate sînt vechi. Accentul diferit pus asupra lor le acordă însă o semnificație nouă.

Prezentă implicit sau explicit în toate discuțiile despre cărțile populare, problema originii, deci și a modalității de creare este rezolvată în două feluri contradictorii.

Continuînd o tradiție mai veche, Liepe afirmă în definiția dată cărților populare : „Das Volk als solches hat an der Entstehung der „Volksbücher“ keinen Anteil gehabt. In noch ungleich weiteren Ausmasse als die Volkslieder stellen die Volksbücher als höheren Schichten literarischer Bildung ins Volk herabgesunkenes Literaturgut dar”¹.

În lucrarea sa de sinteză asupra prozei medievale în limba germană, Wolfgang Stammer cuprinde și istoria cărților populare germane, ajungînd la concluzia că ele au coborît din păturile nobile la burghezie și apoi la oamenii simpli, că autorul, traducătorul și editorul nu sînt „poporul”, ci o persoană anume, al cărei anonim este doar o întîmplare. Deci așa-numitele „cărți populare” sînt *nu cărți create de popor, ci cărți pentru popor*².

Robert Mandrou, deși lucrează cu o altă metodă și pentru un alt scop, enunță convingeri asemănătoare : aceste cărți sînt o sumă eteroclită de cunoștințe preluate de oameni simpli din cultura ce într-o epocă anterioară a aparținut doar claselor dominante³.

Teoria originii exclusiv culte, complicată pe teren românesc cu originea exclusiv străină a scrierilor în discuție, are și în istoriografia

¹ W. Liepe, *Volksbuch*, în *Reallexikon der deutschen Literatur-Geschichte*, hrsg. v. Merker — Stammer, III, 1928 — 1929, p. 481.

² W. Stammer, *Mittelalterliche Prosa in deutscher Sprache*, în vol. *Deutsche Philologie im Aufriß*, ed. II, Berlin, 1960, p. 1047 — 1063.

³ R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, p. 163.

noastră o veche tradiție (unul din cei mai frecvenți susținători a fost Mozes Gaster), precum și foarte combativi apărători contemporani. George Ivașcu afirmă că „asemenea scrieri, a căror bogată circulație în cultura română adevărește ceea ce spunea Gaster — că am fost la curent cu tezaurul culturii universale cel puțin în acest domeniu — ... „rămîn *simple traduceri*, oricât de mult prelucrate și amestecate cu folklor local”⁴.

Alexandru Piru admite că „anumite motive din cărțile populare sînt luate din folclor...” dar se grăbește să adauge: „e o afirmație nesusținută prin nimic...” „...că toate cărțile populare, cele mai multe de origine cultă, ar avea în întregime caracterele și soarta creațiilor anonime orale...”⁵.

O altă teorie contrară afirmațiilor amintite mai înainte, este cea a originii folclorice (cel puțin în parte) a acestor cărți. Multă vreme discreditată din cauza provenienței ei romantice (este susținută — între alții — și de autorul uneia dintre primele lucrări de specialitate: Görres, *Die Deutsche Volksbücher*, Heidelberg, 1807), ea a fost reluată în secolul nostru, cînd cercetarea originii cărților populare a dus la o tot mai adîncă scufundare în timp și la o comparare pe spații tot mai largi. Richard Benz afirmă încă în 1912: „Das Volksbuch ist Ergänzung der Volksdichtung, wie sie sich im Lied und Märchen darstellt; nicht formal — keine Form ist, wo wir sie rein finden, keine andere als die des Märchens: naive epische Prosa. Das Volksbuch ist keine besondere Gattung, aber es umfasst ein besonderes Stoffgebiet: es ist nicht nationales Erzeugnis, sondern Zusammenfassung der internationalen Kultur des Mittelalters, soweit sie vom Volke ausgenommen und den Nationalen assimiliert wurde”⁶.

Josef Szöverffy urmărește relația dintre cîteva cărți populare (una irlandeză, alta cehă și alta maghiară) și folclor⁷. Concluziile acestui studiu, precum și ale unei cercetări generale a evoluției cărților populare germane, sînt expuse într-un capitol de sinteză (*Volksbuch und Volkserzählung*) al acestei din urmă cercetări. Autorul distinge în relația discutată trei situații diferite: 1) cărți populare — a căror origine primară nu o cunoaștem — au trecut în folclor ca povestiri; 2) cărți populare care s-au format pe baza unor motive folclorice, apoi, prin circulație, au trecut iarăși în folclor⁸; 3) culegeri de povestiri populare devin cartea populară⁹.

⁴ G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1969, p. 240.

⁵ Al. Piru, *Cărțile populare*, în „Gazeta literară”, X, 1963, nr. 50, p. 7 și în „Revista de etnografie și folclor”, X, 1965, p. 111.

⁶ R. Benz, *Geschichte und Aesthetik des deutsche Volksbuchs*, ed. I. Heidelberg, 1912, p. 1—2.

⁷ J. Szöverffy, *Volkserzählung und Volksbuch (Drei kleine Beiträge zur Quellenfrage)*, în „Fabula” (Zeitschrift für Erzählforschung, Berlin), I, 1957, p. 3—18.

⁸ Într-un alt articol, G.K. Spyridakis, *Zwei-neugriechische Volkssagen über Alexander den Grossen*, în „Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena”, Zagreb, XL, 1962, p. 443—450, sînt redată și discutate două povești populare în care lui Alexandru cel Mare i s-a atribuit legende proprii altor personaje.

⁹ J. Szöverffy, *Das Volksbuch. Geschichte und Problematik*, în „Der deutsche Unterricht”, XIV, 1962, Stuttgart, 2, p. 5—28.

Pentru acele cărți a căror formare poate fi urmărită în succesiunea edițiilor, a traducerilor și prelucrărilor, etapă cu etapă, obârșia folclorică a primei variante, precum și contaminările ulterioare, apar încă și mai pregnant.

A. Schneider descrie cristalizarea cărții *Genoveva de Brabant* și răsunetul ei în literatura germană. El afirmă că succesul acestei cărți, ca și al altora, între cititorii simpli (deși unele au fost scrise pentru oameni cultivați), se datorește faptului că autorul a introdus în ele motive folclorice, din care și enumeră câteva: limba și ochiul de animal prezentate în locul celor ale condamnatei la moarte, inelul ca semn de recunoaștere, cifra trei, urmărirea de către vânător a unui animal fermecat etc. De asemenea aparțin folclorului simplitatea stilului, vorbirea în zicale și proverbe, arhaismele¹⁰.

În legătură cu *Till Eulenspiegel*, E.A. Roloff ajunsese la concluzii asemănătoare, deja în 1940.

Autorul primei variante a cărții populare, apărută probabil la sfârșitul sec. al XV-lea în dialectul german de nord a cules o înșiruire de glume care circulau pe seama unui personaj ce trăise într-adevăr cu vreo sută de ani mai înainte, le-a adăugat altele, atribuite altor personaje, a căror amintire începuse să se șteargă și a alcătuit astfel nu un roman, ci o culegere de povestiri (așa cum sînt și alte cărți populare). La fiecare reeditare sau traducere, pentru că lipsea simțul proprietății literare, unele episoade au fost scoase, altele adăugate, lungite sau scurtate, astfel încît textul aceleiași cărți a circulat în numeroase variante¹¹.

Încă mai clar este urmărit acest proces în lucrarea de doctorat semnată de Rudolf Lauterbach. Autorul lui *Till Eulenspiegel* nu este doar unul, ci succesiv mai mulți scriitori, din pături sociale diferite și cu foarte diferite nivele culturale. Glumele pe care le-au cules apar fie pentru prima dată în scris — și despre acestea se bănuiește că circulau oral pe seama lui Eulenspiegel — fie sînt comune cu alte cărți populare (*Salman und Marolf*, *Die Geschichte des Pfarrers von Kalemberg*, *Der Pfaffe Amis* etc.), dar datorită circulației lor și pe cale orală, nu pot fi privite ca o influență directă, ci ca prelucrarea unui repertoriu de motive, propriu unei anumite epoci¹².

În modul cum adevărul istoric este transformat de cartea populară, poate fi urmărit un proces specific creației folclorice: trecerea de la real la mit. Alexandru cel Mare¹³, Genoveva, Eulenspiegel nu mai sînt personaje, ci simboluri. Fiecare ascultător sau cititor le poate atribui întâmplări ce se potrivesc trăsăturii de caracter dominante, dar care nu le aparțin. Forma scrisă îi conferă cărții populare doar o stabilitate relativă, pentru că, înfloritoare într-o epocă în care analfabetismul era starea normală, este de presupus că răspîndirea ei se făcea după prima

¹⁰ A. Schneider, *La légende de Geneviève de Brabant dans la littérature allemande* (Volksbuch, Müller, Tieck, Hebbel, Ludwig), Paris, 1955, p. 40.

¹¹ E. A. Roloff, *Ewiger Eulenspiegel. Wie de Schalk war, und was die Welt aus ihm gemacht*. Braunschweig, 1940, p. 78—93.

¹² R. Lauterbach, *Die Mythisierung Eulenspiegels in der rheinischen Literatur*, Bonn, p. 4 și urm., p. 14—15.

¹³ F. Pfister, *Alexander der Grosse in den Offenbarungen der Griechen, Juden, Mohamedaner und Christen*, Berlin, 1956, 55 p.

citire într-un grup de ascultători, prin repovestire orală, ajutată uneori de ilustrațiile primitive, dar foarte grăitoare¹⁴. Ici și colo, în edițiile vechi (ale lui *Till Eulenspiegel* mai ales) apar adresări directe către presupușii ascultători, iar uneori autorul ține să menționeze că cel care știe mai mult despre eroul său poate să adauge povestiri noi¹⁵.

Izvorul inițial folcloric, precum și răspîndirea ulterioară tipăririi și pe cale orală, prin repovestire (integrală sau — mai frecvent — episo-dică), sînt două procese strîns legate între ele, primul provocîndu-l pe al doilea. Cititorul simplu primea și răspîndea acele cărți care-i aduceau un material comun cu zona lui culturală.

Sînt cărți a căror origine depășește limitele unei singure limbi și care — mult mai vechi decît *Eulenspiegel* sau *Genoveva* — au migrat pe spații vaste, cu transformări în etape greu de reconstituit, pentru că urmele s-au șters. La acestea, dovedirea sursei folclorice este o chestiune mai curînd de intuiție și analogii, decît de dovezi concrete.

În critica românească, această a doua teză, a originii populare, continuare a unui curent al cărui inițiator a fost la noi B.P. Hășdeu, este susținută în ultimii ani de Ion C. Chițimia, cu argumente date fie de comparația între texte din limbi diferite sau între texte din aceeași limbă, dar extrase din ediții diferite, fie de comparația între textele scrise și folclor.

Încă în 1956, prefațînd *Esopia*, I. C. Chițimia constată: *Esop* „... dotat cu darul umorului și al invectivei, ... stăpînea așadar un repertoriu de moștenire populară, la care ulterior s-au adăugat și alte fabule”. Astfel s-au alcătuit „colecțiile esopice”... „cu fabule dinainte și de după *Esop*, considerate totuși creații individuale...”¹⁶.

Prin studiul migrației *Alexandriei*¹⁷ și a romanului *Archirie și Anadan*¹⁸ pe teritoriu slav și român, se ajunge la concluzia că, în difuzarea lor, cărțile populare „... se sont presque partout régénérés à l'aide des éléments folkloriques locaux, qui ont été captés en langage populaire, en conservant une tonalité littéraire folklorique...”; „... le fond folklorique et présent dans la plupart des livres, soit originellement, soit par infiltration ultérieure. Donc, ce n'est pas seulement le contenu des livres populaires qui a poussé des germes dans le folklore, mais plutot c'est celui-ci qui a enrichi la matière des livres populaires”¹⁹.

¹⁴ R. Benz, *op. cit.*, p. 24—27; L. Mackensen, *Die deutschen Volksbücher*, Leipzig, 1927, p. 23—28, 88—89; EIA. Roloff, *op. cit.*, p. 78—93; Lauterbach, *op. cit.*, p. 4 și urm.; Stammler, *Mittelalterliche Prosa*, p. 1047—1063; Szöverffy, *Das Volksbuch*, p. 27—28; R. Mandrou, *op. cit.*, p. 17 și urm.

¹⁵ J. Szöverffy, *Das Volksbuch...*, cap. *Verfasserfrage, Stoffkreise und Chronologie der spätmittelalterlichen Volksbücher*, p. 7—13.

¹⁶ I.C. Chițimia, *Esopia și problemele textelor esopice*, studiu introductiv la *Esopia*, [București], 1956, p. 8.

¹⁷ „Romanoslavica” 1966, nr. 13, p. 93—103.

¹⁸ „Analele Universității București”, Filologie, X, 1961, p. 7 și urm.

¹⁹ I.C. Chițimia, *Les livres populaires dans les littératures slaves et la littérature roumaine, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, în „Romanoslavica”, 1968, nr. 16, p. 263. Vezi de același autor și *Problema raporturilor dintre cărțile populare și folclor*, în „Analele Universității București”, Filologie, X, 1961, nr. 23, p. 57—70: „În consecință opinăm că textele scrise n-au creat elementele care se regăsesc astăzi în folclor, ci ele însele le-au absorbit din vechea literatură folclorică a popoarelor, le-au dat circulație și le-au perpetuat” (p. 58). „Iar cînd găsim elemente comune cărților populare, nu înseamnă implicit că una dintre cărți le-a folosit din cealaltă, ci uneori fiecare le-a absorbit dintr-o literatură

Conținutul cărților populare este de cele mai multe ori lipsit de originalitate, cerință de altfel necunoscută întregii culturi a Evului Mediu.

Richard Benz reconstituie astfel procesul de creare a acestei literaturi: „Der Dichter schreibt ein Lied, eine Sage auf, die er hört; er erzählt eine Legende in seiner Muttersprache, die er lateinisch gelesen hat — und weiss nicht, dass er dichtet”²⁰. Benz folosește noțiunea de poet, pentru că, după opinia sa, forma de existență a cărților populare este poezia. Desigur, nu este vorba de sensul modern, al prezenței rimei și versurilor, ci în sensul că acești scriitori medievali au luat de la creația populară posibilitatea de a se exprima prin cuvinte cunoscute, care sînt astfel așezate în frază, încît își recapătă puterea evocatoare pierdută de cuvintele abstractizate și uzate din vorbirea cotidiană²¹.

Pornind de la concluzia comună a conținutului neoriginal, fiecare cercetător clasifică aceste cărți populare în categorii foarte diferite, două fiind însă general recunoscute: traduse și netraduse. Acestea din urmă (amintim *Gargantua*, *Eulenspiegel*, *Faust*, *Schildbürger*) nu sînt scrieri originale, ci culegeri de glume, povestiri, descrieri de practici magice, prezente fie în folclor, fie în literatura anterioară, cu largă circulație.

Din cercetările recente²² putem desluși în legătură cu conținutul cărților populare existența implicită a citorva probleme pe care vom încerca să le expunem explicit în continuare. În primul rînd observăm cum dintr-o masă de motive care circulă peste granițele lingvistice, fiecare popor selectează numai anumite teme, pentru a deveni cărți populare. Iar dacă o anumită carte devine carte populară în mai multe limbi, fiecare popor îi atribuie o altă semnificație.

Fiziologul și Fiore di virtù, cunoscute de timpuriu și larg răspîndite în limba germană, nu ajung cărți populare, așa cum se întîmplă cu traducerile lor românești.

Romanele cu întîmplări din vremea lui Carol cel Mare, cărți populare în apusul Europei, sînt necunoscute la noi.

Alexandria, carte populară pretutindeni răspîndită, capătă la români o semnificație nouă, devine o „carte națională”.

O a doua concluzie care se desprinde din aceste studii este că, departe de a fi întotdeauna aceleași, așa cum se afirmă uneori, cărțile populare variază de la o perioadă istorică la alta (convențional spus,

orală viabilă sau le-a prelucrat în sensul unei alari literaturi” (p. 59). „Literatura populară scrisă face trecerea de la literatura orală la cea cultă, uneori fiind aproape de tipul de culegeri al literaturii orale (*Archirie și Anadan*, *Esopia*, *Sindipa* etc), alteori fiind mai aproape de tipul de construcție al literaturii culte, bazate totuși pe elemente folclorice (cum este cazul cu *Alexandria*, *Esopia*, *Filerot și Antuză*)” (p. 61). Deci, ca și cercetătorii citați anterior, Ion. C. Chițimia nu crede despre cărțile populare că ar avea în întregime caracterele și soarta creațiilor anonime, orale, sau că ar fi posibil să se descopere o *Alexandrie* în versuri cu funcție de baladă populară. Vezi de același autor *Comparatismul și perspectivele lui în studiul cărților populare*, în vol. colectiv *Studii de literatură comparată*, București, 1968, p. 113—120.

²⁰ R. Benz, *op. cit.*, p. 3—4.

²¹ În cazul acesta, a traduce înseamnă „... einem Stoff, der einem vertraut ist, der als gemeinmittelalterlich keiner einzelnen Nation gehört, die nationale dichterische Form geben,” iar scopul primilor traducători este a transpune, „... das Umdichten des Fremden in den Geist der eigenen Sprache. . .”, R. Benz, *op. cit.*, p. 27—31.

²² Vezi Benz, Mackensen, Mandrou, Stammler, Szöverffy, lucrările citate și D. Simonescu, *Romanul popular în literatura română medievală*, București, 1965, p. 63.

de la un secol la altul). Această variație privește nu textul unei singure cărți, cu toate că și acesta poate fi schimbat, ci prezența sau absența ei, precum și ponderea pe care o are în viața culturală a unei națiuni (Aceste variații în timp și semnificațiile lor au fost descrise pentru cultura română încă demult, de N. Iorga²³, ceea ce îndreptățește încă o dată afirmația că numai studiile sînt noi, iar problemele sînt vechi).

Deși schimbările prin traducere sînt de multe ori minime ca volum, studiul lor poate desluși valori noi atribuite vechiului text, tot așa cum deosebit de interesant este a ști ce fragmente anume din cărțile populare capătă o circulație independentă de întreg.

Pentru cărțile populare netraduse, alcătuite în însăși limba în care circulă, studiul conținutului este încă și mai concludent, pentru că așa putem înțelege de ce *Eulenspiegel*, *Gargantua* sau *Faust* au apărut într-o anumită epocă istorică și la un anumit popor, de ce a fost posibilă răspîndirea lor în alte limbi și pătrunderea lor în literatura cultă²⁴.

În anii din urmă, acestei problematici, am zice „clasice”, ridicată de cercetarea conținutului, i s-a asociat o alta, implicată de extinderea cercetărilor de sociologie literară și asupra acestui domeniu.

În încercarea sa de a alcătui o istorie „totală” a Franței din sec. XVII—XVIII (volum deja apărut în 1970)²⁵, Robert Mandrou trebuia să răspundă unei întrebări: dacă — așa cum se știe — cultura claselor dominante din Franța vechiului regim era proprietatea unui foarte mic număr de francezi, atunci ce cărți alcătuiau viața culturală a celorlalți?

Acestea erau tocmai cărțile populare care astfel, prima dată după lucrarea lui Nisard²⁶, se învrednicesc în critica franceză de un studiu sistematic de mari proporții. De data aceasta și metoda și scopul sînt însă altele: cercetîndu-le cuprinsul, autorul încearcă să deslușească mentalitatea cititorilor. Concluzia nu este de loc îmbucurătoare: lipsite de originalitate, degradate prin coborîrea din cultura claselor dominante cărțile populare sînt nu un mijloc de cunoaștere a lumii, ci un mijloc de evaziune. Deși editorii nu erau — probabil — conștienți de consecințe, ele au însemnat de fapt un obstacol în calea formării unei conștiințe a condițiilor sociale și politice în care trăiau cei din mediul popular²⁷.

Seducătoare prin claritate, această concluzie trebuie primită însă cu deosebit spirit critic. În primul rînd, ea nu se poate extinde asupra teritoriului românesc, unde chiar și așa-numitele teme de evaziune a căpătat o semnificație națională sau socială; în al doilea rînd, chiar pentru teritoriul francez, bănuim că cercetarea ar trebui făcută mult mai nuanțat, fără o rigidă și permanentă comparare a acestei literaturi cu societatea pe care o oglindește sau nu. Lui R. Mandrou îi lipsește

²³ N. Iorga, *Faze sufletești și cărți reprezentative la români...*, în „Analele Academiei Române”, secț. Ist., s. II, tom. XXXVII, 1914—1915, p. 545—605.

²⁴ Vezi Roloff Lauterbach, *op. cit.*, și Krogmann, *Utlenspiegel und die Welt*, în „Zeitschrift für slavische Philologie”, XXVI, 1958, p. 280—296.

²⁵ E. Mandrou, *La France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1970, 342 p.

²⁶ Ch. Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à l'établissement de la commission d'examen des livres du colportage*, 30 nov. 1852, Paris, I ed., 1854; II^{me} ed., 1868.

²⁷ R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles*. In *Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, 1964, 222 p.

înțelegerea mediilor populare, pe care a avut-o N. Cartoian sau R. Benz („Umbilden durch die Phantasie, nicht Nachbilden durch den Verstand”)²⁸.

Ascensiunea acestor cărți spre marea literatură de unde ar fi coborât este înregistrată în ultimele pagini ale studiului; parcurgându-le, ne punem întrebarea cum Michelet, Nerval, Proust, Stendhal și alții asemenea lor au putut arăta un atât de viu interes acestor broșurele cărora — în rindurile anterioare — li se contesta orice fel de valoare.

Volumul lui R. Mandrou ridică încă două probleme specifice sociologiei literare: aceea a publicului cititor și aceea a mijloacelor de răspîndire.

Cu doi ani înaintea acestui volum, a apărut la Frankfurt am Main un altul, care descrie publicul cititor al cărților populare germane²⁹. Autoarea, Hildegard Beyer, își propune explorarea unei singure surse de informație: mărturiile literare, adică însemnările cititorilor. Comparînd și interpretînd afirmațiile lor — cu nuanțe foarte diferite de apreciere — încearcă să descifreze ce reprezentau aceste cărți în viața oamenilor din diverse straturi sociale de-a lungul vremii, din secolul al XV-lea, pînă în sec. al XIX-lea. Foarte minuțios făcută pentru primele trei secole, cercetarea devine apoi tot mai grăbită, urmărindu-se mai curînd demonstrarea unei opinii a autoarei, decît interpretarea corectă a textelor găsite. Cărțile populare ar fi cultură scufundată³⁰, care a trecut de la nobili și patriciatul burghez, cu încetul, spre cele mai de jos trepte ale societății, rămînînd însă mereu lectura preferată a femeilor și tinerilor din toate clasele sociale, pînă în secolul al XIX-lea, la apariția literaturii feminine și a romanelor cu haiduci sau tîlhari, apoi a celor polițiste.



Importanța cărților populare pentru sociologia literaturii este definită și de Robert Escarpit în comunicarea *Y-a-t-il des degrés dans la littérature*³¹? Cum răspunsul dat de sociologia literaturii la această întrebare este categoric *nu*, cărțile populare, lectura laică unică a majorității populației de-a lungul a trei sau patru secole, deși negate de unii ca valoare estetică, devin un important domeniu de cercetat, mai interesant — din anumite puncte de vedere — decît marea literatură. Robert Escarpit este de părere că „infra-literatura” nu este lectura exclusivă a unor cititori lipsiți de educație estetică, dimpotrivă, ea poate delecta pe consumatorii „marii literaturi”, ca și pe ceilalți. Mai mult, prin modalitatea de a fi citită și înțeleasă, o operă bună poate deveni literatură marginală, sau în aceasta din urmă se pot descoperi valori nebănuite. O carte populară este lectura a foarte diverse pături sociale, receptată în mod diferit și cu urmări diferite, după timpul istoric și stratul intelectual în care circulă.

²⁸ R. Benz, *op. cit.*, ediția a II-a, 1924, p. 53—56.

²⁹ H. Beyer, *Die deutschen Volksbücher und ihr Lesepublikum*, Frankfurt/Main, 1962.

³⁰ Vezi și Hans Neumann, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, ed. II, Leipzig, 1929, p. 120.

³¹ Apărută în *Société Française de Littérature Comparée. Acte du sixième congrès national Rennes, 23—25 Mai 1963. Littérature savante et littérature populaire*, Paris, 1965, p. 1—10.

Dacă ne-am însuși acest punct de vedere, am putea afirma că pentru cunoașterea fenomenului cultural românesc, mai importantă decât o cronică sau o epopee care a rămas pînă tîrziu necunoscută și a cărei circulație nu depășește, chiar și după publicare, un cerc de cititori inițiați, este o modestă carte populară, naivă, lipsită de originalitate și — după unii — fără valoare estetică, dar care din secolul al XVII-lea, pînă în sec. al XIX-lea, poate chiar și mai tîrziu, a fost citită, copiată sau retipărită, comentată și luată ca termen de comparație, care a intrat în credințele populare, deci o carte pe care cititorii au asimilat-o.

În critica românească, fără a apela la metodele sociologiei literare, problema publicului cititor, mai mult ca atitudine față de cărțile populare decît ca descriere a compoziției sociale, o întâlnim mereu. N. Iorga notează ecourile diferite după epocă în viața socială românească, iar N. Carotjan menționează ici și colo notițele marginale de pe manuscrise ale cititorilor și posesorilor lor, precum și răspîndirea în diverse provincii românești.

Nu o dată sînt înregistrate mărturiile diferitelor personalități literare despre cărțile populare, mărturii frecvente la noi mai ales în secolul al XIX-lea ³².



O altă problemă, deosebit de importantă pentru sociologia literaturii, este aceea a rețelei de difuzare. În studiul său, Robert Mandrou descrie într-un întreg capitol cum s-au dezvoltat casele editoriale specializate din Troyes și cum produsele lor ajungeau în cele mai îndepărtate sate ³³.

Și studiile amintite anterior, fără a vorbi în numele sociologiei literaturii, aduc informații despre acest proces.

Remarcăm că la germani se vorbește de *cărți populare* mai ales din secolul al XV-lea, odată cu apariția tiparului. Cele mai multe din aceste cărți au circulat și anterior, în manuscris, în limba latină sau traduse în diferite dialecte germane, dar numai largă răspîndire posibilă prin tipărire, paralel cu transpunerea în proză a celor care aveau formă versificată, le-a conferit caracterul de *populare*. Fixarea în scris nu a acordat textului decît o stabilitate relativă, pentru că — așa cum am amintit mai înainte — răspîndirea se făcea de multe ori prin repovestirea orală, un bun procedeu mnemotehnic fiind ilustrațiile ³⁴. Formatul mare al primelor ediții arată că erau făcute spre a fi citite în fața unui cerc de ascultători, cu cartea sprijinită pe un pupitru sau o masă. Pînă în secolul al XVI-lea, edițiile sînt deseori bogat împodobite, destinate nobililor, sau patriciatului burgheziei. De asemenea, tirajele erau mici și prețurile mari. Abia din a doua treime a acestui secol, formatul începe să scadă, tirajele să crească și prețurile să se micșoreze, dovadă că se adresau unui public mai larg și că erau destinate citirii indivi-

³² D. Simonescu, *Prefață la Alexandria*, București, 1956.

³³ R. Mandrou, *op. cit.*, cap. I : *Le dossier de l'imprimerie troyenne de colportage*, p. 29—43 și *Introduction. Bibliothèque bleue et Culture populaire*, p. 17—26.

³⁴ Vezi nota 14.

duale³⁵. Acum anumite edituri și tipografii le preiau și se specializează în producerea lor, lucru ușor de urmărit dacă cercetătorul are la îndemână o bibliografie.

Reeditările se fac în două feluri: fără nici o schimbare în text, sau cu schimbări, mai ales când intervine trecerea dintr-un dialect în altul, sau traducerea în altă limbă. Aceste variații au fost urmărite de W. Krogmann pentru diferitele ediții ale lui *Eulenspiegel*³⁶.

Legătura cărții populare cu folclorul este dezvăluită clar de acest fel de studii.

De asemenea reeditările dezvăluie ce carte a fost cerută într-o epocă anume și de ce fel de public. Încă mai grăitoare sînt cataloagele tirurilor anuale, în care este însemnat ce anume s-a vîndut și în ce cantitate, și cataloagele de biblioteci. În timp ce situația altor cărți variază, *Eulenspiegel* rămîne întotdeauna „best — seller”³⁷.



O întrebare fundamentală — cu repercusiuni asupra ponderii și proporției studiilor ce le trebuie dedicate — este dacă aceste cărți au sau nu importanță pentru cultura națională. Ce anume reprezintă ele din profilul spiritual al unui popor: puterea creatoare³⁸? putere de receptare³⁹? încadrare în circuit cultural universal⁴⁰? aderare la circuit datorită comunității cu folclorul propriu⁴¹?

Răspunsul la aceste întrebări este condiționat de modul cum este rezolvată problema originii. Cei care admit legătura cu folclorul, le acordă o mare importanță; cei care le consideră cultură scufundată, fie le neagă orice valoare pentru istoria literaturii naționale⁴², fie le consideră importante pentru informațiile pe care le dau asupra contextului cultural al unei epoci⁴³. Abordarea cărților populare din punct de vedere al sociologiei literaturii, dă acestui domeniu, pînă acum situat la marginea sau la anexa istoriilor literare, același drept ca „marii literaturi”.

În afară de declarațiile teoretice despre importanța cărților populare, există cercetări ale influenței lor asupra literaturii culte⁴⁴ și folclorului⁴⁵, sau asupra artelor plastice și a muzicii⁴⁶.

³⁵ Vezi și L. Mackensen, *op. cit.*, p. 20—26.

³⁶ Vezi W. Krogmann, *op. cit.*, precum și *Die niederdeutschen Ausgaben des „Eulenspiegel“*, în „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur”, LXXVIII, 1956, p. 233—301; precum și *Eulenspiegel forschung auf Abwegen*, în „Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung”, LXI, 1957, 3, p. 35—40.

³⁷ Mackensen, *op. cit.*, p. 66—69, Lauterbach, *op. cit.*, p. 17, Beyer, *op. cit.*, cap. II.

³⁸ Roloff, *op. cit.*, p. 5—10 și 78—93. În *Faust* și *Eulenspiegel*, autorul vede adevărate simboluri: cele două moduri de existență ale poporului german.

³⁹ W. Stammler, *Kleine Schriften zur Literaturgeschichte des Mittelalters*, vol. I, Berlin, Bielefeld, München, 1953, p. 210.

⁴⁰ N. Cartoian, *Cărțile populare...*, 2 vol., București, 1929, 1938.

⁴¹ I.C. Chițimia, *op. cit.*

⁴² G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, p. 241.

⁴³ W. Stammler, *Mittelalterliche Prosa*.

⁴⁴ E. A. Roloff, *op. cit.*, p. 192—213; Schneider, *op. cit.*; R. Lauterbach, *op. cit.*, I. Oprișan, *Cărțile populare în opera lui M. Sadoveanu*, în vol. colectiv *Izvoare folclorice și creație originală*, București, 1970, p. 11—44.

⁴⁵ J. Szövényfi, *op. cit.*, Spyridakis, *op. cit.*

⁴⁶ E. A. Roloff, *op. cit.*, p. 225—237, M. Orend, *Die Tierdarstellung in der Volkskunst der Siebenbürger Deutschen*, în „Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde”, IX, 1965, p. 70—90.

Mai puțin frecventă este întrebarea privitoare la valoarea estetică. Categorie afirmată de Benz⁴⁷, ea este negată sau confirmată de alți cercetători, dar numai ca o chestiune marginală. Contemporan cu noi, prof. Jungbluth de la Universitatea din Bonn conduce un seminar cu tema *Stilistica cărților populare vechi-germane*.



La începutul secolului nostru, R. Benz cerea, încă plin de încredere...'' sollen die Volksbücher nicht Kuriosität, sondern lebendige Dichtung für uns sein''⁴⁸.

În deceniile din urmă, sceptici și lucizi, cercetătorii demonstrează că, începînd din secolul al XIX-lea, sau chiar al XVIII-lea, vechile cărți populare își pierd publicul. În locul lor înflorește o literatură a romanelor cu haiduci și hoți, apoi a romanelor polițiste, de crime, pasionale de aventuri etc.⁴⁹. Aceste noi scrieri sînt puse — mai ales de cei care adoptă metodele de lucru ale sociologiei literare — exact pe același plan cu cele vechi. Ne îndoim de adevărul acestei păreri, pentru că între poezia cu răsunset folcloric, grea în același timp de aromele a două culturi, franceză și cretană, pe care o respiră *Erotocritul*, și paginile despre o crimă — oricît de bine construite ar fi ele — nu există, în mod cert, nici o posibilitate de apropiere.

În toate lucrările amintite se arată cum odată cu pierderea vechiului public, cărțile populare își cuceresc unul nou. Oameni de mare rafinament artistic, din timpurile și de opiniile cele mai diverse (amintim doar pe Goethe, Michelet, Nerval, Proust) le elogiază și găsesc în ele calea spre un univers inedit și fermecător. Filologii le reeditează, istoricii literari susțin lungi dispute asupra lor. Asemeni atîtor scrieri vechi, și acestea își schimbă atît publicul cît și funcția.

Bănuim că la noi, unde folclorul continuă să trăiască și unde cărțile populare au circulat intens pînă în primii ani ai acestui secol, ar fi deosebit de interesantă o anchetă asupra existenței lor în ultima vreme și asupra literaturii care le-a înlocuit, în ce perioadă și în ce mod anume.



Am expus aici cîteva din întrebările pe care le întîlnim în doar o mică, foarte mică parte din cercetările ultimilor decenii. Oricărei dintre rezolvări ne-am alătura, nu putem nega un adevăr, formulat astfel de Szöverffy: „Wir haben hier ein ganz eigenartiges Kulturphänomen vor uns...”

Aceste cărți, cu peregrinările lor prin ani și țări, străbat toate cele trei nivele la care, după convingerea lui R. Escarpit, se manifestă faptul literar: „La sous-littérature, comme un humus fécond, connaissable par les humbles méthodes de la sociologie et de l'histoire, la littérature historique comme un paysage dont l'analyse intellectuelle historique — esthétique permet de faire la topographie et l'histoire naturelle, la littérature vivante enfin comme une floraison dont il faut savoir humer le parfum”.

⁴⁷ R. Benz, *op. cit.*, p. 22—31.

⁴⁸ R. Benz, *op. cit.*, cap. *Herstellung der ursprünglichen Form zum Genuss*, p. 53—56.

⁴⁹ Szöverffy, *Das Volksbuch...*, p. 22—25; R. Mandrou, *De la culture...*, p. 165 și urm.; R. Escarpit, *op. cit.*

SCRISORILE DOAMNEI DE SÉVIGNÉ

AL. SĂNDULESCU

Scrisorile Doamnei de Sévigné alcătuiesc un veritabil roman epistolar, mai dens și mai viu decât o capodoperă a genului ca *Les liaisons dangereuses* de Laclos, cu implicații mai largi și mai semnificative decât simpla intrigă sentimentală și avatururile cuplurilor erotice, chiar dacă sînt proiectate pe un fundal de moravuri sociale. Femeie cultivată și fină, frecventînd în tinerețe celebrul Hotel de Rambouillet și făcînd parte din înalta aristocrație ce-l înconjură pe Ludovic al XIV-lea, marchiza, rămasă văduvă de timpuriu și avînd sentimentul singurătății după căsătoria fiicei sale cu D-l de Grignan și mutarea în Provența, dispune de cîteva elemente esențiale ce au favorizat manifestarea spiritului ei de observație și a unei sensibilități cu totul singulară în epocă. Ea scrie zilnic, ajungînd să realizeze un fel de cronică a timpului și a societății căreia îi aparține, relatînd evenimentele de seamă, ca și faptele diverse, paralel cu starea sa de spirit obsesivă prin exacerbarea sentimentului matern, melancolică și contemplativă. Dar ea nu consemnează, nu comunică pur și simplu; se vede că simte plăcerea de a povesti, de a înscena epic, de a se opri asupra detaliului concret și revelator, de a extrage seva literară, acolo unde istoriograful nu face decât să înregistreze. Nu o dată ritmul devine alert pînă la dramatic și senzațional, ca atunci cînd se descrie procesul ministrului de finanțe Fouquet, urmărit în toate fazele, de la interogatoriu (prezentat în dialog) și pînă la darea sentinței, așteptată cu răsuflarea tăiată de către autoarea însăși, fericită că fostul suprintendent al regelui a scăpat de pedeapsa capitală. „Faptele diverse” dobîndesc sub pana Doamnei de Sévigné un contur și o culoare, un relief ce le scoate din sfera intereselor practice, de obișnuită birfă și cancan. Nu atît informațiile ei asupra lumii despre care vorbește sînt izbitoare (uneori nu făcea decât să repovestească întîmplări ce i se relataseră de către alții), cît felul de a le transmite, virtutea de a le recompune. Știrea devine un pretext, un motiv de a nara, de a se abandona spontan unui mod de existență necesar. Marchiza nu-și propune să scrie nici istoria domniei lui Ludovic al XIV-lea (o făceau excelent istoriograful regelui!), nici cronică societății și a moravurilor aristocratice

din acel timp. Ea nu are un plan, un sistem și nici vreo intenționalitate. Are însă alteceva, și anume, forța de a proiecta o viziune personală asupra lucrurilor ce-i cad sub ochi, de a le organiza, cum zicem azi, în structuri de a le desprinde semnificația pe care numai ochiul artistului o poate capta în raza lui vizuală. Doamna de Sévigné nu este un constructor de caractere, ca La Bruyère, deși nu-i lipsesc personajele; marea ei reușită este atmosfera, ambianța de la Versailles dominată de Regele-Soare, numit conspirativ *Quanto*, văzut nu atît în postura sa magnifică de monarh absolut, cît în viața de la curte, ca să nu spunem particulară. Recepțiilor fastuoase li se adaugă scenele de vinătoare, desprinde parcă din tapiserii și goblinuri (una senzațională, cînd bucătarul se sinucide pentru că nu ajunsese friptura la toți mesenii), episoadele sentimentale ale regelui ca de pildă părăsirea D-nei de Montespan pentru D-na de Maintenon ca și momentele anecdotice, cînd monarhul se amuză, jucînd farse unui dintre generali, sau cînd primește însuși un răspuns foarte spiritual din partea lui Racine și Boileau pe care-i invitasese în stilul cel mai distins al secolului politeței la una dintre bătălii: „Sînt supărat că n-ați fost de față la ultima campanie, ați fi văzut ce-i acela un război, fără să fi avut prea mult de călătorit.” Racine i-a răspuns: „Sire, sîntem doi burghezi care n-avem decît haine de oraș; am dat la croitor să ni se facă haine pentru drum; dar cetățile pe care le-a atacat maiestatea voastră au fost cucerite înainte ca hainele să fi fost gata”¹.

Atmosfera aceasta e compusă din intrigile de la palat, ridicări de rang și căderi în dizgrație, din evenimentele zilei, galante precum căsătoria D-lui de Lauzun cu Mademoiselle, sau cutremurătoare ca arderea pe rug a Doamnei Voisin. Observăm aici o tehnică a contrastului, probabil involuntară, pe care abia romanticii o vor pune în valoare. Doamna de Sévigné are disponibilitatea firească pentru descrierea unor tablouri somptuoase, de o strălucire feerică, dovedind fine intuiții psihologice în privința societății mondene, ca de pildă cu prilejul nunții Domnișoarei de Louvois: „Măreție, fală, toată floarea cea vestită a Franței, veșminte cu gulere răsfrînte și țesute cu fir de aur, pietre prețioase, jăratic de foc și de flori, îmbulzeală de carete, strigăte în stradă, făclii aprinse, cai struniți și oameni stîlciți în bătaie; în sfîrșit, virtețul petrecerii, între-bările rămase fără răspuns, complimentele spuse fără a ști bine ce spun, amabilitățile rostite fără a ști bine cui vorbești, picioarele încurcîndu-se în trena rochiilor...” Pagina scrisorii devine stampă de epocă, stilizată în spiritul „bunului gust”, în linii ferme, bine calculate, cu un aer grav și solemn, cînd la recepție urmează a lua parte și regele: „... toate curțile palatului Guise erau luminate cu două mii de lampioane. Regina a intrat mai întîi în apartamentul domnișoarei de Guise, foarte luminat, foarte împodobit; toate doamnele s-au așezat în genunchi în jurul ei, fără deosebire de rang: s-a cinat în acest apartament. La masă au fost 40 de doamne; cina a fost strălucită. Regele a venit și a privit totul cu mare gravitate, fără să se așeze la masă; au urcat apoi sus, unde totul era pregătit pentru bal. Regele a condus-o pe regină și a onorat adunarea cu

¹ Toate citatele se reproduc după ediția Doamna de Sévigné, *Scrisori*, traducere, prefată și note de Irina Mavrodin, Editura Univers, 1971.

trei sau patru dansuri, după care s-a dus să cineze la Luvru, în societatea sa obișnuită”.

În același timp, cu o forță cel puțin egală, D-na de Sévigné își încreaptă privirile spre aspectele dramatice, fie un incendiu, în care știe să surprindă mișcarea, spectaculosul, ba chiar și comicul, fie o execuție, ca aceea a marchizei de Brinvilliers, unde relatarea aparține unui reporter de fapte extraordinare, înzestrat cu un admirabil simț al comentariului : „În sfârșit, totul s-a terminat, marchiza de Brinvilliers e acum în văzduh : trupul ei micuț a fost azvirlit, după execuție, într-un foc uriaș, iar cenușa în cele patru vânturi ; astfel că o vom respira, și, cînd ne va intra în sînge, ne vom pomeni cuprinși de cine știe ce pornire de a otrăvi, de care vom fi cu toții uimiți. A fost judecată încă de ieri ; azi dimineață i s-a cetit sentința, în care se spunea că va merge să-și ceară iertare dinaintea tuturor la Notre-Dame, și că i se va tăia capul, i se va arde trupul, și cenușa îi va fi împrăștiată în vînt. Au vrut s-o supună la cazne : ea a spus că nu-i nevoie, și că va mărturisi totul ; într-adevăr, pînă la ora cinci seara și-a povestit viața, care e și mai înspăimîntătoare decît se credea. Și-a otrăvit de zece ori la rînd tatăl (nu putea să-i vină de hac), frații și pe mai mulți alții ; și toate aceste mărturisiri erau presărate cu tot soiul de povești de dragoste. N-a spus nimic împotriva lui Penautier. După ce a făcut aceste mărturisiri a fost totuși, încă de dimineață, supusă la cazne, la cele folosite de obicei și la caznele cele mari, dar n-au mai scos de la ea nici un cuvînt mai mult. A cerut să vorbească cu domnul procuror general ; a stat o oră cu el : încă nu se știe ce au vorbit. La ora șase au dus-o, numai într-o cămașă pusă pe pielea goală, și cu funia de gît, la Notre-Dame, spre a-și cere iertare în public ; și apoi au urcat-o din nou în aceeași cotigă, unde am văzut-o și eu, zvirlită de-andaratele pe un maldăr de paie, purtînd doar o bonetă și cămașa, și fiind străjuită de o parte de un doctor și de cealaltă de călău : m-am cutremurat la asemenea priveliște”.

Crearea atmosferei de care vorbim se realizează prin scene, momente, secvențe capabile să aducă și mai aproape ceea ce constituie nota particulară a scrisului D-nei de Sévigné. Cînd un anumit fapt o interesează prin senzational, un fel de permanentă a artei sale, sau îi trezește în suflet adînci ecouri, atunci ea realizează un *moment*, ce poate fi detașat din context ca piesă de sine stătătoare. Așa este acela al plecării la război (nici nu mai are importanță în care război, atît de generală e observația), cînd „fiecare își plînge fie un fiu, fie un frate, fie un soț, fie un iubit : ar trebui să fii cu totul nesimțitor ca să nu te tulburi văzînd cum pleacă întreaga Franță”. Un alt moment ce-i reține și mai stăruitor atenția este acela consacrat morții marelui mareșalului de Turenne. Vestea săgetează toate inimile, începînd cu a regelui, care pierde pe cel mai de seamă căpitan al său. Armatele sînt cuprinse ca de un delir al durerii și al răzbunării : „Se spune că soldații scoteau niște strigăte care se auzeau pînă la două leghe împrejur ; nimic nu-i putea opri : strigau să fie duși la luptă ; că vor să răzbune moartea tatălui lor, a generalului, a ocrotitorului, a apărătorului lor : că avîndu-l în frunte nu se temeau de nimic, dar că vor și să-i răzbune moartea ; că să fie lăsați să se răzbune, că sînt minioși, și să fie duși la luptă.” Momentul e unul de sfișiere și de doliu național. Fastuosul, strălucitorul, conversația animată și spumoasă de la recepțiile versailleze se topește într-un hohot de plîns general : „I s-a făcut slujbă

militară în tabără, unde adevăratul doliu se vedea în lacrimile și în stăgățele tuturor; toți ofițerii purtau totuși eșarfe negre; toate tobele erau acoperite cu zăbrance, grăind într-o singură bătaie; sulitețele atirnau fără vlagă și muschetele erau ținute cu țeava în jos; cît privește strigăte de jale ale întregii armate, cu greu mi le pot închipui fără o adîncă turbare”.

Dacă n-am ști că aceste pasaje sînt extrase dintr-o scrisoare, a fi convinși că ne aflăm în fața unor pagini de roman, într-atît avem sentimentul ficțiunii și al forței epice. O asemenea tehnică a descrierii sobru pină la obiectivare, a viziunii de ansamblu prin fixarea detaliilor semnificative, va fi o achiziție a realismului balzacian, prefigurată, cum se vede cu aproape două veacuri înainte.

Doamna de Sévigné își depășește secolul de sever clasicism și pr sentimentul naturii, scos la lumină, se știe, tot de romantici. Sensibilitatea ei vibrează la freamătul frunzei, la culoare, cultivînd peisajul, tot cam stilizat, în genul poeziei pastorale din sec. XVIII. Oricum, e o arcipație. Marchiza are și aici viu simțul nuanței și al detaliului, în plus decorativului: „Am venit aici să-mi petrec ultimele zile frumoase, spre a-mi lua rămas bun de la frunze; sînt încă toate în copaci, deși-au schimbat culoarea; în loc să fie verzi, sînt de culoarea răsăritului de soare, și de atîtea nuanțe, încît totul alcătuieste o pinză de aur bogă și strălucitoare, ce mi se pare mai frumoasă decît verdele de pină acum. În același spirit de distincție aristocratică lucrează și alte tablouri „plai air”, cu subiecte hesiodice; unul ar putea fi intitulat *Uscatul finului*. „Știi ce înseamnă uscatul finului? Trebuie să-ți explic: uscatul finului e lucrul cel mai minunat din lume; întorci finul cu furca, zburdînd zglob pe pajiște; dacă știi să faci asta, știi să usuci finul. Toți servitorii mei s-au dus într-acolo plini de veselie”. Un altul, cu și mai acuzată conștiință plastică, în care se vede compoziția și mișcarea l-am numi: *În pădule la tăiat lemne*: „Îmi trec vremea punîndu-mi servitorii să doboare copacii și o învălmășală închipuind pe viu acele tapiterii care zugrăvesc munci de iarnă; copacii doborîți, oameni care taie trunchiurile cu fierăstrău alții care fac bușteni, alții care încarcă o căruță, și eu printre ei”.

S-a spus despre scrisoarea din sec. XVII că este o „conversație sub o lustră”, sugerîndu-se atmosfera saloanelor și stilului prețios cultivat acolo. Doamna de Sévigné a frecventat și ea Hotelul de Rambouillet și nu s-a putut sustrage unor influențe venite din partea cercului de refinați. Ea se resimte pe alocuri de apretul distins și elegant, la care contribuiau de altminteri și destinatarii, cum observă E. Faguet², știindu-se că în genere depunem eforturi să vorbim cît mai aproape de limbajul celui cărui ne adresăm. Totuși marchiza a rămas în esență o fiică a naturii spontane, un temperament instinctiv. Ea nu face corespondență și să răspundă unei mode și nici pentru că-și iubea fiica nespuse de mult. Acestea sînt circumstanțe favorabile. D-na de Sévigné scrie ca și cît ar face-o pentru sine, dintr-o necesitate interioară, din plăcere. Adică așa cum procedează orice talent autentic. Înglobînd spiritul de conversație, de *causerie*, scrisorile ei dezvăluie calități insolite, ce o situează

² Émile Faguet, *M-me de Sévigné, în Dix-septième siècle. Études et portraits littéraires*, Paris, Boivin.

la polul opus artificiozității, pedanteriei, stilului „coafat”. Ea-și află resursele permanent în *faptul de viață*, înscenat epic, sobru, văzut în momente și în aspecte contrastante, producând o atmosferă, și în *limba vorbită*, familiară, scoasă din corsetele dogmei și ale unei politete scrobite și uscate. Curioasă ea însăși de atâtea ale societății, marchiza știe să provoace curiozitatea, s-o pregătească prin zeci de superlative, cu o plăcere ce pare să fi dat impuls multor scrisori. Se poate defini oare mai bine un spirit epistolar (ca expresie a conversației) și un temperament feminin și totodată francez prin vervă și mobilitate, ca în această pagină topind în litera ei gustul de senzational și pornirea spre joacă și glumă copilărească, latentă în sufletul femeii?

„Îți voi scrie lucrul cel mai uimitor, mai surprinzător, mai minunat, mai fermecat, mai de seamă, mai năucitor, mai neuzit, mai ciudat, mai neobișnuit, mai de necrezut, mai neprevăzut, mai mare, mai mic, mai rar, mai de rind, mai răsunător, pînă astăzi mai tănuț, mai strălucit, mai vrednic de invidie: în sfîrșit, un lucru cum nu s-a mai întimplat decît o singură dată în vremurile trecute, și încă nici atunci chiar așa; un lucru pe care la Paris nu-l poate crede nimeni (cum l-ar crede cineva la Lyon?); un lucru ce le smulge tuturor strigăte de uimire; un lucru ce le umple de bucurie pe doamna de Rohan și pe doamna d'Hauterive; un lucru, în sfîrșit, care se va săvîrși duminică, iar cei care-l vor vedea vor crede că au orbul găinilor; un lucru care se va săvîrși duminică și care nu va fi poate săvîrșit luni. Nu mă pot hotări să-l spun; ghicește-l; mă prind că n-o să poți. Te lași păgubaș? Ei bine? Atunci o să ți-l spun: domnul de Lauzun se însoară duminică la Luvru, ghicește cu cine? Mă prind o dată, mă prind de zece ori, mă prind de o sută de ori că nu ghicești. Parcă o aud pe doamna de Coulanges spunînd: — Nu-i ușor lucru de ghicit; e doamna de la Vallière. — Nicidecum, doamnă; — Atunci e domnișoara de Retz? — Nicidecum, se vede că stai în provincie. — Într-adevăr, sintem niște proști. Spune, e domnișoara Colbert! — Nici atît. — Atunci e fără îndoială domnișcara de Créqui? — Nici pomeneală. N-am încotro, trebuie să vă spun: se însoară, duminică, la Luvru, cu îngăduința regelui, cu domnișoara, cu domnișoara, cu domnișoara de ... domnișoara ... ghiciți-i numele: se însoară cu Mademoiselle, pe legea mea! pe sfînta mea lege! pe prea sfînta mea lege!”

DEMOSTENE BOTEZ *

RODICA FLOREA

Cînd Garabet Ibrăileanu, nașul său literar, deoarece îi prefăcase, cu prețuire sinceră, placheta de debut editorial — *Munții*, apărută în 1918, îi dorea lui Demostene Botez „să poată ieși *mai des* din el însuși”, criticul ieșean sublinia, cu finețe, caracteristica dominantă a poeziei acestuia: coexistența permanentă a două atitudini poetice contrastante — reclusiunea și concentrarea investigațiilor sale lirice în jurul propriului eu, pe de o parte, iar pe de alta, interesul acut pentru realitățile exterioare, pentru umanitatea largă. Poezia lui D. Botez va evolua pe aceste două coordonate paralele, pe această pendulare continuă între întuneric și lumină, deprimare și bucurie, egocentrism și evadare în mijlocul mulțimilor, accentul căzînd alternativ, pe etape, pe una sau alta dintre ipostaze. Volumele apărute timp de un sfert de veac, pînă la eliberare, îl relevă, cu deosebire, pe poetul retras în cochilia propriei individualități, în urma contactului brutal cu o realitate socială vulnerantă. Poetul cultivă, în acești

* Demostene Botez, născut la 2 iulie 1893, în satul Trușești — Botoșani, urmează liceul la Iași, unde își ia ulterior licența în drept. Avocat, publicist, poet, prozator, traducător. Debut — cu versuri — în 1911, în „Arhiva”, lui A. D. Xenopol, apoi în „Flacăra”, scoasă de C. Banu și „Convorbiri literare,” înainte de „Viața românească,” unde colaborează permanent. În 1918. debut editorial cu placheta *Munții*. Înainte de eliberare mai scoate volumele de poezii: *Floarea pămîntului* (1920), *Povestea omului* (1923), *Zilele vieții* (1927), *Cuvinte de dincolo* (1934), *Pămînt și om* (1942). După eliberare — deputat, academician, președinte al Uniunii scriitorilor (1964 — 1965), director și redactor șef al „Vieții românești”. Publică volumele de poezii: *Floarea soarelui* (1953), *Versuri alese* (1955), *Oamenii în lumină* (1956), *Prin ani* (1958), *Lanternă magică* (1959), *Carnet* (1961), *Poezii* (1961, colecția „Cele mai frumoase poezii”), *Oglinzi* (1963), *În fața timpului* (volum selectiv, 1967), *Approape de pămînt* (1968), *Na'greu'pămîntului* (1970), *Serieri* (2 volume selectate de autor din întreaga sa poezie, 1971). Proză: *Obsesia*, roman (1946), *Oamenii de lut*, roman (1947, reeditat în 1968), *Curcubcu peste Dunăre* (memorialistică, 1956), *Bucuria tinereții* (1957), *Scriitor, carte, cititor* (1961), *Noaptea luminată* (nuvele și povestiri 1962), *Prin U.R.S.S.* (note de călătorie, 1962), *Document* (1964), *Insemnările lui Andrei Chirică* (1964), *Chipuri și măști* (note de călătorie, 1965), *Fapte diverse* (1969), *Memorii* (1970). Literatură pentru copii: *Sfredeluș* (1953, 1962, 1964), *Hoful și Pachița* (1954), *Picu și Gheorghiuța* (1956), *Șantier* (1963, 1964), *Povestea greierului* (1964, 1965), *Povestea brazilor și a hrliei* (1967), *Povestea mărgicâi* (1970). D. Botez are și o bogată activitate de traducător. Traduce din: Aristofan, Bertold Brecht, Flaubert, Gorki, Valery Larbaud, Jules Renard, Vercoers etc.

ani, o poezie de imbinare a tradițiilor poetice cu noile tendințe și curent. O poezie simbolistă cu infuzii sămănătoriste și moderniste. O poezie în care consemnarea plictisului duminical și provincial, precum și urmărirea desfășurării sentimentului singurătății de la spleen la neliniște, la îndoie și deziluzii, de la deprimare la vid sufletesc, pietrificare și evadare în na- ființă, compun o atmosferă caracteristică liricii din jurul anilor 1920—1930. Răsună, sporadic, ecourile copilăriei, evocările satului natal, ale natur generoase. Imaginile luminoase sînt convertite ades în tonurile depresiv ale dezrădăcinării. Solicitat de o conștiință poetică veșnic trează și ex- gentă, D. Botez se împarte, inegal, între explorarea „tristeților atavice” și ea o formă de protest împotriva unei realități sociale ostile, sufocante și protestul direct în numele umanității ultragiutate. Poezii ca *Moarte șomerului* (1932), *În mină* (1934), *Fabrica* (1935), exprimînd revolta, în numele unui umanism proletar gorkian, atestă, din partea lui D. Botez, „ieșirea din el însuși”, pe care o recomandă Ibrăileanu, părăsirea temp- rară a spiralei introspective, interesul față de destinul colectiv, hotărîre de a-și arăta dragostea de oameni, dragostea pentru omul simplu, făcî- du-se ecoul suferințelor lor. Aceste ecouri sînt într-adevăr puține și slab raportate doar la lirica lui D. Botez. În același timp însă D. Botez avea activitate remarcabilă de publicist protestatar, de pamfletar violent. Explicîndu-se asupra deosebirii de ton, preocupări și atitudine dintre poezia și proza sa publicistică din această epocă, D. Botez preciza — în 1965 — că „poezia dezvăluie într-o mai mică măsură poziția mea politică și socială. Poate din cauza unei concepții întrucîtva greșite asupra artei în special și a liricii îndeosebi; poate din cauză că mi s-a părut că în poezie nu poți avea virulența posibilă în proza publicistică și pamflet, am putut toate ideile politice și sociale și toată critica stărilor de lucruri din țară în articole de ziar”.

În lumina acestor antecedente, poezia de după eliberare a lui D. Botez ancorată puternic în contemporaneitate, deschisă larg consemnării eveni- mentelor mari și mici care constituie procesul de formare a unei societăți noi, apare — cum o remarcă însuși scriitorul — ca o „cotitură” în rească, ca o maturizare și o descătușare a unor sentimente cetățenești, a unor potențe poetic-civice și a unor viziuni asupra vieții, existente, latente încă de la debut, și nu ca o răsturnare spectaculoasă de concepții și at- tudini. E o descătușare de un egocentrism impus de circumstanțele sociale — „sînt liberat acum de cea mai grea povară/De Eul meu tiranic, de dus- manul cel mare” (*Eliberare*, 1957) — o împăcare cu sine, o regăsire a sen- nătății și a echilibrului moral.

Imperativ etic constant în poezia sa, dragostea de oameni este expr- mată repetat, ca un leitmotiv în poezia lui D. Botez din ultimul sfert d- veac. Poetul s-a regăsit între oamenii pe care prefacerile sociale-eco- nomice-politice i-au restructurat spiritual. Antiteza: izolare tragică deprimare dizolvantă — în poezia de pînă la eliberare — și entuziasm desființării granițelor între eu și colectivitate — apare la rîndul ei ca dou- ipostaze firești ale aceleiași evoluții ascendente. După cum protestul exprimat odinioară — în puține poezii — în numele unei umanități strivite își află continuarea firească în atmosfera euforică proprie poeziei actual- a lui D. Botez.

Ultimul sfert de veac a fost rodnic. Proză, literatură pentru copii și nu mai puțin de 10 volume de versuri (exceptând o antologie) sînt, toate, mărturii ale transformării poetului „prin ani”, ale orientării sale spre actualitate și spre viitor, spre „oamenii în lumină” de azi, orientare ai-domă rotirii după raze a „florii soarelui”.

Primul său volum de versuri de după eliberare, intitulat *Floarea soarelui* (1953), relevă, chiar de la titlu, prin analogia eului liric cu simbolul florii soarelui, părăsirea izolării, întoarcerea către bucuriile și truda colectivității, redescoperirea omului: „Mă-ntorc acum spre viitor cu fața./Lumina lui îmi trece-adînc prin pleoape./Și oamenii îmi sînt și mai aproape./Și parcă m-a luat de mînă viața/ (. . .) Ca peste șesuri aurii de grîne/Văd zarea largă a zilelor de mîne/Și peisajul lumii viitoare. /Mai tare-mi bate inima în piept/ Spre viitor tot sufletu-mi îndrept, /Mereu, ca floarea soarelui, spre soare”. Volumele de poezii ale lui Demostene Botez — mai ales primele, de pînă la mijlocul deceniului șapte — *Versuri alese, Oameni în lumină, Prin ani, Carnet* etc. — compun o cronică poetică a acestor ani, sînt „carnete” de reportaje și însemnări lirice, cu o construcție predominant narativă, nu toate de un înalt nivel poetic, multe suferind de o oarecare facilitate, și neputînd evita primejdiile discursivității, explicabile prin participarea febrilă, fără răgazul șlefuirii, a poetului la evenimente, la frământările cetății. Stau alături: profesiuni de credință, evocări, pasteluri inrudite cu poezia de meditație, imnuri de slavă spre glorificarea epocii de construcție socialistă, consemnarea unor etape, a unor victorii în acest proces social-politic, poezii ocazionale, legate de un anumit moment istoric, cu strictă valoare de documente ale timpului, în care uneori filonul poetic e dizolvat în proză rimată. A rămas uitat glasul indurerat al caterincii, care răsuna cîndva în versurile sale. Vechile amărăciuni se sparg, se pulverizează în avînturi tineresc-entuziaste. D. Botez e solicitat de dorința stăruitoare de a face din poezia sa o reflectare a contemporaneității, oglindă în care să se răsfrîngă, „ca-n apa lacului” „mărturiile acestui veac”. Poetul își închină versurile înfloririi patriei, oamenilor noi și procesului de transformare a conștiințelor, muncii descătuse și roadelor ei. Poezia — cu ecouri bacoviene — a tirgului cenușiu, increment și agonizînd în descompunere lentă, a tirgului în care abundau cerșetorii și cortegiile funerare, a făcut loc poeziei șantierelor clocotind de viață, a cartierelor noi. Poezia străzilor fără istorie, a caselor fără trecut, fără amintiri — destul de răspîdită în lirica noastră nouă — îl ispitește și pe D. Botez. El a cultivat de la debut o poezie intimistă, a naturii moarte din încăperi umbrite și încărcate de relieve. Acum, oprindu-se ades la semnificația poetică a faptelor și gesturilor cotidiene, e cucerit, dimpotrivă, de amănuntul nou și proaspăt. Surprinde imacularea pereților albi ca ninsoarea din cartierele ivite peste noapte, din casele care „n-au încă nici un cuib de rîndunică”.

D. Botez cîntă noul chiar cînd se întoarce la teme îndrăgite altădată. A rămas și azi credincios bătrînului oraș încărcat de amintiri, al adolescenței sale — Iașul — pe care-l evocă în versuri pline de duioșie. Acum însă îl vede în dublă ipostază: vechea așezare istorică și totodată orașul tînăr, care îl cheamă pe poet către viitor. Poetul e și azi atras de peisajul agrest, cîntă și azi „primăverile rustice”, „nunta între pămînt și soare”,

„invazia luminii”, marea germinație, muncile cîmpului, brazdele fumegînd de pămînt reavăn, dar stăruie asupra rolului hotărîtor al omului de stîpin înțelept al naturii.

Remarcabila sa iscusință de colorist și imagist se relevă și în poezii cu titluri inexpressive, jurnalistice: *La grădinarie*, *Seceriș*, *La colectarea Cules de vii la colectivă*, *Primăvara la S.M.T.*, *Vin tractoriști*, *La plivit* etc. Se întilnesc des notații proaspete de natură, personificări duioasă-gălmășe în maniera lui Topirceanu. La *seceriș* „orice snop e-un prichindel / lungi plete aurii” (*Seceriș*). La *culesul viilor*, „galbene și subțirele / vieș gătite în volane / cu trup tras ca prin inele / dau tîrcoale la budane” (*Cules de vii la colectivă*). În *grădină*, „lustruit tot, cu vopsele, / zboară-t cărăbuș enorm / mină trenul ei, o larvă, / sub pămînt ca-ntr-un tunel. / Deodată, mare zarvă, / zvon de glasuri, fel de fel” (*La plivit*). Într-o imagistică inedită, tabloul unei turnătorii e încărcat de culori: „ard cazaș de porfir, / însorite, dolofane, / și-nfloresc, roși, în cazane / flori fierbinz de trandafir / [. . .] Clocotește mil solar / într-un lac de fier topit, / i roșind ca un pojar, / trupul omului călit / [. . .] Fierbe fierul ca un muș [. . .] Dintr-un tuci arid și hid, / sub capac au prins să sară / florice care rid, / cocoșei de foc și pară” (*Turnătorul*).

Omul, omul nou, redescoperirea omului, solidaritatea umană, dragostea de oameni sinonimă cu dragostea de viață, de umanitate — se învârt în jurul unei teme generală, permanentă și definitorie a liricii lui Demostel Botez. Omul, în ipostaza de muncitor anonim — „Pe tine vreau acum să te cînt / pe tine muncitor necunoscut, / cel care ai luptat și ai căzut / fruntea în zăpadă la pămînt” — ; omul „zeu bun și uman”, legat de semeni săi prin indestructibila solidaritate a muncii; omul văzut în ipostaza apoteotice, simbolice, ca zidarul proiectat demiurgic pe imensitatea cerului „prin păienjenis de schele / cu iuțeală de furnică / omul creat ridică / ziduri roșii înspre stele / [. . .] Și pe cerul clar, senin, / avîntă ca într-un zbor, / omu-acesta muncitor / e cu soarele vecin”; omul cu atitudine prometeice, căruia poetul îi cîntă întiul zbor în spații înspre lună sinonim cu o nouă naștere a lumii; omul din patria noastră, al cărui chip capătă proporții hiperbolice, cărora doar stîncile abrupte și înălțimile pierdute-n stele ale Carpaților sînt vrednice să le poarte, dăltuită, „sui unui basorelief”.

Preocupat stăruitor, aproape obsesiv, de menirea sa ca poet, Demostel Botez își reînnoiește în fiecare volum multiple profesii de credință al căror sens unanim este „dăruirea”. „Și-am învățat așa din griu și pom și care-i rostu-n lume-al fiecărui / și știu acum că rostul tău de om / e să te-mparți la oameni, să te dăruiești” (*Poem pedagogic*). Împlinirea — ca poezie — rezidă în reciprocitatea dăruirii. „Am nevoie de dragostea voastră” — răsună apelul către *Oameni*. Mesajul artei sale poetice e mereu înnoitor. Elocvente sînt poeziile ca: *Artă poetică* — cu cadența ei solemnă — „veșnic smuls din mine, eu te vreau bătut, / ca ritmul unui puls de om în mers, / ca viața însăși clocotind în vers, / ca pasul vremii care s-a născut / [. . .] Să-ncepă-n el și noile imagini / a tot ce-acum creează omul nou, / să sune el a timpului ecou” — ; *Poezie e în toate și Ștafeta generațiilor* sînt apelurile care-l relevă pe moralistul D. Botez, dar păcătînd prin didacticism: discursivitate — către scriitorii săi nu se lasă depășiți de ritmul vertiginos al vieții noi: „Nu te-nchide în găoacă / unde sună a pustiu, / unde viața

e săracă. /Cîntă tot ce este viu, / ne-nsemnat nimic nu treacă / cît nu este prea tirziu” — sau „Nu scrie pentru tine. Doar nebunii / vorbesc de unii singuri și pe stradă / mulțimea te așteaptă, cîntă, spune-i / de viața ei, de marea ei baladă”; *Geneza, Crez, În turn de fildeș, Unui ucenic într-ale poeziei, Universalitate, Datorie, Împăcare*, ultima reluînd ideea dăruirii prin creație. „Ce-am făcut / și ce-am lăsat clipei viitoare? — se întreabă poetul. „Eu n-am sădit în preajmă-i nici un pom, / nici glia strămoșească n-am arat, / dar mi-am plinit destinul meu de om, / dacă-ntr-un an, cîndva, îndepărtat, / pe urma mea s-o mai găsi un tom, / în care veacua-acesta l-am cîntat”.

Alături de această poezie a timpurilor noi, în lirica lui Demostene Botez, de după eliberare, coexistă, continuîndu-se, înclinarea meditativă către întrebările fundamentale ale existenței, temele grave ale timpului în curgere inexorabilă, ale destinului omenesc, ale legăturii dialectice între moartea inevitabilă și eternă și permanența vieții.

Ironistul, elegiacul, moralistul, peisagistul, sentimentalul — fără să se decică — Demostene Botez datorează cele mai bune versuri din volumele ultimilor ani — *Oglinzi, În fața timpului, Aproape de pămînt, Na-greu’pămîntului* — versuri limpezi, cu expresie transparentă, comunicativă, despuiate de podoabe excesive, acestei înclinări reflexive cultivată cu consecvență.

Sentimentul morții e o permanență a liricii sale. Metoda introspecției n-a fost părăsită. În cunoașterea propriilor abisuri sufletești, revine imaginea unei mine în care se forează perpetuu, cu primejdii (*Căutare, Descoperire*). Meditația la moarte e turnată în imagini de mare sobrietate și expresivitate. „Intru-n umbra defileului cel mare / nu mai sint poteci de-ntoarcere, nici soare” (*Peisaj*); „Mi-i universul tot mai mic, mai mic / și cel ce mă-nconjoară tot mai mare / se stringe cel dintii tot spre nimic / pe celalt cine poate să-l măsoare” (*Moment*). Regretul sfișietor — „Mi-i astăzi singele în trup amar / că m-a-nsemnat eternul pădurar / și-aș mai fi vrut, din sară pînă-n zori, / să mai aud cîntînd privighetori (*Eternul pădurar*) — alternează cu întimpinarea senină a destinului său omenesc și cu conștiința datoriei împlinite: „Urc liniștit spre zeii ce m-așteaptă / ne-înfricat de judecata dreaptă / și-ncrezător c-acestei lumi la ușă / n-o să-i las doar o mîină de cenușă” (*Pe drumul de întoarcere*).

Moartea și viața eternă, în perpetuă înnoire, își află cel mai ades, ca reprezentare simbolică, curgerea anotimpurilor. Toamna, anotimpul destrămărilor sfișietoare, al sfîrșiturilor iremediabile, aduce și certitudinea înnoirilor viitoare: „Mor frunzele pe-nflăcărate ruguri / dar pe crenguțe negre și pustii / ca niște mici mărgelile cenușii / de pe acum s-arată noii muguri” (*S-arată noii muguri*).

Mai presus de moartea individuală stă timpul și istoria în curgere neîntreruptă, dialectică. Dialogul poetului cu timpul a generat una dintre cele mai frumoase poezii: „Timp — veșnică mișcare. / Vint care bate fără a conteni / prin constelațiile solare. / Nici zei, nici aștrii toți nu scapă / de curgerea lui lentă ca o apă / [. . .] Oricît ai sta / el trece prin ființa ta. / Te ia, / ca hula unei nevăzute mări, / ce se ridică pînă-n cele patru zări. / Nici soarele pe ceruri nu rămîne / la fel și mine. / [. . .] Gigantic asasin, / neobosit, universal Cain, / în ritmul fără sunet și ecou / de cosmic metronom, / ucizi un om, / și naști în locul lui un altul nou” (*Timp*).

Pentru istoria în mișcare veșnică Demostene Botez a găsit un simbol de o deosebită expresivitate — urmele oamenilor, ale mulțimilor aglomerându-se, răsunind și imprimându-se prin milenii în scoarța planetei acoperită succesiv și simultan de ghețuri, zăpezi, nisipuri și stinci : „ Vin urmele oamenilor, se adună / pe albul zăpezii căzută din lună. / Pe valea planetei tăiat e făgaș, / pe urmă de om uriaș, / pe-o urmă adincă / săpată în stincă / ce suie- / nainte urcușul de munte. / Spre ea milioane de urme mărunte / grăbesc de departe din zare / [. . .] Urme, / urme de norod, / ca-ntr-un etern și nesfârșit exod / [. . .] Urme, urme, / mă ajung, îmi ies înainte, / convergente înspre-un pisc anume, / ridicat de geniul unui om în lume / vin de pretutindeni, se-npreună, / urme, / urme, / urcă, urcă spre Comună”.

AL. PHILIPPIDE, POET ȘI ESEIST

GEORGE MUNTEAN

Poet, prozator, traducător, publicist și exeget al operei diferiților mari scriitori români și străini, eseist și autor de maxime și cugetări, Alexandru Philippide (născut la Iași, la 1 aprilie 1900, deci în ultimul an al secolului trecut) poate fi situat cu îndreptățire între marii scriitori români dintotdeauna, fără a-i neglija prin aceasta solidaritatea lui cu cultura modernă a lumii, prezența între spiritele literare cele mai proeminente ale veacului. O asemenea situație e cu deosebire întemeiată când ne referim la poezia sa, a cărei noutate și profunzime s-a impus încă de la început. Toți cei care au citit-o sau au scris despre ea, de la Ibrăileanu și Lovinescu la Călinescu și Vladimir Streinu, de la Iorga la Ralea, George Ivașcu, Alexandru Paleologu și Nicolae Manolescu, de la Șerban Cioculescu la Pompiliu Constantinescu, la Alexandru Piru și mulți, foarte mulți alții, între care Perpessicius, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Edgar Papu, Al. Dima, ori Dumitru Micu, au fost unanimi în a evidenția forța vizionară excepțională a acestei poezii, unitatea ei extraordinară, modernitatea și originalitatea ei. S-a vorbit apoi încă de pe la întiile lui volume — *Aur sterp* (1922) și *Stînci fulgerate* (1930) — de dimensiunile europene și chiar mai cuprinzătoare ale poeziei lui Alexandru Philippide, însă cu oarecare șovăială și aproximație, care a dăinuit pînă destul de tîrziu. Însă, în urma intensei activități publicistice pe care a desfășurat-o, mai ales după întoarcerea în țară de la Berlin, unde studiase două semestre filozofia și economia politică, în 1922, și de la Paris, oraș în care, între 1924 și 1928, face studii de economie politică, filozofie și litere, lucrurile încep a se limpezi și raportările poeziei lui la cea a marilor lirici ai lumii devin mai consistente. Este perioada în care el scrie o mulțime de articole dense în revistele cele mai prestigioase ale vremii, precum „Viața românească”, „Însemnări literare” (la care a debutat în 1919 cu versuri), „Gîndirea”, „Lumea literară”, „Integral”, „Gîndul nostru”, „Contemporanul”, „Adevărul literar și artistic”, „Revista fundațiilor”, „Cuvîntul liber”, „Politica”, „Umanitatea”, „Dimineata”, „Vremea”, „Victoria” și altele, fiind unul dintre cei mai informați publiciști ai vremii. Este printre primii care scriu la noi cu maximă competență despre expresionism, despre abstracționism și în general despre

mişcărilor artistice moderne și moderniste din lume, a căror substanță a disociat-o pe cât de judicios, pe atât de necruțător, ca unul ce stăpînea în chip critic mari întinderi din cultura lumii și se interesase foarte îndeaproape de destinele artei și culturii în ansamblu. Tot acum scrie o seamă de articole și eseuri despre romantism, despre mari poeți francezi, germani, englezi, americani, despre confrății contemporani români, arătînd o vie prețuire pentru poezia lui Arghezi, a lui Blaga și Ion Barbu și pentru a altora, împreună cu care contribuia la diversificarea și îmbogățirea literaturii noastre. Cînd a început să publice traduceri din Baudelaire, Hölderlin, Novalis, Mörke, Rilke și alți mari poeți ai lumii îndrăgiți de el, între care să-i amintim măcar pe Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé și Paul Valéry, s-au putut vedea și mai clar înruderile, preferințele și direcțiile poeziei sale, valorile ei din ce în ce mai evident comparabile cu cele ale poezilor în familia cărora se simțea la largul său și cu care dialoga constant, citindu-i, traducindu-i sau interpretindu-i, faptă pe care o continuă pînă în actualitatea imediată.

Astăzi, cînd activitatea poetului s-a îmbogățit considerabil și cînd avem la îndemîină noi scrieri critice și eseistice ale sale, cum ar fi cel despre *Poezia românească dintre cele două războaie și poezia europeană*, apărut în volumul *Studii de literatură universală*, din 1966, cele din *Scriitorul și arta lui*, editat în 1968, și din *Considerații confortabile* apărute în 1970, vol. I, și 1972, vol. II, situarea lui în contextul mării poezii moderne românești și în al celei universale poate fi făcută încă mai ferm, complex și convingător. Cîteva ar fi reperele ce se cuvin luate în seamă într-o asemenea încercare. Unul, poate cel mai important, ar fi acela că Alexandru Philippide este prin structura lui un mare poet romantic, trăsătură prin care îl putem apropia de Eminescu, de Lermontov, de Baudelaire, de Novalis, ori de Edgar Poe, cu care se înrudește în cîteva puncte. Numai că el este un romantic trecut prin marile experiențe la care a fost supusă poezia și în general societatea, arta și gîndirea, după încheierea acestui mare curent literar. Faptul i-a permis o nouă înfățișare a temelor și motivelor intilnite la poezii amintiți, încît meditațiile lui asupra lumii, asupra omului și asupra civilizației, asupra destinului artei și culturii capătă alte dimensiuni, direcții și proporții. Profund cultivat, ca toți marii poeți, inclusiv și poate mai cu seamă cei romantici, pe care opinia curentă îi ia, pe nedrept, altfel, el este un umanist al secolului XX, un zgduit de marile experiențe, drame și transformări la care a fost martor și participant, pe care le-a raportat și interpretat în funcție de tot ce gîndirea și istoria arătau mai semnificativ în devenirea lor. El scrie acum *Visuri în vîietul vremii*, cum se intitula un volum al său din 1939, liniștea poezilor de dinaintea lui nemaifiind posibilă nici ca iluzie și cu atât mai puțin ca realitate, pentru că atunci „cînd din lungi perigrinări / Te-ntorci pe căi de raze și de unde / În lumea dinăuntru a inimii profunde / Tot mai găsești acolo întrebări”.

Conștiința că eforturilor sale, deși enorme, le scapă neinvestigate o multime de aspecte și posibilități ale lumii, dobîndește la Alexandru Philippide o notă profund dramatică, cu atât mai stăruitoare cu cît sufletul i-a fost bintuit de unele semnale ale lor. Dar, „de unde să le mai adun acum / În drum pierdute, pe vecie duse? // M-așteaptă poate altele în cale, / Dar viața merge repede la vale, / Și vremea tot mai iute se prăvale”. Și, în altă parte: „Ce sunet plin dau vorbele străvechi / Rostite-acum

parcă întâia oară ! / Mă-ntorc din nou la fluviile vechi / Din care am băut odinioară". Dacă poetul ar reuși să descurce aceste semne relativ indistincte și, cum zice el, „ La vechi izvoare să mă urc, / Poate aş găsi-n adîncul lor pitite / Acele lucruri ce n-au fost rostite", e probabil că nici acolo spiritul său chinuitor chestionant nu s-ar opri, luciditatea împingîndu-l la un fel de autodevoratoare și continuă stare de interogație.

Împrejurarea îl duce, de timpuriu, către cercetarea naturii și vigorii instrumentelor de lucru ale poeziei și cunoașterii și, în primul rînd, la analiza limbii în general și a celei poetice în special. Așa se face că el a fost adus de nenumărate ori în situația de a medita intens și a se pronunța asupra limbii și valorilor ei, îndeosebi asupra celor expresive ale acesteia (căci, distincție necesară, scriitorul își pune în genere, cînd nu e, ca în cîteva rare cazuri, lingvist sau filolog, în primul rînd probleme de *expresie* și numai în subsidiar de *limbă*, ca vehicol și suport al ei). Între toate, ideea scrisului frumos, înțeles ca o treaptă decisivă și definitorie a artei literare, a capacității scriitorului de a se investi în cuvînt și a-l determina pe acesta să-l exprime în chip adecvat, trece cu un fir roșu prin luările de atitudine ale marelui poet, care, deși decisese odată, scirbit, a nu scrie „ nici un vers pentru contemporani", a rămas foarte sensibil la feluritele aspecte ale vremii și ale literaturii ei, încercînd adesea a le selecta și clarifica pe cele ce i se păreau fecunde : „ Trăim astăzi, zice el, într-o epocă în care scrisul frumos nu mai are prețul pe care îl avea altădată.

Chiar cei mai puternici scriitori par să neglijeze tot mai mult scrisul migălos și lucrat, rotunjirea frazei, cadența perioadelor, construcția artistică a operei literare. Gustul literar de astăzi înclină mai mult către evenimentul trăit, către romanul-reportaj, către o interpretare a vieții, în care nu mai este loc pentru șlefuire și strălucire artistică, fraza este lăsată să țîșnească fără să mai fie lucrată și, odată așternută pe hirtie, prin însuși faptul existenței ei ia o valoare foarte deseori definitivă, în ochii autorului.

Nu mă împotrivesc, cel puțin în principiu, acestei tendințe. Cunosc toate excesele și toate deformațiile la care poate să dea loc o exagerată căutare a strălucirii stilistice. Căutarea aceasta are drept rezultat de multe ori fie un metaforism prolix, fie un purism formal. Totuși ar fi păcat ca tradiția scrisului frumos să se uite. Este una dintre cele mai înalte tradiții literare".

Evident, la o asemenea înțelegere și nostalgie a valorilor expresive ale limbii va fi contribuit și mediul familial și formativ al poetului, care este, cum se știe, fiul marelui filolog și lingvist român Alexandru Philippide, autorul, între altele, al cunoscutului studiu *Originea românilor*. Dar, dincolo de datele biografice, de prietenii și dialogurile poetului cu o seamă de specialiști români în diferite probleme ale limbii, e sesizabilă la el o conștiință și o preocupare perpetuă și vigilentă față de acest instrument, am zice aproape o vocație a cercetării obsedante a valorilor lui. Căci, continuă Al. Philippide : „ pasiunea scriitorului pentru frumusețea frazei, dragostea față de cuvîntul scris, munca pentru găsirea expresiei juste, căutarea termenului exact, grija de a păstra mereu cadența și echilibrul perioadelor, precum și adaptarea stilului la subiect, cu toate schimbările de nuanțe și de ton, acestea sînt adevărate indeletniciri de scriitor și nici un scriitor adevărat nu poate disprețui vraja lor subtilă fără să riște

ca odată cu ele să-și disprețuiască însuși talentul, însuși calitatea lui de scriitor, ceea ce îl deosebește de simplul om care scrie.

Sînt atît de strîns legate de starea de scriitor aceste îndeletniciri, încît ele se presupun neapărat la orice om care scrie literatură. Dragostea de frumusețea scrisului este o condiție de existență a oricărui talent. Nimic n-o poate înăbuși, nici rutina, nici nevoia de a scrie repede și mult, nici o concesie de nici un fel nu poate sili pe scriitor să scrie urît, să abdice de la frumusețea scrisului". Meditația mereu reluată asupra valorii artistice a limbii decurge dintr-una asupra limbii în general, asupra limbii române în felurile ei infățișări, în privința cărora se pronunță cu competență și intuiție sigură a raporturilor dintre ele și limbajul poetic.

Faptul este cu totul firesc la un poet care, pe parcursul evoluției sale și-a tot adecvat mijloacele de expresie, a renunțat, cum observa prin 1940 Vladimir Streinu, la imagismul abundent, scriind o poezie tot mai limpede și concisă, de o maximă și sugestivă concentrare. Procesul s-a desfășurat paralel cu adîncirea motivelor poeziei lui în ansamblu.

Preocupările sale lirice au acum tot mai constant în centrul lor omul în evoluția sa istorică, înălțările și căderile lui. În bună tradiție romantică, el imaginează mari desfășurări de scene istorice, ca în volumul *Monolog în Babilon*, amintind ca forță expresivă *Lucașărul* lui Eminescu. Ca și marele poet, Alexandru Philippide scrie o *poezie de idei*, nu însă una de concepte, abstractă, cum s-a întîmplat într-o secțiune a producțiilor lirice ale lui Panait Cerna, ci o poezie în care singele cald al gândirii lirice, în imagini, aduce mai peste tot lucrurile pe înălțimi tulburătoare, ca în aceste *voci ale vechilor* poeți, pe care le aude „venind din depărtare”, ca unul ce e „deprins cu visuri și vedenii”, cu „vocile ce străbătînd milenii / Foc lung din ev în ev au tot aprins”. E mijlocul prin care izbîndește : „Din mine însumi, nouă să mă ridic / Și să mă urc în voie pe culmea cea mai-naltă” (*Înălțare*).

Se observă îndată cum urme ale lecturilor, fapte de cultură, abstracțiuni curente sînt topite ca într-un creuzet, spre a profila în fața ochilor noștri tablouri de neuitat ale meditației profund intelectualizate asupra timpului și naturii, asupra artei și rostului ei în viața omenirii. Philippide face parte, ca și Bogza, Călinescu, Vladimir Streinu, ori mai tînărul Ștefan Augustin Doinaș, din categoria poezilor învățați, la care fluxul liric este profund filtrat și forjat de gîndirea filozofică, emoția mereu rafinată și estompată, dar, prin aceasta, invadînd încă mai pregnant cuvintele și determinîndu-le a-l exprima tot mai complex. Aceasta, pentru că fluxul liric este simultan cu cel intelectual, turnat dintr-o dată în tiparele limbii. Rezultă uneori o poezie metalică, bătută parcă în mari plăci de aramă, fiecare vers semnificînd o nouă treaptă în exprimarea ideilor urmărite, precum, spre exemplu, în următoarele orgolioase *Stanțe contrastante* : „Disprețuind strînsoarea tiranicei memorii / Noi, neascultătorii, / Neprînși în el cuprindem universalul joc”.

O explicație a acestei atitudini poetice o găsim și în chipul său de a înțelege limba, admirabil, chiar exemplar minuită de scriitor în poezia și proza sa.

Afirmă expres și oarecum precipitat Al. Philippide : „Nu există o limbă românească poetică cu însușiri deosebite de ale limbii comune. Limba literară în românește se alcătuieste din cuvintele limbii comune. Ceea ce

dă caracterul literar este stilul personal al scriitorului, meșteșugul lui și felul nou și original în care minuieste el cuvintele și expresiile limbii comune; ceea ce dă caracterul poetic este talentul poetului, adâncimea sentimentului și noutatea imaginilor. Cuvintele însă, locuțiunile, expresiile, sînt într-o bucată literară acelea din limba comună". De aceea, cine-i parcurge scrierile de acest gen (destul de multe, dar puțin cunoscute, rămase cum sînt prin diverse publicații din ultima jumătate de secol, din care poetul întirzie a le aduna, deși o ediție de scrieri complete ar trebui să le rescoată la lumină), ori încearcă a pătrunde mai adînc în laboratorul său artistic are și mulțumirea de a surprinde chipul cum se întemeiază la Al. Philippide un punct de vedere dintre cele mai consistente asupra limbii și, implicit, asupra artei, echivalabil aproape cu o viziune asupra acestora, exprimată limpede și direct, cum se întîmplă cu lucrurile cu care ne-am confruntat fără încetare și fără dorința de a le învinge, ci doar cu setea de a ne edifica pînă la capăt asupra naturii lor.

Din acest unghi va aborda el în timp felurite aspecte particulare ale limbii, adică ale expresiei, ale limbajului și stilului literar, raportate totdeauna la întreg. Stilurile individual, local, regional și național al literaturii, limbajul poeziei, al prozei, al eseului și teatrului, expresivitatea, legăturile dintre limbaj și talent, chipul cum lucrează scriitorul asupra limbii și cum aceasta influențează creația sînt cercetate, direct sau incidental, cu o tensiune constantă spre exactitate și claritate. Iar cînd toate acestea dobindesc girul unui mare poet, al unui neîntrecut aducător pe românește al opereii unor poeți ca Baudelaire, Rilke, Pușkin, Lermontov și mulți alții, care i-au pus dificile probleme de transpunere, obligîndu-l la meditații și acțiuni practice asupra limbii, e cu atît mai demn de interes ce spune el într-o atare privință, mai ales că pătrundem astfel mai ușor și în densul său univers liric. Iată încă o încîntătoare constatare, făcută de el în 1940, în prefața la volumul de *Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörrike, Rilke*, deci după o confruntare decisivă dintre posibilitățile limbii noastre și ale celor străine: „Limba românească este un admirabil instrument liric. Pentru poezie, ea are bogății sigure și vaste, pe care, după poetul popular, le-a pus în valoare Eminescu. De la el pînă astăzi, limba poetică românească a ajuns să poată exprima absolut orice gîndire, orice nuanță, orice mlădiere lirică. Își dă seama de aceasta mai ales acela care încearcă să traducă în românește poezie din altă limbă. Sub o pană puțin mai meșteră, poezia străină poate trece în limba românească fără să-și piardă nimic din strălucirea și din cîntecul ei. Poezia tradusă în asemenea condiții devine gemena poeziei originale, în nouă haină românească". Să nu uităm că de-a lungul celor peste 50 de ani de activitate literară, marele poet a tradus, adică a îngemănat în chip magistral cu literatura noastră un mare număr de opere ale literaturii lumii. Pe lingă scriitorii pomeniți mai înainte ar trebui notați măcar Andersen, Courteline, Anatole France, Goethe, Heine, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Korolenko, Laelos, Lermontov, Alain-René Lesage, Emil Ludwig, Maiakovski, Thomas Mann, Schiller, Shakespeare, Rabindranath Tagore, Lev Tolstoi, Jules Vallès, Voltaire și alții, al căror scris vibrează în românește cu aceeași și uneori cu mai mare intensitate decît în limba originală. Cît privește diversitatea limbilor din care traduce, a straturilor de poezie în fața cărora vibrează, consultarea amplului său studiu despre *Sentimentul naturii* și expresia lui literară este

edificatoare. De la antici la moderni, de la obscuri la marile virfuri, totul este investigat și adus pe limba noastră într-o expresie pe care oricine și-ar dori s-o atingă. (În 1951 a și fost, dealtfel, distins cu Premiul de stat pentru traduceri).

Cel care a simțit „ce vechi sînt vorbele, ce greu e gîndul !” și care a cutreierat de „la marginea de noapte a vieții” pînă la zorii istoriei umanității și s-a menținut mereu „în vuietul vremii”, aduce astfel o experiență și o claritate în aceste chestiuni, pe care e neprielnic s-o neglijăm, cu atît mai mult cu cît ele sînt rodul unei înfrățiri dramatice, cu accente existențiale pentru scriitor și destinul său : „A orîndui vorbele după un ritm propriu și a le da o cadență și o armonie personală este o calitate susceptibilă, fără îndoială, de perfecționare și de cultivare continuă. Dar e o calitate pe care trebuie s-o ai de la început. Și cred că ea este aceea care deosebește pe adevăratul scriitor.

Mesteșugul, adică aplicarea, după studiu și trudă, a mijloacelor de expresie literară, întrebuintarea unor rețete de compoziție și stil, bine învățate, toate acestea sînt, mai mult sau mai puțin, un lucru la îndemîna oricărui om deștept și cultivat. Este ceva care se poate deprinde și se poate dobîndi, ceva, desigur, foarte folositor pentru desăvîrșirea unei opere literare. Dar dacă acestui om îi lipsește flacăra instinctului estetic, acel lustru personal și subtil, care este scrisul frumos, el nu poate da decît opere reci și sterpe”.

Dacă unor atare texte, grave ca niște profesii de credință și cu rezonanțe dintre cele mai ample le adăugăm reflecțiile poetului asupra stilului și dimensiunilor artei literare în felurile ei ipostaze ne vom da seama cît de cuprinzător a tîns a cunoaște și cum privește astăzi autorul aceste aspecte, asupra cărora, spre a-i relua un vers : „O cite lucruri au rămas nespuse !”. Chestiunile sînt în fond vitale pentru un poet, care a dat în literatura română viziuni comparabile cu cele danteste, ca în acest început al poemului *O întîlnire ciudată* : „Într-o lumină lîncedă și albă / Cîmpia s-așternea, oprită-n zare / De niște dealuri galbene de lut. / Pustii erau acele sterpe locuri, / Și drumul se pierdea prin ierburi mari, / Prin brusturi, cucută și ciumăfaie. / Din loc în loc movile de moloz / Mai dovedeau c-aici odinioară / Fusesse așezare omenească / Dar cine știe ce prăpăd venise, / Cîmoli și cutremure cumplite / Și-acum urgia lor nu mai lăsase / Decît doar buruieni otrăvicioase / Și oțetari adunători de muște”. În fond, peisajul descris, amintind de cel din poezia *Prin niște locuri rele* din volumul *Monolog în Babilon* din 1967, este unul cum nu se poate mai concret, însă poetul îi insuflă un aer vizionar și dramatic tulburător, pînă a-l transporta, ca și Dante, în *Infernul*, într-o zonă uluitoare fantastică. Altfel poetul, deși are o conștiință a marilor crize care brăzdează gîndirea umană, face eforturi deosebite spre limpezime și „povestește vremea cu clipe simple”, încercînd a trece „mai departe, spre vechile izvoare”, cu o sete de precizie și cu o luciditate ce-i diferențiază profilul între alți romantici moderni. De aici nenumăratele paranteze și reveniri pe care le întîlnim în poezia lui Alexandru Philippide, care declara într-un rînd : „Mi-i drag să-mi cuget gîndul pîn-la urmă / Și nu mi-i frică să-l înfrunt și să-l supun”. Voința de a-l supune a dus la o maximă concentrare, la versuri grele de înțelesuri și de frumuseți, la o aparentă răceală, dar cititorul care se va încumeta să-i pătrundă adîncimile va fi nu o dată fermecat de imagini

în care simte deopotrivă cu poetul cum are prilejul: „Să-mi lunec gindurile, undiți clare / În apa omenirii milenare / Și-apoi trudinte-n mine să le trag / De glod și aur laolaltă pline / Și glodul ca și aurul să-mi fie drag: / Să știu urî—ca să iubesc mai bine”. Este garanția că: „Un strop din sufletul meu cel de-acum / Va îngheța prin depărtări astrale, / Vrăjit mărgăritar de scrum / Și pulbere de arse catedrale // Din glasul meu un fir va dăinuî / În vuietul de vânturi al vremii care trece / Și-un cîntec fără nume mereu se va trezi / Cu fiecare toamnă rece”. Nimeni, în afara acestui poet obsedat de „năluca vremii”, de timpul care erodează totul, n-a mai scris versuri de o asemenea cutremurătoare și viguroasă cuprindere. De aceea, deși redusă ca întindere, poezia acestui romantic caracteristic al secolului nostru și saturat de clasicități prin lecturi, studii, eseuri și traduceri s-a impus dintr-o dată în literatura română, Iorga, între alții, salutînd în el, prin 1930, un mare poet. N-a trecut neobservată nici excepționala lui îndeminare de tehnician al versului, în poezia lui Philippide cititorul întîlnind cele mai diverse ritmuri și moduri de versificație, rime rare și cuvinte neașteptat strecurate în cite vreun stih etc., însă totul atît de organic structurat încît partea de meșteșug a artei literare aproape nici n-o observăm la lectura obișnuită.

Atunci te lași cucerit de marile desfășurări de planuri pe care poetul le organizează potrivit cu ceea ce s-a numit tehnica visului; adică preluînd unele din posibilitățile acestui fenomen necontrolabil ca desfășurare, el imaginează mari tablouri și întîmplări pe care i se pare a le visa, dar încercînd în fond a „Culege în vis vreo știre/Din vremea fără drum în amintire”, fapt care conferă poeziei sale o mai mare capacitate de a se organiza și posibilități noi de scrutare a lumii, a cărei imagine „Culeasă de un vers sever,/Aleasă dăinuie-n durată”.

Direcția lui fundamentală este surprinderea lucrurilor certe, perene ca niște „fosile-n roca timpului păstrate”, de unde tensiunea versului cu care încearcă a depăși suprafața lucrurilor, de a trece dincolo de aparențe: „cutele-amintirii ironic infidele/Priveliști felurite se-amestecă-ntre ele, / Iar timpul în zigzag / și-o ia-nainte singur, în urmă își rămîne,/ / Așa că ieri e mîine / Și clipele se-ncurcă desprinse de șirag”, ba chiar „Lumina de departe, citînd prin constelații, / Îmbătrînește-n spații, / Și-abia de prinzi pe-o placă fantoma unui fulg”. De aceea, poetul, cutremurat se-ntreabă dacă: „Nu ne pîrște oare și-un univers mai mic?”, care să nu ne terorizeze cu misterele lui, cu atît mai mult cu cit viziunii și marii visători ca el, privind mai lucid lucrurile, pot înțelege și reversul chestiunii, anume că dacă: „Pe hartă nu mai sînt țînuturi noi. / Necunoscutul e în noi”. Încît, „Mă-nalț în emefer ca să durez”, adică participă neconștient la faptele epocii în profilul căreia își incrustează chipul, trecînd simultan la sondarea necruțătoare a ființei sale lăuntrice, esențiale și necunoscute pînă la capăt, căreia își propune a-i istorisi și atinge măcar unele dintre fundamente. De unde, o poezie de investigație, foarte puțin descriptivă (deși poetul a dat cîteva excelente pasteluri, cum ar fi cele intitulate *Dintr-o căldătorie*, *Negură în munți* sau chiar *Tainicul țel*, spre exemplu, realizate însă ca niște pasteluri-dramă, pretext pentru sondarea în continuare a lumii) și aproape deloc erotică. Absența liricii de dragoste pare a corespunde mai curînd unei strategii a poetului decît a marca o lipsă de vocație în acest sens,

intrucit ochiul său țintește a surprinde *Incomunicabilul* (cum se intituiește o splendidă poezie a sa), sensurile ultime ale existenței, înțelesul însuși al noțiunilor de om, de spațiu și timp, de eternitate, viață, moarte, cunoaștere etc. Alături de ele, îl preocupă destinul artei și al artistului, valoarea individuală și socială a omului, extensiunea și adâncimea maximă a gândurilor, sentimentelor și visurilor acestuia, ecoul și sensul lor ultim. Împrejurarea naște o încordare și un elan, o sete de absolut (el avertizând chiar direct că „misterios și mut, / Rămân un exilat în absolut” care se soldează în plan poetic cu o tensiune a versului și a imaginilor uneori cu totul excepțională. Ea e cu atât mai pregnantă cu cât e spus relativ simplu, ca în această imagine despre scurgerea timpului și povara lui: „Cind fuga clipelor e-atit de mare / Încit s-apropie de nemișcare. Tu simți cum inima de timp se-ndoaie / Ca o-ncărcată creangă după ploaie”, pe care cititorul îl simte și el din plin parcurgându-i opera, și care aude ades „acele lucruri ce n-au fost rostite” și se apropie cu ea „de marginile firii”, redimensionându-i ființa lăuntrică.

Dar dacă prin cele de mai sus am încercat a sugera doar câteva repere ale poeziei, eseisticii, ca și ale poziției teoretice a scriitorului în materie de poezie, să nu uităm celălalt aspect al problemei — anume acela al limbii și stilului poetului însuși, unde, oricine va observa, în vorba de poezia, de proza, eseul sau publicistica lui Al. Philippide, o rigoare neabătută în direcția exactității (exactitate poetică, fundamentală și de atâtea ori înaintemergătoare în înțelegerea lumii), a exprimării limpeză a gândului, ceea ce conferă limbajului său cea vehementă rivnită de mulți dar atât de rar atinsă, simplitate intelectuală. La el, ca la toți marii poeți, cuvântul nu e privit ca o valoare în sine, ci ca un mijloc, un vehicul și un călăuz mai mult sau mai puțin fidel al meditației. El are o valoare subordonată, însă pentru ca acest vehicul să funcționeze în toată plinătatea forțelor sale, e nevoie ca el să fie mereu cercetat, ascultat, controlat în mereu reinnoitele, deși aparent stabilite, date ale lui. De aceea, la Philippide nu vom găsi preocupări pentru *cuvântul frumos*, ci pentru *scrisul frumos*.

Poetul nu clasează cuvintele în chip aprioric, ci le caută pe cele care-l pot exprima cel mai adecvat. Altfel, ele pot aparține limbajului obișnuit, celui științific sau filozofic, filologic și istoric, muzical etc. totul fiind convertit unei tensiuni intelectuale și emoționale care șterge urmele provenienței sau al uzului comun și creează impresia netă acolo, în textul și contextul în care-l folosește poetul, e locul lui cel mai firesc.

Fiind vorba de o poezie meditativă, structurată pe scrutarea marilor probleme ale existenței, e de la sine înțeles că și expresia va fi cel mai adesea neologistică, modernă, nu o dată ținând de zona purei abstracțiuni. Dar spre deosebire de alții, el nu folosește neologismul de dragul lui, nu strecoară abstracțiuni în versuri pentru a le ermetiza, a le „intelectualiza”, ci acestea sînt acolo cele mai potrivite cu putință, curgînd în mod firesc în ritmurile extrem de diverse ale scrisului său. Pe urmă talentul de care vorbea poetul, geniul său creator, le însușă o vigoare și un dramatism aproape neobișnuit, ca în această semnificativă *Întîmpinare în azur*: „Un vis al lumilor necercetate / Se-aprinse-atunci în minca un foc / Ce multă vreme nu-și aflase loc / Și-acuma izbucnea în liber

tate. / Și muntele d-odată a fost o navă mare / Pe-a cărei proră-naltă eu, / călător stingher, / Stau gata de plecare spre mările din cer / Spro lumea care-i dincolo de soare. / Voiam să merg să-ntîmpin pe-acei străvechi eroi, / Săgetători și Herculi hălăduind prin astre. / Pe căi de ani-lumină s-adulmec stele noi, / Să duc departe-n cosmos solia lumii noastre". De n-am ști că a fost scrisă în 1946, poezia ne-ar putea părea a fi inspirată de ultimele tentative ale omului de a ieși în spațiul cosmic. La el dramatismul, deși predominant, este dublat de o continuă sete de puritate și demnitate, de lumină omenească: „Spălați de zgura vorbelor, amară, / Cînd oare vom ajunge, plutind în nesfirșit, / Să stăm în fața vremurilor iară / Cu suflet fără margini, limpezit, / Ca după ploaie în văzduh de iară". De aceea la Philippide cuvîntul doborîndește într-adevăr o dimensiune dramatică, fiind constrins de poet să-l cuprindă cit mai întreg între hotarele lui, asupra cărora forța și nevoia sa de expresie presează mereu, fără a le împinge însă dincolo de înțeleșurile decisive, ci ducîndu-se doar, pe firul lor, pînă la sunetele și imaginile originare ale lumii, pe care le adulmecă ades. Zice el într-un loc, exemplificîndu-și setea de puritate, voința de a atinge germenii dinții ai lumii, starea originară și ingenuă a acesteia: „Mi-i sufletul ca unul din aceste / Ciudate manuscripte palimpseste; / Șterg scrisul proaspăt și deodată iese / Alt scris, cu slove ciunte, ne-nțelese. / O, dac-aș izbuti să le descurec, / La vechile izvoare să mă urc, / Poate-aș găsi-n adincul lor pitite / Acele lucruri ce n-au fost rostite!"

Philippide, cel insetat de „durata fără contur", de „marginile firii" atestă astfel încă o dată faptul că precum aproape nu există critici și istorici literari puri, în sensul de a nu se fi exersat, public sau în secret, și în alte sectoare ale literaturii, tot astfel sint relativ puțini poeții, prozatorii și dramaturgii care să nu-și fi încercat puterile în domeniul criticii și publicisticii literare și chiar în alte domenii, talentul fiind unic, dar nu și unilateral. Faptul e valabil nu numai pentru stadiile inițiale ale criticii, cînd aceasta era practică aproape exclusiv de artiști, ci deopotrivă, pentru oricare dintre epocile literare moderne, pînă în actualitatea imediată. Împrejurarea are indiscutabile urmări favorabile și într-o direcție și în celelalte. Mărginindu-ne la critică, am spune că abordarea ei și de către artiști a determinat adesea o mai accentuată preocupare, pentru actul creator, asupra căruiia aceștia au insistat îndeosebi, scrutîndu-l, cum era și firesc, mai ales dinlăuntru lui. Acest dublu asediu, din interior (din partea artiștilor) și din afară spre înlăuntru (din partea criticilor), a condus la mai buna cunoaștere a procesului de creație, la relevarea mai pregnantă a mecanismului său, deși în „marea către care-am mas / Prea multe pagini albe au rămas". Punerea sa în relații cu celelalte elemente ale realității artistice — îndeosebi de către critici și esteticieni — a înlesnit, totodată, o delimitare mai certă a domeniului artei, o relevare avizată a specificului său. De aceea, specialistul, iubitorul de literatură în general, e aproape obligat a citi nu numai critica criticilor, ci și pe cea a poeților, prozatorilor și dramaturgilor. Ea constituie un aspect complementar al aceluiași proces, pe care altfel riscăm a ni-l înfățișa numai parțial. Prin urmare, departe de a fi lipsite de interes, cărțile de critică ale poeților devin, într-o perspectivă mai largă, indispensabile, și cine s-ar putea lipsi astăzi de scrierile în această direc-

ție ale lui Arghezi, Rebreanu, Blaga, Pillat, Camil Petrescu și ale altora de această talie, fără sentimentul unei neîmpliniri?

Acestei glorioase serii i se adaugă în chip normal *Scriitorul și arta lui* de Al. Philippide, ale cărui contribuții au uneori, s-o spunem fără ocol, o semnificație excepțională. Ele conțin observații și interpretări originale, asupra artei unor scriitori despre care s-au scris biblioteci întregi (Shakespeare, Racine, Schiller, Stendhal etc.) despre momente ale literaturii, cum ar fi cel intitulat *Trăsături distinctive ale poeziei române dintre 1920 și 1940, în raport cu poezia europeană*, care constituie nu numai intîia perspectivare de acest fel a poeziei noastre din acel moment, ci și un veritabil studiu de literatură comparată, în atîtea privințe sugestiv și revelator pentru stadiul atins de poezia românească a vremii, sînt dedicate unor atitudini literare mai generale (cum e cel despre *Sentimentul naturii și expresia lui literară*, care pentru istoricul literar, îndeosebi pentru comparatist, rămîne, ca și altele, un reper de invidiat). Iar performanța e perfect explicabilă pentru cine a urmărit cît de cît fie chiar numai activitatea poetului într-ale cărui versuri e proslăvit Ausonius, acel *poeta doctus*, îi întîlnim pe atîția scriitori, artiști și oameni de cultură, numiți ca atare sau prin cine știe ce aluzii. Pe urmă, cum am mai amintit, aproape simultan cu debutul său în versuri, acum peste o jumătate de secol, Alexandru Philippide avea să se dedice publicisticii și eseisticii literare, pe care le-a continuat mereu pînă în imediata actualitate, cînd îi întîlnim numele în cele mai diferite publicații, în care se pronunță cu competență și scrupul artistic asupra celor mai diverse probleme ale vieții și artei. Abordează și a abordat, cu o probitate și competență de la început matură, cele mai constante aspecte ale culturii și literaturii, îndeosebi ale poeziei, domeniu în care este unul dintre cei mai informați scriitori ai noștri. Numai că informația sa e de un tip oarecum special — adică organică, asimilată, ca și în cazul poeziei, — el neținînd parcă a fi atît strict la curent, deși este și astfel, cu mișcarea literară, cît a stăpîni o informație implicată normal într-o conștiință artistică vizînd totalitatea. Apoi gustul său sigur, șlefuit la lumina culturii umanistice, îl va îndrepta mereu către marile valori clasice și contemporane, pe care va încerca a le revela, despre unele (Claudel, Kafka etc.) fiind, dacă nu primul, în orice caz printre primii care avea să vorbească la noi (de pildă, în articolele *Expresionismul și teatrul*, apărute în 1923—1924, și *Franz Kafka și singurătatea în mijlocul mulțimii* din 1937).

Însă severitatea lui avară avea să rețină încă puțin din această îndelungă activitate, spre a fi republicat în cărțile recent apărute, lăsînd deocamdată de o parte destule scrieri care ar face cinste oricărei ediții de autor. Numai în „Viața românească”, în „Adevărul literar și artistic”, în „Programul Teatrului Național din București”, în „Contemporanul” din jurul anilor 50, spre pildă, sînt pagini care ar trebui reeditate fără nici o intervenție, fiind vorba cu certitudine de „vechi juvaeruri risipite-n drum”. Readucerea lor în lumina actualității ar contribui astfel la redimensionarea mai completă a personalității sale artistice (să nu-l uităm pe prozatorul Al. Philippide, recent reeditat și epuizat), în care „sutele de drumuri nu fac decît un drum”.

Aceluiași drum, străbătut o viață de om cu modestie și demnitate, i se înscriu nenumăratele lui traduceri din franceză, germană, engleză, rusă etc., care, ele singure, ar face gloria unui literat și care, adunate în volum (dând, eventual, atât originalul cât și versiunea românească, cum îi place poetului prob să-și înfățișeze transpunerile din alte limbi), ar fi un prilej de a citi, aduse pe limba noastră, *Flori alese* din marea poezie modernă a lumii. Dovadă, între altele, farmecul traducerilor exemplificative (cu originalul alături) din câteva dintre studiile sale, precum *Însemnări despre poezia lui Rilke*, *Scurtă introducere la Stéphane Mallarmé* (din care a tradus recent în chip magistral șapte poezii însoțite de o „introducere și comentarii”), *Introducere în poezia lui Edgar Allan Poe* și mai ales *Sentimentul naturii și expresia lui literară*, în care ne întimpină atâtea oaze de poezie, uimitor echivalată în românește.

Dintr-un asemenea climat spiritual, ca și dintr-un „interes viu și statornic față de literatură” a izvorit substanța eseurilor sale. Exemple prin însăși alcătuirea lor („un studiu de literatură trebuie construit cu grija cu care se construiește o operă literară; dacă nu cumva chiar cu o grijă și mai mare”), ele vizează fenomenul literar din perspectiva cititorului european, cum se definea prin 1936 autorul, fără complexe și prejudecăți, cu singura dar fundamentala tendință de a „descoperi posibilitatea unor judecăți cât mai apropiate de obiect, știind foarte bine cât este de greu, dacă nu chiar imposibil câteodată, să se atingă acest lucru într-un domeniu în care nu sînt legi, ci numai obișnuințe și deprinderi, în cel mai bun caz tradiții”. Spre a evita „cît mai mult din prejudecățile de care obișnuințele, deprinderile și tradițiile literare nu duc lipsă aproape niciodată”, poetul și-a luat măsuri deosebite, între care, în primul rînd, „lectura atentă și, mai ales, repetată. Proba recitirii a fost făcută cu privire la toate lucrările sau pasajele din lucrări care sînt aici studiate, cercetate sau numai pomenite”.

Informația amplă, meditația îndelungă asupra realității literare și a destinului ei, comprehensiunea generoasă față de tot ce e artă literară, indiferent de epocă, loc sau curent artistic, ca și judecata severă față de ceea ce i se pare mimare, exhibare zgomotoasă sau impostură a indiferent cărei autorități momentane (vezi *Însemnări despre roman*, *Ruina versului*, *Literatura confortabilă* etc.) dau acestor esuri, de o cuceritoare gravitate, tonul lor fundamental. Poetul știe că în fond: „Privind mai bine lucrurile, nu-i / Nici de departe vreo nepotrivire, / Cunoașterea o tot o cucerire” și de aceea, totul e comunicat într-o expresie sobră, limpede, perfect adecvată scopului, bucuria lui cea mai mare fiind aceea de a surprinde și a-i înfățișa cititorului felul „cum se naște, se dezvoltă și se desăvîrșește poezia”. În paginile lui de acest fel scapără nu o dată notabile aforisme: „inima poemului este sub cuvinte; în poezie expresia este o calitate primordială; imitația întîrzie, moda grăbește; originalitatea consistă în asimilarea totală a împrumuturilor; în literatură nu împrumuți decît ceea ce în bună parte ai deja tu însuți; are personalitate orice om care are conștiința individualității lui; între lauda neprietenilor și batjocora lor, fără îndoială că este de preferat cea din urmă; arta cuprinde în însușirile sale și pe aceea, fundamentală, de a fi un

joc al spiritului” etc., etc. Dealtfel, în volumele *Considerații confortabile* cititorul dă peste un lot masiv de aforisme, adagii și meditații, prin care este mereu stimulat în aspirația sa „cătrefrumos, cu presimțirile de bucurie spirituală pe care această aspirație le nutrește”, fiind condus cu delicatețe și eleganță spre înțelegerea aprofundată a marilor probleme ale literaturii, propunându-i-se mereu tot alte chei în dezlegarea acestora. Vezi, spre exemplu, comparativ, *Scurta introducere la Stéphane Mallarmé*, și pasajul consacrat *După-amiezii unui faum* în studiul *Sentimentul naturii și expresia lui literară*. Totodată i se lasă suficient spațiu de mișcare proprie, îndemnându-l chiar „a gândi în prezența unui fenomen anumit, contrarul aceluia fenomen”. Eseurile sînt nu mai puțin un prilej de a pătrunde mai adînc în universul însuși al operei acestui mare poet al epocii noastre, operă din care s-ar putea extrage atîtea exemple ilustrative pentru problemele discutate într-însule, de la *Sentimentul naturii și expresia lui literară*, la *Spontaneitate și concepție*, la *Personalitate și influență în literatură*, la *Scriitorii, publicul și viața*, însemnările despre un modernism românesc, despre fantastic, romantism și vis și așa mai departe. Prin astfel de scrieri, publicistica și critica artistică românească, eseistica și teoria artei și literaturii, estetica, au de înregistrat uneori succese dintre cele mai însemnate.

Dacă acestora le adăugăm demnitatea mării poezii a lui Alexandru Philippide, proza lui fantastică, în care vigoarea și luciditatea gândirii și a expresiei literare sînt atît de complex îngemănate, imaginea lui de mare scriitor va fi încă mai convingătoare. El își poate astfel repeta, odată cu cititorul: „Și timpul meu de-acum va fi, cînd ora / Lucidă va suna, al tuturor. / De veghe sus aștept neadormit / Lumina vie, / Pecefluiesc cu lună singerie / Această singuratică solie / Și o trimit / În calea zorilor care-au să vie”. Acest sarcastic înseninat, autor al unui umor negru, totdeauna grav și meditativ, cu gîndul constant la drama omului supus eroziunii timpului, cu obsesia „cărului învechit” și a „malului celălalt”, „cu chipul plin de-o sălbatică tristețe” nu știe ce-i cruțarea, strigînd într-o vreme: „Singurătatea ca o mamă bună / Deasupra-ți mîinile și le-mpreună”. Setea de puritate e constantă și măcar în parte biruitoare. „În suflet desmierdări de ghiață-mi pune, / De visul rău mă vindecă deplin / Îndeamnă gîndul meu spre visuri bune, / Alb menestrel al lunei, sprinten crin”. Țintuit de năluci (*Năluca vremii, Năluca pădurii*), chinuit de vise astrale, de „adînci firide fără fund” în care „statui de stafii se ascund”, el organizează uneori *Privelști* feerice („Ghirlânzi de fluturi albi de ramuri prind / Și lămpi de marmură prin crengi aprind”), însă, „obosit de infinit”, se oprește uneori. Dar timpul brutal roade treptele vieții („De mult, pe cînd un drum trecea pe aici, / Purtam în brațe trepte mici”), el are viziuni macabre (în omătul moale „Pe-alee niște urme au mai rămas; / Lăsa-te negreșit de vreun gropar”); ori danțești („Dar mai tîrziu, cînd viscolul se zbate / Și zgîlție de crengi copacii șchiopi, / Toți morții sar cu lespezile-n spate / Și clănțnesc din oase lingă gropi”). Nihilismul mergea într-o vreme la limită: „Pămîntul pentru

mine-i mic ! / Sentimentalele suspine / N-au nici-un farmec pentru mine, / Mărturisesc... ” Dar cum își dă seama că „năzuința / Spre o mai lăuntrică și mai întreagă / Pătrundere sporea din clipă în clipă”, poetul dornic de „dezlegarea cea adincă” se orientează spre căi ce nu se infundă ci țintesc fără cruțare la limite, pe care să le spargă, pentru că „gîndul trebuie să crească”. Mindria lui (punctînd un aspect esențial al tulburătoarei drame și situații a omului acestui secol), e de a fi ajuns într-un punct din care să poată afirma victorios : „Nu-i nimeni mai aproape de stele, decît mine / Nici mai aproape nu e de hăurile-adînci”.

GEO BOGZA

ION VLAD

Geo Bogza inaugurează la noi genul contemporan al reportajului literar, depășindu-i condițiile elementare și situându-se printre cei mai de seamă exploratori ai evenimentului direct (Egon Erwin Kisch, Curzio Malaparte etc.). Scriitorul reface, potrivit unui sistem de referințe proprii, structura comună a reportajului, realizând o scriitură originală și impunând un *stil* într-un gen prin excelență gazetăresc. E adevărat că la Geo Bogza ne întâlnim cu o realitate artistică pentru care premisele reportajului (documentație, investiție pe anumite itinerarii, interesul pentru faptul unic și, implicit, senzațional) devin în cele din urmă termeni ai unei structuri particulare.

Optind pentru reportaj, Geo Bogza indică sursele formației sale literare: grupările și revistele de avangardă din perioada 1928—1934. Geo Bogza colaborează la „Unu” (revistă apărută la Dorohoi în 1928), în acord cu un program neconformist, decis să pronunțe în artă ideea revoltei împotriva sclerozei spirituale și să conteste vehement. Scriitorul avea douăzeci de ani cind făcea să apară, împreună cu membri ai grupărilor de avangardă, revista „Urmuz” (Cimpina, 1928), concepută în același spirit de nemulțumire și revoltă, exprimată cu ostentație verbală dar lipsită de un examen mai lucid și, în consecință, mai argumentat, al climatului spiritual atât de drastic sancționat. Poemele — publicate în marea lor majoritate în „Unu” — comunică aceeași stare generată de dorința scriitorului de a epata, de a sfida și de a contesta cu orice preț. Revolta se convertește în îndrăznele imanente nonconformismului avangardismului european. Convenții, tradiții, capitoare tabu sînt corectate sau de-a dreptul denunțate polemic, irreverențios. Unui filistinism burghez — conceput destul de vag și nu totdeauna în ceea ce are caracteristic — i se opune un nonconformism în aparență foarte îndrăzneț, merit să șocheze, să frapeze și să oblige, oricum, la a fi luat în considerare. *Jurnal de sex* (1929) și, mai apoi, *Poemul invectivă* (1933) exprimă acest moment al scrisului lui Geo Bogza, angajat în mod sincer la programul grupărilor și revistelor de avangardă. Accentele sînt directe, se preferă expresia cea mai dură și se formulează cele mai insolite idei. Poemul

inactivă „cu amprente digitale ale autorului” comunică aceeași îndrăzneală de ordin verbal, în fapt vrînd să „turbeze de ciudă fetele burgheze” și „să se scandalizeze părinții lor onorabili”. Experiența scriitorului nu e refuzată nici mai tirziu, în ciuda detașării firești a scrisului său din anii maturității. Socotindu-și poemul un mod de a altera „existența liniștită a lumii” (*Însemnări pentru un fals tratat de pornografie*, în „Azi”, VI, 1937, nr. 29) Geo Bogza nu abdică de la postulatul unei creații angajate și polemice, amendîndu-și încă cu o conștiință responsabilă și lucidă laturile gratuite și ne semnificative ale acestor experiențe. Scriitorul proiectează încă de pe acum o poezie „care ține mai mult de lucrurile imediate ale vieții, decît de experiențe secrete de laborator” (articolul *Poezia pe care vrem să o facem*, în revista „Viața imediată”, nr. 1, periodicul de scurtă existență fiind scos de Geo Bogza). Experiențele poetului sînt numeroase, refuzînd comoditatea, și nu lipsesc accentele cele mai diverse. Poemul *Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte* (1945) aparține aceleiași perioade — anii 30 ai secolului nostru — înregistrată acut și dramatic de scriitor ca o epocă „haotică și prerevoluționară”. Trăind receptiv și scrutător timpul, poetul e încercat de sentimente uneori tulburi, anxios, cercetînd febril și convertindu-și neliniștile în laitmotivele acestui ciclu de corespondențe și trăiri („...cu visul, cu exasperarea și desnădejdea violentă a adolescenței mele” ... „rudă cu nostalgia, cu revolta și sinuciderea din privirile mele”). Într-un motto la poem, desenînd de fapt programatic treptele prime ale creației sale, Geo Bogza recompune în limbajul poemului — limbaj consacrat mai tirziu în reportaje — propria sa condiție spirituală, seismele și convulsiile unei existențe neliniștite :

„Totul mă chinuia atunci, faptul că aveam
zece degete, în loc de o sută ; sau mai
bine unul singur, putînd să se prefacă în fulger,
Că trebuia să merg pe pămînt în loc să zbor ;
.....

Desnădăjduit eram, și plin de o cumplită
revoltă, împotriva mizerabilei mele
condiții umane
.....”

Nu este lipsit de semnificație faptul că poemul aparține unei experiențe umane aspirînd spre modificarea esențială a condiției umane și unei perioade confuze din istoria societății românești. Poetul își scrisese poemul - manifest după ce cunoscuse închisoarea Văcărești (cf. ciclul *Fise de închisoare*, apropiate, prin verb și viziune enormă, de paginile lui Tudor Arghezi din *Poarta neagră*), înregistrînd fapte și destine și o gravă ignorare a omului. Cele șaptesprezece poeme de dragoste din volumul *Ioana Maria* (1937) păstrează aceleași modalități și structuri, un discurs liric amplu susținut prin cîteva imagini cu valoare de laitmotiv al memoriei și sensibilității acute a poetului. Versurile inaugurează în parte cadențele viitoarelor poeme - reportaj, cu o aplecare singulară spre mișcarea intimă a lucrurilor, cu acea solemnitate și emoție a actului unic din paginile de mai tirziu ale prozei sale poetice.

Neabandonînd poezia, Geo Bogza revine la formula poeziei în cieliurile ce s-au adunat treptat, îndeosebi prin colaborarea neîntreruptă a scriitorului la „Contemporanul” și numai în parte adunate în cuprinsul unor volume eterogene.

În contextul unor mișcări literare estetice situate în actualitate, reportajul se impune ca o modalitate și comandament al dinamicii umane. Profesînd și, evident, teoretizînd reportajul, avangardismul în cele mai diverse nuanțe ale sale concepe reportajul ca un fapt programatic, semnificînd contemporaneitate, afirmarea mijloacelor moderne de comunicare, dispozițiile omului modern, resursele unei epoci agitate și însemnate de senzațional, aventură și revoluții ale gândirii și sensibilității. Reportajul literar e reclamat din rațiuni estetice: sancționarea unei literaturi edulcorate și conformiste, precum și din rațiuni ideologice. Conjugarea lor duce la formularea și propunerea unei structuri literare (fără nici o legătură cu genurile ziaristicii) proteice, realizînd primatul contemporaneității, al mobilității și adaptării lui la imperativele omului modern. Prin el se cenzurează — stilistic vorbind — o literatură neangajată și se corectează imaginea (falsă sau poleită) a unei lumi. În „Unu” se proclamă, de altfel, în accente ce se vor peremptorii și definitive: „Jos cu poezii! Jos zidurile! Să vie cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet. Să vie REPORTE-RUL!” („Unu”, IV, 1931, nr. 35, manifest semnat de Paul Sterian). Apelurile sînt frecvente și răspund unor deziderate artistice descinse din limbajul suprarealismului: dicteul, expresia directă și nedisimulată, imaginea pură a universului investigat etc. Decantarea unei umanități în pline convulsii, pictura mediului citadin, se regăsesc în literatura și, mai ales, în plastica avangardismului european.

Pentru Geo Bogza reportajul devine o veritabilă profesiune de credință și i se consacră aproape total. Începînd cu anul 1934 parcurgem alături de reporter, cu înfrigurare și inepuizabilă curiozitate, cele mai diverse medii revelate cititorului în cadența frenetică a evenimentelor, exploziv, vehement, obligîndu-l să participe și să se emoționeze. Itinerariile sînt neașteptate și dau de la început sentimentul unei neobișnute aventuri, în care senzaționalul și spectaculosul țin nu de amploarea intrinsecă a evenimentului, ci de valoarea unică, irepetabilă și fără egal a acestuia. Într-o *Introducere în reportaj* (1934), scriitorul prefațează coordonatele genului practicat: ideea responsabilității este coroborată cu aceea a implicațiilor lumii reale, autentice, ultimul și cel mai prețios termen al reportajului, în măsură să cenzureze evaziunea scriitorilor. Invitația, cu caracter de manifest, a reporterului e adresată confracților chemați la o generoasă opțiune în favoarea umanității. Inaugurînd seria reportajelor, scriitorul se întilnește cu un mediu familiar lui încă din copilărie. *Lumea petrolului* (1934) ne indică de pe acum datele esențiale ale scrisului lui Geo Bogza. Înclinația spre dramatismul faptelor se asociază cu structuri narative închizînd în ele, potențial, motivele unor pagini independente, deoarece se schițează destine și fapte — dramatice și, uneori, cu autentice accente tragice, capabile să alimenteze o literatură narativă propriu-zisă. Peisajul petrolifer revine și în alte secvențe dintr-un mai întins itinerar al schelelor, definind o modalitate specifică reporta-

jului lui Geo Bogza : sensul și valoarea memoriei. De cele mai multe ori evenimentele sînt revăzute după o anumită distanțare temporală și, de aici, poate, efluviul liric, vibrația de mare poezie. Mișcare, gest, fapt și atmosferă se recompun prin dinamica memoriei solicitată să redimensioneze într-o viziune pasionată, contagios de angajată. Peisajul și oamenii cu faptele lor se convertesc după comandamentele memoriei în ample și impresionante dimensiuni. Viziunea enormă, supradimensionarea lucrurilor și registrul patetic al discursului, țin de fapt de aceste disponibilități ale amintirilor solicitate de noi corespondențe, ele însele noi echivalențe valente ale actelor umane sau ale naturii. *Tăbăcarii* (1934) și unele pagini din ciclul *Periferie* (îmbogățit treptat începînd cu primele episoade din anul 1934) confirmă structurile distincte ale scrisului lui Geo Bogza. Inițierea în mediu sau fapte dă impresia de aventură inedită, de intrare în zone încă neexplorate, de senzational controlat prin incursiuni în existențe singulare. Aparținînd ciclului amintit, reportajul *Valea plîngerii* sugerează enormul, aventura într-un infern dantesc al simțurilor flageolate de mirosurile gunoaielor. *Spălătoresele* (1934) se organizează după modelul unei narațiuni de proporțiile unei nuvele, iar relatarea reconstruie o existență, cu mișcarea și automatismele unei cutremurătoare condiții umane. Scriitorul cercetează fără intrerupere, cu întreaga lui ființă „avidă de spectacol, de necunoscut” (*Scrînciobul*), descoperind sensurile tragice ale faptului banal, lumi necunoscute ale peisajului citadin, destine ultragiante. Incursiunile se repetă, același mediu e confruntat cu impresii anterioare, angajînd alte situații sau asociînd elemente noi, proiectate pe fondul vechilor date ale memoriei. Tot o narațiune este *Gura de om, gură de cîine* (1935) din același ciclu al periferiei, reținîndu-se și pentru că își fac locul soluții descinse din ritmul montajului cinematografic, prin segmentarea și corelarea unor imagini aparent dezordonate. Observația devine o condiție esențială a reportajului, producînd viziunea generală asupra orașului, orele și ritmul său. Aparținînd aceluiași ciclu (*Periferie*), *Tramvai clasa a II-a* amintește ceva din formula descoperirii suprarealist, supradimensionat, surprinzînd lumile orașului „... într-o mișcare de epopee”.

Cu *Tara de piatră* (1935) incursiunile scriitorului ciștigă în adîncime și proporții. Optînd pentru munții de piatră ai moșilor, Geo Bogza pătrunde într-un univers tragic, cu infinite dispoziții pentru viziune amplificată a scriitorului. Hiperbola devine aici cea mai adecvată expresie a unor împrejurări unice, convertite după prerogative specifice reportajului. Evenimentul (intrarea în zonele aventurii și ale necunoscutului) este notat ca într-un jurnal, scontîndu-se pe efectul acestor „însemnări de explorator : „Am coborît pentru prima oară într-o mină de aur în ziua de 6 februarie 1935, la șase dimineța”. Imaginile sînt de coșmar și viziunea hiperbolică produce un sentiment tragic. Unele fapte vădîntre dintr-un coșmar, au proporții neobișnuite, halucinante. Drumul unuia de miner prin labirinturile unei mine de aur, cu sacul de minereu, provoacă la Geo Bogza un comentariu patetic, augmentînd reprezentările cititorului, datele imaginii compuse de către acesta : „Ore întregi, după ce am descoperit aceste lucruri senzationale, de un senzationalism crîncen plătit cu sînge, am stat împietrit, fără voce, cu fălcile încheștate”. Reportajul propune de altfel, potrivit cu natura — predominant vizuală —

plastică a reprezentărilor, elementele din care se compun imaginile : „Sacul în spinare, felinarul în mână, patronul de dinamită în buzunar și băieșul coboară sute de metri în pământ să caute aur”. Reportajul realizează astfel un univers tragic, amintind și completind existențele pe care le regăsim în proza lui I. Agirbiceanu sau sugerind motive întâlnite în poezia unor scriitori ardeleni cum sint Emil Isac sau Mihai Beniuc. Reportajul este și un veritabil fapt poetic, revelând dimensiunile unice ale lucrurilor și actelor omenești, descoperind sensuri tainice sau atitudini, esoterice mișcări ale lumii. Geo Bogza surprinde manifestarea esențială și unică, geneze și înnoiri ale vieții, obținînd structuri de o mare încărcătură poetică, sursă și punct de plecare pentru sonorile patetice ale poemelor. Contemplația pură, privirea gata să recepteze cu o anume candoare și uimire mișcarea cea mai delicată a vieții, fac adevărate descoperiri într-un univers aparent obișnuit. Frumusețea îi apare, bunăoară, în gestul unei femei din Țara Moșilor mîncînd, în vecinătatea munților și a tragicelor încleștări ale firii, un măr : „Femeia avea miini mici și o eleganță naturală în gesturi, o eleganță simplă care urca la suprafață din adîncimea oaselor, ca și șuvița limpede a unui izvor”.

Țara de piatră consacră astfel nu numai o formulă polivalentă, ci impune o viziune originală, alcătuită din fapte și oameni, gesturi inefabile, dar, mai ales, din ineputabile resurse ale memoriei patetice și frenetice a călătorului decis să descopere sensurile secrete și ultime ale vieții. De aici structurile complexe ale reportajului, care nu ignoră nici valoarea de sugestie a datelor, nici înclinația genului pentru aspectul inedit, senzațional și pasionant, al lucrurilor. Într-o imagine mai completă, paginile *Țării de piatră* vor fi completate cu noi dimensiuni umane și geografice, explorate după aceleași imperative ale memoriei și ale conștiinței. *Țări de piatră, de foc și de pămînt* (1939) afirmă pasiunea scriitorului pentru geneza lucrurilor, pentru mișcarea inițială a naturii. Poate de aceea scriitorul intonează un imn al apelor și ostroavelor („Și fiecare ostrov e o lume nouă, ce atunci începe”), obligat de sublimitatea naturii să revină în timp la aceste locuri, indicîndu-ne și formula personală a călătoriilor : „Călătoriile mele în deltă au ținut cîte un anotimp întreg și s-au repetat, timp de cîteva ani, au fost călătorii laborioase și suprem pitorești” (*Dunărea. Împărăție a apelor*).

Geo Bogza se apropie prin reportaj de poezia lucrurilor și a unor indelebile manifestări ale vieții. Din multe puncte de vedere, scriitorul ne amintește de aspirația spre poezie a lui Saint Exupery, de neliniștea și de patosul umanist al acestuia. Prin neobosita cercetare a vieții și prin frenetica înregistrare a evenimentelor, Geo Bogza se înrudește însă cu scriitorul italian Curzio Malaparte (unele din modalitățile stilistice ale acestuia : laitmotivul, frecventarea unor imagini de o mare concentrare dramatică etc.), cu Malraux sau Hemingway. Referințele sint justificate, dacă adăugăm că Geo Bogza se întîlnește cu ultimii doi în peisajul supus unui cataclism teribil din Spania anilor 1936—1937. *Tragedia poporului basc* (1937) marchează și etapa reportajului frenetic, angajat, revendicîndu-și modalitățile verificate și pînă la el.

Foarte numeroase secțiuni din reportajele lui Geo Bogza (numite, sub semnul prezenței active a amintirilor, a memoriei, „Fișe”) pornesc din îndemnurile memoriei : „... extrem de vechi amintiri sau, mai degrabă,

fragmente de amintiri”. (*Scrînciobul*). Evocarea copilăriei, a zilelor petrecute în închisoare, paginile inspirate de amintirea războiului (scrise între 1935—1940), înregistrează fluxul memoriei, traiecțiile unei personalități obsedată de sunetele și imaginile de altădată ale copilăriei sau adolescenței. Reportajul se dovedește încă o dată un argument al unei „civilizații a imaginii”, coordonatele lui fiind determinate de receptarea plastică a lumii și, implicit, de o gândire și memorie plastică a oamenilor. Amintirea Dunării și a apelor prelungite în Deltă se învecinează cu pagini închinată Spaniei (*Într-o după-amiază, pe podul de la Irun*), culminând însă, conform unor imprevizibile norme estetice, în reprezentările de-a dreptul halucinantă ale lumii provinciei. *Înmormîntări* (1940) compune caracterologii la proporții care amintesc grafica de coșmaruri și fantastice modificări ale conturilor lumii reale a lui Grosz, liniile orașului de provincie, dominați de monstruos de înmormîntări. Laitmotivele vizuale copleșesc, inundă și decid impresia de coșmar și de grotesc. După o rețetă mai veche, se compun narațiuni (adevărate nuvele) dedicate unor destine supuse unor grave și tragice încercări (*Cum a înnebunit regele petrolului*, scrisă în 1939). Disoluția lucrurilor, devalorizarea mecanismelor esențiale, se amplifică în contextul vieții provinciale. Cele *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mica* (1940) ne trimit la stilul și dicteul suprarealist, aglomerând imagini, sinecdoche, după legile particulare ale montajului. Impresia de panopticon grotesc este potențată prin transcrierea neutră a unor situații aparent terne, fără semnificație: „Am dat o telegramă. / Am mâncat de un leu lipie. / Am văzut doi oameni beți” / etc.

În 1939, Geo Bogza întreprinde una dintre cele mai fecunde călătorii, pe un itinerar dramatic și spectaculos în cea mai exactă accepție pe care o poate deține acest cuvînt în estetica reportajului literar. Călătoria pe cursul Oltului a decis o operă literară unică în literatura română: *Cartea Oltului* (1945). Chiar și din unghiul procesului de creație, în aspectele sale cele mai evidente, cartea depășește condiția elementară a genului, obligîndu-l pe scriitor la o elaborare mai îndelungată (1939—1942). Impresiile imediate au aici o importanță secundară, invitînd de fapt la meditație și la selecție, angajînd imaginația scriitorului și, ca formulă acceptată în spiritul unei convenții, reclamînd același atribut din partea cititorului. Se constituie structuri polifonice sugerate parcă de dimensiunile epopeei și un dialog neîntrerupt între călător și apele cuprinse într-o viziune poetică amplă, de natură alegorică. Poemul este și un act de cunoaștere, de inițiere — cum sînt cele mai multe reportaje — satisfăcînd aspirația scriitorului și pasiunea cunoașterii: „A porni de aici, de undă pistorii îl beau în întregime, și a merge pe firul lui pînă acolo unde va deveni un rîu adevărat, ale cărui ape vor trece peste capetele oamenilor înecîndu-i !”

„... A-l însoți în această extraordinară aventură, pînă la capăt în timp ce malurile i se vor acoperi de sate, de orașe, de sute de mii de oameni”. *Cartea Oltului* realizează o sinteză a disponibilităților scriitorului și consacră definitiv soluțiile propuse de către acesta. Comentariul la un eveniment se prefacă într-un poem al faptului unic; elementele naturale parcurg enorme și grandioase aventuri, consemnate de scriitor, marcate al genezelor și metamorfozelor lumii. Nașterea Oltului ține de epopeea naturii, conferind „exploratorului” virtuți mitice în tentația lui de

descoperi mișcarea inițială. Paginile închinat genezei sint fără îndoială memorabile. Stropii de apă pulverizați, treziți de zborul săgetat al rinducii, se întilnesc în contururile norilor cu alții stârniți de inotul fetelor în apele Mureșului. Se dezlănțuie o fantastică aventură a norilor, recompunând, în dimensiunile lor modificate, o nouă mitologie a lumii, încheiată prin furtunile declanșate și pornite în aventura inițială a apelor. Destinul Oltului este asemănător, în construcția amplă și polifonică a poemului, unui erou romantic, călăuzit de treptele aventurii stăvilită, mai apoi, de înțelepciune și experiență. *Cartea Oltului* impune viziunea hiperbolică a scriitorului, asocierile neașteptate descinde de aceeași pasiune pentru actul unic sau pentru marile mișcări ale istoriei. Semnele civilizației sint alăturate vestigiilor trecutului, provocând — atitudine permanentă la Geo Bogza — elogiul devenirii și al civilizației umane și credința stenică în viitorul umanității. Secrete semne ale lumii îl duc pe scriitor spre revelarea frumuseților inalterabile ale naturii, spre grandiosul natural. Epopeea frumuseții feminine se realizează la proporțiile unui poem în proză, inspirate de prezența unei femei din Țara Făgărașului. Structurile pot fi ușor descompuse: o introducere care anunță prezența unui act uman, continuată printr-un larg și concentric comentariu liric, încărcat de patosul emoției în fața unei femei de o „concentrată frumusețe”. Există și o epopee a naturii concepută savant printr-un prolog dramatic urmat de momentele unui eveniment: veghea bărbaților din Munții Perșanilor în așteptarea mistreților. Întocmai vechilor povestiri medievale, faptul se convertește într-o narațiune amplă, cu prelungiri și pauze, cu efecte scontate și cu neașteptate reveniri, toate la un loc alcătuind un poem al nopții, al sunetelor și al miturilor ei. *Cartea Oltului* unește viziunea amplificată, simfonică a naturii (furtuna urmărită ca într-o epopee a elementelor naturale dezlănțuite ce ne amintește de C. Hogaș și de paginile acestui precursor al genului cultivat de Geo Bogza) cu relatarea dramatică a vieții oamenilor (secvențe dramatice ca structură și relatare) și cu un permanent elogiul al apelor, venit parcă din cîntecul lui Walt Whitman, „acest mare poet al lumii”, cum îl numea scriitorul român. Evenimente geologice, grandios natural, și o infinită dragoste pentru om sint coordonatele acestei sinteze poetice cu totul originale. *Cartea Oltului* definește un scriitor și consacră vastele aventuri ale cunoașterii.

În anul apariției acestei magistrale opere (1945) se scriu și, mai apoi, apar citeva reportaje provocate de semnificația unor evenimente, de apropierea scriitorului, tot mai patetică, de destinul contemporan al țării. *Pe urmele războiului în Moldova* (1945), imagine zguduitoare a dezastrului, cu gravele lui consecințe, refăcînd în parte unele itinerarii din războiul civil al Spaniei. *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* (1947) s-a alcătuit în anii 1945—1946, cînd scriitorul se găsește printre minierii acestor locuri, cu un sentiment de comprehensiune și patetică participare: „privindu-i am simțit încă o dată în gitlej, acea năvală de singe fierbinte, semn al unei mari emoții...”. Paginile continuă experiența *Cărții Oltului*, cu aceleași detașări de episoade narative, cu momente de mare tensiune (senzaționalul rămîne un termen propriu reportajului), produse de contemplația marilor prefaceri geologice (sau, cum le numește scriitorul, „cataclisme geologice”) ori de imaginea dramatică a oamenilor. Cartea este dominată tocmai de prezența unor destine, și cadența impresiilor devine mult mai

zbuciumată pe măsură ce asistăm la evenimente. De la secvențele de mare concentrare, prin care se anunță aventura în mine a omului: „În ziua de 10 noiembrie 1945 . . . a pătruns pentru prima oară în viața lui într-o mină, Doromb Dumitru, băețandru de optsprezece ani”, trimițând la proza lui Carol Ardeleanu sau la *Arhanghelii* lui I. Agârbiceanu (ne amintim și de reportajele lui Egon Erwin Kisch), la revelarea respirației unei mine, se integrează unui mai larg univers, o lume, un veritabil continent uman. Solemn și grav, scriitorul devine patetic ori de câte ori descoperă sensurile esențiale ale vieții în mișcarea generoasă a efortului. În anul 1946, scriitorul publica în „Lumea” (nr. 16 din 13 ian. 1946) *Moartea lui Iacob Onisie*, o navelă realizată însă după modelul reportajelor și supusă condițiilor acestora. Relatarea se inspiră, cel puțin ca formă epică, din mărturiile unei anchete reconstituind dramatica încercare a unui om de a coborî dintr-un funicular încremenit la înălțimea prăpastiilor. Notația este de reportaj, iar ritmul întrerupt și segmentarea momentelor vin din tehnica vizuală (cinematografică) a reportajului.

Semnele contemporane ale țării invită reporterul la consemnarea și elogierea lor (*Porțile mării*), iar călătoriile mai întinse și mai îndepărtate ale scriitorului prilejuiesc apariția unor pagini de memorial: *Meridian sovietice* (1953) sau inscripții entuziaste despre China (*China adorată*) etc. Scriitorul rămîne în continuare martorul tuturor evenimentelor, descoperind semnificațiile ascunse ale unor fapte salvate astfel de la banalitate și ignorare. Elogiind revoluția atomului (*În fața atomului*), zborul îndrăzneț al cosmonauților (*Cele treizeci și două de secunde care au zguduit lumea*) sau proiectele cele mai cutezătoare ale umanității, Geo Bogza rămîne însă un autentic poet al adevărului și al amintirilor. Ele îl fac să-și amintească emoționat de Tudor Arghezi și de debutul său, la douăzeci de ani, în paginile „Biletelor de papagal”, de patima culorilor și de zbuciumul lui Țuculescu, de moartea lui Camil Petrescu sau George Călinescu. Amintirile sau „născociri ale minții” au produs o literatură singulară, continuată de mai tineri discipoli ai scriiturii lui Geo Bogza.

Geo Bogza ilustrează în publicistica românească și una din cele mai inspirate și înaintate atitudini. Ziarist, Geo Bogza este autorul unui impresionant număr de articole și pamflete (cuprinse într-o largă selecție în volumul al IV-lea de *Scrieri în proză*). Nu puține provin din experiența reporterului și se constituie ca demonstrație după reperate consacrate ale reportajului. Alături de Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Zaharia Stancu, scriitorul nu refuză virulența și verbul acid al articolului polemic sau al pamfletului, într-o literatură care îl avea drept model pe Tudor Arghezi, în ipostaza lui de pamfletar.

ION CARAION (II)*

EMIL MANU

Otritița și aproapele (1970) e prima întoarcere mai crispată și mai direct afirmată spre pasajele subumane ale războiului, spre întunericul și duritatea unei epoci de purgatorii și mai ales de infernuri. O primă caracteristică a volumului e coexistența unor stări existențiale, unor condiții umane paradoxale: bizarul și monstruosul sînt etalate alături de naivitatea primordială și de linia pură a sufletelor: „În șesul meu, uitați, mor pești. / Ascult / străini culegători cum vin să-mi fure / cu pumni sonori pădurea viitoare. / Îs mulțumit că nu însemn mai mult, de-n fiecare vorbă e-o-nchisoare”. (*Selene și Pan*). Revolta împotriva divinității nu mai are la Caraion sensurile și disperările religioase ale lui Arghezi, care-l caută și nu-l găsește pe Dumnezeu. Caraion se întreabă de ce există atât de inutil. Revolta împotriva destinului e dusă pînă la limite; oamenii sînt neliniștiți ca „niște fîntîni arteziene care-și fură singure mirajul.” Viața nu se prelungește romantic în moarte ci moartea în viață: „Voi pleca din viață fără să sufăr / c-am lăsat vreo bucurie-n urmă. / Cum deșerti un cufăr în alt cufăr / dezgustat că drumul nu se curmă” (*Prelungirea morții*). Visele noastre sînt niște „pungi cu pisici”, timpul a devenit viran, iar în viață „unii vînd, alții cumpără”; „Cînd faci statui, nu stai să le fardezi”, declară undeva definindu-și poezia care e o „duminecă a pămîntului”.

Nici un poet n-a înregistrat mai dureros decît Ion Caraion peisajul tragic al anilor de secetă din 1945—1946: „Seceta aiura cu păsările întinse pe gard / țara umbla cu gările înfășurate-n fantome / animale osoase ca degetele bunicilor, duceau de mină antiistoria / pămîntul și-a mîncat fîntinile (*Remember*).

Concepută pe ideea unei asimetrii absolute, originala carte a lui Ion Caraion, intitulată *Deasupra deasuprelor* (1970), senzație tragică a poeziei ca închegare mereu aparentă, dar reală, este în sine o realizare cu o simetrie esențială, dar greu de sesizat și din cauza divagațiilor grafice

* Partea I a acestui profil a apărut în „Revista de istorie și teorie literară”, tomul 18, 1968, nr. 4, p. 659—665.

și digresiunilor compoziționale. O orchestrare numai aparent dodecafonică te conduce spre izvoarele poeziei, pe care creația din ultima vreme a poetului le caută cu luciditate delirantă.

Cartea e în fond un manuscris fotografiat și reprodus prin mijloacele tiparului. În organizarea materiei se simte mina și mai ales ochiul lui Ion Caraion, un poet cultivat și sensibil la noutate și chiar mai mult, propulsatorul multor noutăți în poezia noastră. Într-o epocă de stereotipizare a edițiilor, cu mici excepții, în care aș cita pe Romulus Vulpesco și A.E. Baconsky, Caraion reintroduce în circuit, cu un conținut și mai ales cu un sens nou, ideea de Carte de Poezie (ambele noțiuni scrise cu majusculă), care e cu totul altceva decât orice posibilă calofilie editorială. Prin format, dar mai ales prin organizare, cartea este egală cu o tiplă dată edițiilor curente, este, fără discuție, o operă editorială cu o personalitate pregnantă chiar violentă. Aș spune că avem de-a face cu un avangardism editorial nelipsit de puncte de sprijin în tradiția bună a cărții românești.

Ion Caraion a machetat aici o adevărată metafizică a poeziei „ca primejdie pură”, ca narcoză absolută. Poetul își caută în jocurile aceste cărți niște paradisuri pierdute iar poemele se constituie ca niște „memorii existențiale, ca niște fragmente de universuri, ca niște descoperiri în geologia cuvintelor.

Cele 25 de poeme, ilustrate prin 25 de digresiuni plastice, sînt organizate în 6 cicluri, un fel de săptămîină fără duminică, simbolizînd metafizic poezia ca mod de existență. Amestecul de caligrafii și grafii, de ipoteze și de amulete plastice, pare la prima vedere o invazie manuscrisă debordantă și impracticabilă la lectură. Dar de la prima pagină arborescența și planturația grafică sînt numai contexte pentru o lectură vicios poetică.

Primul ciclu e dedicat *formelor*, care, dialectic, explică sau traduce existența universului, definit între cele două limite metafizice: „forma durerii” și „forma gîndirii”. Meditația lui Ion Caraion nu e retorică ulterioară, ci seamănă cu o aluviune spirituală:

„De jur împrejur apele curg în eternitate / ca forma gîndirii spre forma durerii / dansează pe talerul echinoecțiilor / tăceri halucinante. / Aici viitorul și trecutul se culcă în flăcări”.

În ciclul *anamorfoze*, formele au devenit întrebări; existența, prin diformare, oferă o lume de apocalips vegetal: arborii sînt „îmbibați de muzică”, într-o stare „de bubă a primăverii”, cînd „orașele n-au nici un gust”. În realitate, poezia e o veșnică și mereu nouă căutare în irealitatea realității: „Într-o singură viață / eu am bătut cu toate paharele / credeam întotdeauna că-n celălalt / e ceea ce caut”.

Seri-le notate într-un ținut de rocă și vis, în Macedonia, au peisaj de parabolă; aici, cîndva, zeii nu știau ce să facă cu puterea și zeițele cu frumusețea. Existența ținuturilor sudice de la Struga e delirantă: pîrul fetelor din Peștani cîntă alergînd, iar văzduhul amintește de ultima zi a războiului. Timpul apare aici sălbăticit; comentariul liric rotunjește senzațiile de istorie și geografie, prin metafore surprinzătoare: „În striguri și arini Bizanțul amestecă icoane / partea cea mai frumoasă a copacilor”.

În cartea lui Ion Caraion poezia este o halucinație permanentă, un joc de cuvinte spuse ca un ritual, într-o situație limită, cînd nu mai e posib

bilă decît această stare de vis treaz, această narcoză experimentală ; poezia e un ținut de unde „nu se mai crede și nu se mai speră”. Fără să fie supra-realistă în modurile știute ale curentului, poezia lui Ion Caraion încearcă un suprarealism de alchimist modern, de magii lexicale și nu de dicteuri ; aici e autentică și hotărîtoare întîlnirea dintre cuvinte și nu absurdul din cuvinte. Cartea se constituie ca o colecție de fluide care cutremură apele fără să se sedimenteze. Sedimentarea ar da iluzia de poezie știută, de creație învățată.

Alternanța de tragic și exuberant, de umbră și lumină (atît din partea grafică a cărții cit și din poeme) realizează acel sentiment vizual de alb-negru care constituie laitmotivul cărții. Unda de apocalips magic a ultimelor poeme, autobiografică prin cîteva implicații, dar generală ca sens, sintetizează drama creatorului : „Un pom se depărtează de-o țară și toamna își scutură frunzele pe umerii munților ; / fulgeră cu boturi de turme, cu prevestiri și blazoane / copilul meu aleargă să-și prindă umbra / — păpușă a poemelor vîrstei —.”

„Acțiunea” poemelor, dacă putem spune așa, tensiunea narcotică a visului și a incertitudinilor viscereale, se petrece într-o „mîncîună a ninsorii”, iar comentariul capătă tonalitate biblică sincopată : „privește și-ascultă : / niciodată singurătatea n-a fost mai multă / prin ciulinii somnului/umblă desculță maica domnului”.

Un sceptic bolnav de permanente, un interogativ abisal, Ion Caraion reflectează totuși la nivelul istoriei : „Poate că veacul ăsta nu știe nimic / din cîte-s dedesubtul călcîielor lui . . .”

Într-o altă accepție, culegerea aceasta fascinantă e înseamnărea unor călătorii (în istoria geografiei și în geografia istoriei, cum îi place să spună) ; în carnetul lui Ion Caraion nu pătrund, în forme fixe, lucrurile, ci rădăcinile, izvoarele lucrurilor și apoi muzica, nu disoluția lor. În această viziune stă originalitatea poeziei lui Ion Caraion, unul din cei mai înzestrați poeți contemporani.

Am avut senzația, citind mai ales ciclul *Anamorfoze*, că m-am întîlnit cu o stare de prepoezie, starea cea mai pură a poeziei, faza ei metafizică : „Galere senine înmugurind universul . . . /trandafirii de sticlă ai banchizelor noaptea . . . / și veneau din cînd în cînd morții . . . / și din cînd în cînd veneau cei vii . . . /sieriu lingă sieriu, călăreți colorați / rătăceau căutîndu-și prin filme ciorapii / din preajma primului război canibal. //lucrurile nu aveau voie să aibă față, /copitele nu aveau voie să aibă cal”.

Cimitirul din stele (1971), ilustrat de I. Mirea, reproduce în întregime volumul *Deasupra deasuprelor*, avînd în plus încă două cicluri (*Acuma toate-s departe* și *Trib*, urmate de un „caiet vechi” (*Ieder*). Mai ales penultimul ciclu intenționează reactualizarea suprarealismului conjugat cu expresionismul : „*Toamna s-a retras din calea barbarilor / Ca-ntr-un șoarece de furat. | Poezia urcă în munți | se-ntunecă. | În loc de metafizicd, sîngele prinde coajă | devine oprire . . .*” (II). Uneori jocul devine naiv și spontan, ca-n *Horele* lui Arghezi, dar cu un disimulat tragism, care-i subliniază originalitatea ; alteori, numai o simetrie de asimetrii : „Răreau la nordul tinăr cardinalii, / dar șesul grav umbrește-n munți concavi, ca, fald la zid, pe gotul turn — lichenii / din tatuaje verzi de scandinavi . . .

Tristețile, cangrenele, dramele primelor volume nu s-au rezorbit definitiv ; într-un *Fotoliu de amurg* găsim o autobiografie crispantă :

„Viața mea a fost o cenușereasă / care nu și-a mai găsit condurii. / Creșteau
împrejur zorzoanele naturii / . . . Acum e târziu, din pământ / ies calendari
cîntate de vînt /, și zăngăne, pe coifurile holdelor, lunile—/ din loc în loc,
la cîte-un sat . . . / Parcă aud vîntul povestindu-mi rugăciunile / din care
-am plecat.” Poetul e un nou Ulise care și-a uitat undeva o parte din el,
peste tot se proiectează exoduri existențiale, peisaje de somn, elogii in-
trovertite în extaze citadine aduse omului : „ Tu vii cu fructe și cu jucării. ”
Strada a luat-o la fugă după mașini. / Parcă fîntînile arteziene aleargă
prin metropolă / să ferească aerul de praf și poezia de răni. / Oamenii au
fost înaintea lucrurilor / și au pregătit vocale pentru nașterea lor. / Ce
transparente ! Ce ireale ! ” (*Înaintea lucrurilor*).

Tot parnasianismul posibil și inevitabil al lumii se refulează în zone
subconștiente ; „ lenile părului ”, „ aburii muzicali ai umerilor ”, „ senti-
mentele de porțelan ale ploilor ” vin să te convingă că poezia e o ficțiune
necesară.

Caietul vechi readuce atmosfera din *Omul profilat pe cer* și din *Cîntece
negre*, unde Caraion, lîngă versul alb, demonstra o adevărată virtuozitate
prozodică : „ Arsurile din stîni și — obrajii ca pelinul / ne strigă din
sonata cocorilor. În jocuri, / salcîmii ne par negri . . . Iubito, curge vinul/
îndepărtării noastre de oameni și de locuri. ” Cîteva poeme sînt transcrise
din reviste (*Claviaturi*, *Caietul de poezie al Revistei Fundațiilor*).

Fiecare dispunere sau redispunere pe cicluri, ca și fiecare nouă selec-
ție a versurilor¹ este pentru Ion Caraion o postură de comentariu, o posi-
bilitate de a-și face o istorie a structurilor liricii sale. Cine-i urmărește acti-
vitatea, întinsă pe o distanță mai mare de un sfert de secol, poate face
ușor constatarea că poetul și-a dedicat totul poeziei : toate articolele, ese-
urile și comentariile sale n-au vorbit — în ultimă reducere — decît despre
poezie. Strînse la un loc, aceste planete reverberante ar putea schița o
poetică insolită și în mod cronic modernă. Cu o permanentă prezență de
comentator, comunicîndu-și stările și universurile, căutîndu-și în mod
permanent nu atît o altă modalitate poetică ci mai degrabă descoperind
himeric mereu altă față a poeziei, Ion Caraion n-a ajuns la delimitarea
artificială a domeniului și nici n-a naufragiat în formula superintelectua-
lizată, denumită poezia poeziei.

În 1943, cînd apărea primul său volum : *Panopticum*, la mica edi-
tură Prometeu, unde apăruseră și *Cîntecile țigănești* ale lui Miron Rădu
Paraschivescu, prezența poetului era atît de insolită încît, fără să mai
punem în discuție mesajul ei, se deosebea fundamental de poezia de răz-
boi, pitorescizată artificial, ajunsă la supraexaltarea artizanală a locului
comun. În afară de sensurile mai adînci ale conținutului și acest fapt a
contribuit la interzicerea cărții.

Peisajul cu care venea Ion Caraion în poezie era nevrotic, apoca-
liptic, dizolvant, pentru că definea metafizica războiului, conservată
programatic într-o atmosferă oficială de operetă. Oa estetică, tînărul de
20 de ani convertea simbolismul la suprarealism și „ explica ” supra-
realismul printr-o resensibilizare a unui lexic depoetizat, ca un protest la
adresa poeziei ce se practica atunci : „ Copacii pe trotuare mergeau de-
săptămîină / mucegăise cerul la geamul 20) / da, ploile pe streșini absurde-

¹ *Selene și Pan*, Ed. Eminescu, 1971.

au fost și reci / afișele din palmă . . . Cu muribunzi de mină / am auzit cum pleacă tranvaiele-n sincopă. / Purtați atuncea febră și mâini de antilopă).

Cangrena directă a războiului, împotriva căreia protestase prin metafore existențiale, nu prin petarde tropice verbale, devine în *Omul profilat pe cer* (premiul „Forum” în 1945) și în *Cinzece negre* (1947) o tramă memorială, un flux nevrotic, o obsesie existențială. Sînt volume la fel de insolite față de poezia îngrădită de dogme metapoetice și simplificată pînă la anecdotă, sînt volume în care poezia este dusă spre tehnicile noi, pe care ni se pare uneori că le descoperim acum și pe care Ion Caraion le-a practicat încă de atunci.

Versurile scrise între 1950—1965, apărute în culegerea anterioară, *Necunoscutul ferestrelor*, adîncesc experiența despodobirii dar realizează în același timp o viscerală afirmare a sincerității; senzația că „totdeauna cineva nu pleacă de ajuns” sau că „numai tu, singur, descoperi minunile în care poți crede”, sînt sondări în sinceritatea absolută a poeziei iar poemele acestor cicluri (*Tîrzia din țara vînturilor*, *Cele patru cinzece ale singurătății*) sînt un fel de teză de doctorat în știința singurătății. Sînt, în analiză comparativă, cicluri cu o funcționalitate aproape orală (în inefabilitatea lor), destinate a fi parcă mai ușor de reținut și de spus la un spectacol de vrajă modernă, fără să fie însă caligrafii poetizate ci chiar anticaligrafii.

Eseu și Dimineața nimănui sînt cărți în care Ion Caraion caută să-și depășească formele și modurile vechi, iar în *Oameni fără basme* și mai ales în *Cîrțița și aproapele* ajunge să propună o poezie făcută din cuvinte-drame, din cuvinte-universuri, din cuvinte-destine. „Fiecare vorbă are o soartă / din care curge sînge. / Fiecare vorbă are o credință / aidoma soartei sale. / Cînd pleci din ea, / pleci din sîngele tău. /

Poet dificil, în sensul unei adrese intelectuale de ținută, autorul *Panopticum*-ului, lansează prin poezie un permanent manifest poetic, atrăgînd atenția că dificilul nu e întotdeauna egal cu obscuritatea.



Cititorul român l-a cunoscut pe Edgar Les Masters aproape numai prin tălmăcirile lui Ion Caraion². Ca și în cazul traducerilor din Charles Baudelaire³, din A. De Saint-Exupéry⁴, a vechilor *balade engleze* (rămase numai în reviste), Ion Caraion a reușit, prin pasiunea cu care cultivă poezia altor meridiane, să impună, și în cazul de față, un nume citat la noi numai în bibliografii și preambururi de studii specioase. Astfel, *Antologia orașelului Spoon River*, în intențiunea mai profundă a poetului, este echivalentul unui roman-frescă, în care naturalismul (de multe ori acuzativ) se proiectează prin emoții pure și insolite. Unii critici l-au apropiat de Balzac, socotind *epitafele*-poeme ale acestei cărți drept fișele unei *comedii umane*, de aici neînțelegerea micilor drame, de adînci semnificații, cuprinse în fiecare titlu. *Epitafele* sînt imaginare, proiectate ideal

² Edgar Les Masters, *Antologia orașelului Spoon River*, traducere de Ion Caraion, prefață de Virgil Nemoianu, E.L.U., 1968.

³ În ediția îngrijită de Geo Dumitrescu.

⁴ A. De Saint-Exupéry, *Pămîntul oamenilor*, E.U., 1907 (traducere și prefață).

pe un ecran al timpului. Dar în fiecare poem nu e numai satira pe care amatorii de explicații românești o caută minimalizant în opera sa, ignorând valențele lirice ale versurilor. Chiar dacă modelele poemelor sînt, ca organizare, niște romane, poetul ia din ele numai poezia cuprinsă în mici grafii sentimentale (duioșie, nostalgie etc.) dar încadrate în contexte dramatice. Cartea lui Edgar Les Masters e drama vieții citadine, a omului despersonalizat de indiferențe, e drama unor idealuri reduse de neantul civilizației mecaniciste, care afectează și gîndirea oamenilor.

Foarte americană prin poezia-comentariu a unor onomastice și toponimii disimulat naturaliste, foarte degajată prin eliminarea inefabilului desuet și foarte simbolistă prin pretextele ei, această antologie aduce în istorie un *orașel* egal cu sufletul unei Americi individualizată în timp. Și chiar dacă Edgar Les Masters rămîne numai un precursor al poeziei americane de azi, prezența operei sale la noi era necesară din punctul de vedere al evoluției istorice a poeziei, completînd astfel printr-o traducere de autentică fidelitate și artă tabloul poeziei moderne.

După Baudelaire, poetul francez cel mai frecventat de Ion Caraion e Pierre Emmanuel, traducînd selecții din volumele: *Elegii* (1938), *Mormîntul lui Orfeu* (1941), *Imnuri orfice* (1941), *Ziua mîniei* (1942), *Libertatea ne căldăuzește pași* (1945), *Tristețe, o patria mea* (1946), *Babel* (1952), *Chip nour* (1956), *Serile vîrstei* (1958), *Noua Zămislire* (1964), *Jacob* (1970). Sub coperta volumului apărut în colecția *Poesis* a editurii „Univers” (1972), o parte din tălmăcirii sînt semnate de Șt. Aug. Doinaș. Lectorul ar putea, comparativ, să judece cele două interpretări.

Poezia lui Pierre Emmanuel descifrează sub pretextele prezentării unor mituri vechi stările de azi ale omenirii, imaginea de Babel modern a universului. Caraion alege, în traducere, tocmai poemele cu un ton protestatar, vehement, impresionant: „Văzut-am tancurile pascănd pîntecele bătăliilor / Și turnurile-ntinzînd gîtul spre păduri / Din om s-au născut acești monștri? Cînd visează el / Dispărutele veacuri ies la iveală, cerșind / Vibriionul ce le pătrunde; ovulele / Reptilelor de-aramă încă mai plutesc în noi. / Față de cruzimea lor, a noastră-i seminală”. (*Noi copiii Hiroșimei*).

Peisajul oferă un sentiment torturat, coincident cu versurile lui Caraion.

Poetul nostru se preocupă de cîțiva ani de poezia elvețiană⁵. Un prim florilegiu, constituit ca o introducere la o mare antologie viitoare, cuprinde cinci poeți romanzi: Vahé Godel, Georges Haldas, Philippe Jaccottet, Jean-Georges Lossier, Gilbert Trolliet. Este un lucru știut că în Elveția literatura se produce în patru limbi: franceză, germană, italiană și retoromană, ultima, derivînd din latină, vorbită de populația din cantonul Grisons.

Tălmăcitorul își începe prezentarea poeziei elvețiene cu poezii romanzi (retoromani), anunțînd în prefața culegerii că a doua secvență este dedicată poezilor elvețieni de expresie germană. Cei cinci barzi romanzi sînt cei mai cunoscuți și cei mai dotați dintre poezii acestei literaturi atît de originale. Interpretarea poetului român, salutată și peste hotare (vezi „Journal de Genève, 25 april, 21 mai 1972) este nu numai o operă

⁵ *Cinci poeți romanzi*, traducere, prefață, note de Ion Caraion, Ed. Albatros, col. „Cele mai frumoase poezii” 1972.

prilejuită de un dialog cultural, ei și o realizare artistică exemplară, cuprinzând poeme tipărite, dar și versurile inedite. Rigorile științifice ale unei asemenea antologii ne oferă posibilitatea de a-i cunoaște pe poeții romanzi, dincolo de textele lor, prin cinci *cheapeau-uri* și printr-o prefață.

Simpozionul de metafore la Brâncuși, intitulat semnificativ *Masa tăcerii* (1970, Ed. Univers, antologie de texte, prefață și traducere) cuprinde texte bilingve semnate de 70 de poeți și scriitori din aproape toate marile țări ale lumii. Unele din aceste omagii aduse marelui sculptor au mai fost tipărite, în antologii sau reviste, fie în timpul vieții lui Brâncuși (Jean Arp, André Castangnon, Jeanne Robert Foster, Mina Loy, Care Sandburg, Rainer Maria Rilke, Lucian Blaga, Dan Botta, Ion Vinea), fie, postum (Pascal Pontremoni, Geo Bogza, Radu Boureanu, Miron Chiropol, Dan Hăulică, Kanyádi Sandor). Contribuțiile din restul volumului, aparținând a peste 50 de autori din țări diverse, sînt inedite. Partea grafică a antologiei e alcătuită din desene și guașe, unele aparținând lui Brâncuși, altele semnate de artiști ca Modigliani, Marcel Iancu, Eugen Drăgușescu, Benedict Gănescu sau Lily Steiner. Impresia pe care ne-o oferă de la început această carte de artă este echivalentă cu viziunea unui univers brâncușian, unui suflu universal emanat de opera sculptorului nostru gorjan, plecat în lume și ducînd în eternitate numele țării lui. Privită din acest punct de vedere, *antologia* întocmită de Ion Caraiion este un omagiu adus indirect pămîntului nostru românesc.

Textele alese din poezia atîtor meridiane sînt prezentate în paralelă (traducere și original), cu indicarea țării căreia-i aparține poetul. Varietatea genurilor de poezie și a ritmurilor, varietatea sensibilităților și temelor, comentariile lirice directe sau metafore absconse formează structura unui fenomen unic în cultura universală. Nici unui poet, pictor, muzician sau alt creator român nu i s-au dedicat atîtea poeme chiar din timpul vieții. Poeții zeifică prin metaforele lor în persoana lui Brâncuși un poet. Autorul antologiei chiar îl definește astfel pe sculptor : „ Imagine el însuși de mare poet și promulgator versificînd păgînatățile. Iar poeții sînt nervii lumii. Fără ei, lumea ar fi un timp amorf și acefal. Fără poeți, trupul omenirii ar semăna cu o colecție de mădulare aptere ori cu o frunte veșnic proptită în pămînt”. Este inutil a reproduce sumarul antologiei ; e mai interesant a cita cîteva din „ metaforele ” acestui „ simpozion ” : francezul Louis Guillamme îl numește un „ Mallarmé al sculpturii ”, islandezul Einar Bragi vorbește de „ un visător băiețandru gorjan ” iar argentinianul Alvaro Yunqueș îl elogiază ca pe „ un Prometeu ce-a biruit zeii . . . ” ; englezul Francis Scarfe, în *Elegia sa*, crede că Brâncuși „ așează pecetea Legii universale pe faptele oamenilor ” iar pentru elvețianul Pericle Patocchi Brâncuși e „ făurar de unde liniștite ”. *Pasărea măiastră* e pentru Mina Loy (S.U.A.) „ actul absolut al artei ”, „ suflu al revelației ”. „ Virtuoașă Oltenie ”, cum o numește Oleg Ibraimoff, intră prin Brâncuși în circuitul universal. „ Acest om cu cap de faun, cu bucle negre, cu coarne răsucite în onix ”, cum îl definește cineva, Brâncuși, „ e asemuit cu Dumnezeu și cu demonii ; comparat cu copiii și cu bunicii ; alăturat imaginilor de eroi și de titani ; privit ca vracii și ca asceții / . . . / tratat aidoma cînd regilor, cînd primitivilor, pentru că știa să fie simplu într-o civilizație ce uitase măreția simplității ”. Rîndurile citate sînt un fragment

din prefața cu care Ion Caraion deschide această bibliie a celui din urmă Dumnezeu al sculpturii universale.

Notă

Ion Caraion, n. 24 mai 1923 în comuna Rușavăț, jud. Buzău. **Opere originale**: *Panopticum* (Ed. Prometeu, 1943), *Omul profilat pe cer* (Premiul „Forum”, 1945), *Cinzece negre* (Ed. Fundațiilor, 1947), *Eseu* (E.P.L., 1966), *Dimineața nimănui* (Ed. Tineretului, 1967), *Necunoscutul ferestrelor* (volum retrospectiv, E.P.L., 1969), *Cirlița și aproapele* (E.P.L., 1970), *Deasupra deasuprelor* (Ed. Litera, 1971), *Cimtiturul din stele* (Ed. Cartea Românească, 1971), *Selene și Pan* (volum selectiv, Ed. Eminescu, 1971).

Traducerii de versuri: Edgar Les Masters, *Antologia orașelului Spoon River* (Ed. pt. lit. univ., 1968), Pierre Emmanuel — *Poeme* (Ed. Univers, 1972), *Cinci poeți romanzi* (Ed. Albatros, 1972), *Masa tăcerii, simpozion de metafore la Brâncuși*, antologie (Ed. Univers, 1970).

O VIZIUNE CONTEMPORANĂ ASUPRA LUI MICHELET: "LA VOIE ROYALE" DE PAUL VIALLANEIX ¹

Paul Viallaneix, profesor de istorie a literaturii franceze la Universitatea din Clermont-Ferrand, aparține generației de istorici literari și de exegeți afirmată după ultimul război mondial în Franța, în continuarea marii școli de cultură și de erudiție a universității franceze. Autor a numeroase lucrări de o probitate științifică deosebită, precum Vigny, *Oeuvres complètes* (Préface, présentation et notes. Aux éditions du Seuil, Paris, 1965), *Vigny par lui-même* („Écrivains de toujours”. Aux éditions du Seuil, Paris, 1964), a unor eseuri despre Lamartine, Delille, Apollinaire și Camus etc., inițiatorul volumului centenar Lamartine, al *Caietelor Camus*, Paul Viallaneix a rămas în permanență un explorator al operelor lui Michelet și un mesager în lumea noastră contemporană a operei sale. Nu cităm decât o parte din activitatea sa micheletiană care arată complexul intelectual în care s-a alcătuit *La Voie Royale*, ca teză de doctorat (în 1959): *Journal*, tom. I, 1828–1848, première édition intégrale, préparée par..., Paris, Gallimard, 1959; *Journal*, tom. II, 1849–1860, première édition intégrale, préparée par..., Paris, Gallimard, 1962; *Des jésuites* (textes de Michelet et Quinet, avec une introduction de...), Paris, Pauvert, 1966; *La sorcière* (avec une préface de...) Paris, Garnier-Flammarion, 1966; *Oeuvres complètes* (éditées par...), Paris, Flammarion, 20 vol., vol. I, 1971; vol. II, 1972.

Nu se putea spune că Michelet a fost cîndva un autor uitat. S-au scris, de către francezi și de către străini, tot timpul lucrări onorabile, fie ca informație, fie ca interpretare. Michelet a fost un autor care a lăsat prin tradiția democratică și republicană a operei sale un ferment de impulsie mitică în sufletul generațiilor tinere. Paradoxal, opera sa a cunoscut o stare continuă de cult, deși niciodată după ediția de opere complete din secolul trecut nu s-a mai reușit o republicare integrală a scrierilor lui Michelet. Grație strălucirii și pasiunii benedictine a lui Paul Viallaneix, generațiile postbelice au luat cunoștință de *Jurnalul* lui Michelet, operă revelatorie, cronică a vremii sale, fără de care nu se mai poate concepe astăzi cercetarea perioadei 1830–1870 din istoria Franței. *La Voie Royale* face dintr-o teză de doctorat o operă a istoriografiei literare franceze contemporane. Paul Viallaneix oferă, la un secol de la moartea lui Michelet, în perspectivă istorică a unei durate suficiente de timp, o operă de sinteză și de analiză plenară. *La Voie Royale* este o carte fundamentală pe mai multe planuri: pe cel informațional (lucrarea se bizuie pe arhive inedite, corespondență, cursuri, note), pe cel teoretic și pe cel comparatist. Era o carte care ne trebuia despre Michelet și care nu se scrisese niciodată pînă acum. Era opera pe care Michelet, cu

¹ *Essai sur l'idée de peuple dans l'oeuvre de Michelet*. Nouvelle édition. Paris, Flammarion, 1971, 546 p.

tot regretul nostru, n-a avut-o niciodată plină la Paul Viallaneix. Profesorul Universității din Clermont-Ferrand trece astăzi drept biograful și exegetul exemplar al lui Michelet, concentrând toate luminile asupra istoricului național al Franței, permițând o disponibilitate savantă în epocă, transformând monografia lui Michelet într-o monografie a unui secol. Jules Michelet al lui Paul Viallaneix iese din două cadre tradiționale: unul al eroului romantic, sentimental și sentimentalizându-și trăirea, celălalt al eroului personalist, născător și făcător de istorie. Cu Jules Michelet, biograful și exegetul său a traversat o istorie atît a conceptului asupra istoriei, cît și asupra conceptului de revoluționar și de erou. Ce semnifică opera lui Michelet astăzi? Care este învățătura sa? Ce mutații de infrastructură în conștiința veacului al XIX-lea se produc odată cu apariția lui Michelet? Paul Viallaneix a conceput biografia lui Michelet în contextul doctrinar, politic, și intelectual al Franței și al Europei. N-aș dori să găsesc dintr-o dată o formulă și să spun că metodologic autorul apelează la practica cutărei școli moderne de cercetare. Paul Viallaneix nu își subordonează pasiunea intelectuală unei mode trecătoare. El ne apare ca un intelectual ce domină felurile „direcții” teoretice, de ultim moment, în exegeza critică actuală în patria sa. Uneori experiența structuralistă sau psihanalitică este vizibilă, fără a se transforma într-o forță absolută. Pe de altă parte, nici vechiul concept lașsonian nu-i dă satisfacție. Paul Viallaneix practică o critică literară analitică a structurilor interioare ale personalității umane a lui Michelet. El îl discută pe Michelet dintr-o perspectivă integrală, în consensul direcțiilor de afirmare a personalității sale, conjugată — sau nu, dacă aceasta se întâmplă vreodată? — cu imperatiivele epocii. Un Michelet, așadar, „par lui-même”, dar nu numai atît, ci un Michelet prins în sfera valorilor naționale franceze, continuator al geniului francez din veacul al XVIII-lea și premergător al istoriografiei naționale franceze moderne. Mitul lui Michelet nu favorizează o mistică națională. Istoricul nu se definește numai prin sine ci și prin unitatea identificată între personalitatea sa și cea colectivă, între individ și epocă. Totul are în explicarea felurită a personalității lui Michelet ca punct de plecare obrșia proletară a viitorului istoric. El nu se leagă de popor, nu-l descoperă, el aparține prin origină, prin educație, prin viață poporului francez. Nu este un convertit, adept, partizan al democratismului, ci un exponent al poporului. Semnificativ, primul capitol al cărții se intitulează *Être peuple* care analizează nu un efort ci o autoinstruire interioară, permanentă, pentru un „adevărat fiu al poporului”. El se vrea și se caută a fi nu un ales al poporului său, un profet, ci un tribun, o conștiință și nu o expresie. („Né peuple, Michelet sera peuple; tel il a été crée, tel librement il restera”). Paul Viallaneix supune capitolul formării intelectuale a lui Michelet unui minuțios examen de critică genetică sau, mai modern spus, de critică psihanalitică, fără fabulația teoriilor freudiene de care suferă atîtia contemporani ai noștri. Copilăria, familia, mediul, adolescența își pun amprenta pe sufletul viitorului revoluționar. Starea politică, culturală, viața cotidiană pe de o parte, procesul său de instruire și de cultivare dau lui Michelet formula reală a eului său. El apare ca om al vremii, discipol al umaniștilor clăsiici, al filozofilor secolului al XVIII-lea francez și german. Ființa lui Michelet se leagă de două umanități: una, aceea a umililor și desmoșteniților, a două, aceea a clăsiicilor, a valorilor. Ele îi sînt măștri: „Seuls les humbles et les classiques savent être naturels. C'est pourquoi Michelet élève parmi les uns, recherche bientôt la compagne des autres”. Ideea de popor apare astfel nu ca o derivație simplistă, rezolvată prin originea „plebeiană” a istoricului ci și ca o convingere dobîndită, verificată și aprofundată prin cultură. O cultură asimilată critic sau adorată. Paul Viallaneix trece în revistă conceptul de istorie în secolul al XVIII-lea și în începutul secolului al XIX-lea, laolaltă cu conceptul de reprezentare al poporului în literatura franceză. Reușitele de pînă la Michelet implicau un salt. Trebuia o *scienza nuova*. Expunerea teoriilor predecesorilor lui Michelet se transformă la Paul Viallaneix într-un act de preluare critică a filozofiei istoriei. Michelet este un fericit moștenitor: al lui Montesquieu și Voltaire, al lui Vico, dar el ajunge un istoric, nu învățat de cei vechi ci și conștient de ceea ce trebuia

istoriei vremurilor noi. Istoricul era un umanist. Viața socială avea nevoie de un nou tratament și ea trebuia observată cu pasiunea „cu care elicii o rezervau vieții interioare”. „Istoria, spune Paul Viallaneix nu mai este o știință”, așa spune că ea devine o știință și mai convingătoare, tinzând să cuprindă „viața totală a popoarelor, gândirea lor, credințele lor, limbajul lor, dreptul lor, activitatea lor materială”. Michelet vrea să facă din istorie „o știință totală a omului” și examenul îl va da compunând *Histoire de la Révolution*. Istoria, ca concept, este și ea la Michelet un termen în continuă îmbogățire de sensuri, nu controversate. El vrea să scrie o istorie a pregătirii revoluției, o împlinire a revoluției cu un *Juillet éternel* nu numai în trecut ci și în viitor. Celebra și sugestivă însemnare în 1854, care caracteriza vârsta sa de tinerețe, după momentul Vico, Michelet o reține pentru al doilea moment determinant în viața sa, în iulie 1830, de unde emoționanta deviză: *Mon Vico, non Juillet*, și nu mai puțin sugestivă completare a lui Viallaneix că pentru istoricul francez, momentul 1830 i-a dat lui Michelet conștiința în menirea istoriei. Opera lui Michelet se crează într-o disponibilitate nu dispersată ci mereu aplicată obiectivului absolut: a fi utilă poporului. El se apropie de Vico, se identifică cu gândirea acestuia, o filtrează prin experiența sa de om din popor, dar nu rămâne la filozoful italian. Michelet, savant, arhivist, încercând diferite sisteme de abordare a studiului istoriei, posedă un „nobil instinct social” care îi vine prin sînge de la clasa sa de jos. El crede în popor. De aceea și face istorie. El iubește Franța și apostolatul său este național. „Franța deține în sfîrșit «verbul social». Încredîndu-se să îl exprime și să îl răspîndească, Michelet ia o hotărîre pe cît de înțeleaptă pe atît de generoasă. Aceasta îl ferește de a parlamenta prea mult asupra legilor istoriei universale. Ea îl obligă să supună la proba faptelor filozofia sa asupra istoriei, confruntînd-o cu viața, din trecut și din prezent, a patriei sale”. Crescut în spiritul și la lecția revoluției franceze, acest „teolog-istoric” face din istorie o carte vie a poporului său: studiu, arhivă, text sacru. Paul Viallaneix privește personalitatea lui Michelet nu detașîndu-se pe acest fundal, ci creîndu-se în acest context, realizîndu-se. Personalitatea lui Michelet se împlinește prin însăși măsura în care el reușește să înțeleagă și să se formeze ca un exponent al „personalității poporului”. Căci istoria Franței începe „de jos în sus”. „Istoricul Franței datorează poporului, spune Michelet – care o slujește atît de mult cu viața și cu moartea sa, să-i spună odată ce-a însemnat acest popor, restituindu-i (dacă putea) viața sa istorică (în prefața la *Histoire de France*, 1869, tom. I, p. 3). Franța îngloba toate categoriile sociale, dar ea nu putea împinge cursul evenimentelor mai departe decît cu puterea de acțiune și de sacrificiu a masei. Forța adevărată a națiunii se află în clasele de jos ale deposedaților de drepturi și ale mulțimilor nesocotite. Adevăratul istoric nu evită însă erorile și limitele unor acte istorice ale claselor exploatare, fără ca aceasta să scadă din prestigiul lor imbatabil. „Fără a nea influența puternică a geniului individual, nu mai rămîne îndoială că în acțiunea acestor oameni (eroi), partea principală revine totuși acțiunii generale a poporului” (în *Histoire de la Révolution*, 1. III, tom. 1, p. 287). Eroul este un sumum potențial al poporului. Numai acesta poate să transforme individul în ales al său, în „vocea sa”. Întru totul, la Michelet este o cuprindere polivalentă a sensurilor și conținuturilor reale pe care le semnifică prezența poporului în istorie. Nu numai istoria, dar și filozofia este un act de stașare și de solidarizare cu destinul poporului său. „A filozofa, înseamnă a-și servi poporul”, spune Paul Viallaneix despre modul în care înțelege Michelet să traducă în termeni abstracți experiența de viață a poporului francez. În fond, a filozofa la Michelet înseamnă a raționa pe baza cumului de fapte asigurat de istoria pluriseculară a Franței, a învăța din lecția de viață a mulțimii. Filozofia lui Michelet, după Paul Viallaneix, este o complementară a personalității adevăratului istoric modern. Așa cum mărturisea Heine, un entuziast elev și discipol al său, Michelet era mare că istoric, pentru că fusese în același timp mare și că filozof și că artist. Mare că istoric pentru că fusese în același timp mare că educator al nației sale. O nouă religie apăruse: era religia istoriei, credința în istorie, adică în puterea de acțiune a poporului, credința în aspirația sa spre

mai bine. Istoria trebuia să fie în concepția lui Michelet ca „o știință însăși a omului”. Sensul istoriei este unul de dreptate. Progresul autentic se obține numai pe calea triumfului perpetuu al spiritului justițiar. „De fapt, spune autorul *Căii regale*, toată istoria Franței tinde să glorifice dreptatea”. O justiție nu abstractă, de principiu, teologală, ci o dreptate care implică și se dovedește autentică, în măsura în care membrii colectivității au rezolvat problema materială a existenței lor. „Omul căruia îi e foame, nu e liber. El nu dispune nici de trupul său, nici de spiritul său. Dreptatea constă deci, mai întâi, în a distribui hrană materială și liberatoare. Fără pline, nici o salvare, decât pentru rasa ingerilor”, — spune Paul Viallaneix. Astfel filozofia istoriei la Michelet se arată a fi nu o încercare de abstragere din prezentul istoriei ci de pledoarie umană în spiritul lui 1789, pentru triumful umanului în istorie. Religia lui Michelet nu inventează alți zei ci revelă umanitatea aleasă. Concepția lui Michelet nu tinde să reducă omul la un supus al semenului său ci a-l vedea ca pe Prometeul lui însuși, așa spunea Michelet, în sensul că omul depinde de el. Nu trebuie să fie liberat ci să se elibereze singur („L'homme est son propre Prométhée”). Elanul uman, la viziunea filozofică a lui Michelet, se exprimă total prin elanul justițiar istoric: elan de dreptate și deci de îndreptare perpetuă a ordinii sociale. Aceasta nu pentru a strica ordinea naturii ci pentru a completa armonia totului cu o reintronare a omului în drepturile sale.

Eseul asupra ideii de popor în opera lui Michelet a epuizat nu o simplă perspectivă de abordare a creației istoricului *Revoluției franceze* și a *Istoriei Franței* ci marea dominantă a operei sale. Nu e vorba deci de un eseu, cum se subintitulează volumul, ci de o neobișnută exegeză a operei lui Michelet. Prințind la un loc biografie și sociologie, istorie și filozofie, Paul Viallaneix ne-a dat un Michelet demn atât de timpul său cât și de cel al nostru. Un Michelet istoric al poporului francez și al tuturor popoarelor europene, prietenul revoluționarilor lumii la 1848, apostol al erei noi, martir al credinței în spiritul de dreptate și de fraternitate care trebuia să fie întronat în lume. Paul Viallaneix ne prezintă un Michelet neincoronat, neapologetic, un Michelet în dinamica timpului său, răspunzător de vremea sa, grav. În fața acestei demonstrații riguroase, metodice, exprimată cu o savoare a limbajului critic, vechea imagine a comentatorilor hrăniți cu reminiscențe romantice, a unui Michelet patetic, gesticulatoriu, oratoric și liric al istoriei, va trebui să cedeze. Michelet nu trebuie văzut doar prin tribuna sau catedra universitară, prin comportamentul său temperamental, ci prin caracterul eroic și civic al personalității sale complexe. Opera critică a lui Paul Viallaneix semnifică această reușită: un monument al culturii franceze contemporane unuia din spiritele sale de vocație și de reprezentare a vocației istorice a poporului francez. Jules Michelet e un contemporan al nostru. Prin opera sa ne apropiem de noi înșine și de îndatoririle istoriei contemporane. Nu o dată, Paul Viallaneix dă o lecție contemporană cu exemplul lui Michelet. Secolul său este și al nostru. *La Voie Royale* nu s-a prăfuit ca drum al eternității existenței ființei noastre spre popor. Paul Viallaneix a dat o operă acestei comununi permanente între adevărata personalitate și poporul căruia îi aparține. O operă de celebrare a unei conștiințe și a unui popor printr-o conștiință a sa. Michelet nu reinvie. El a fost viu tot timpul. Cultura franceză, care acumula de un secol vrafuri de biografii și bibliografii, a pregătit prin *La Voie Royale*, un monument marelui Michelet. Paul Viallaneix onorează această realizare.

Marin Bucur

SCEPTICUL TÎNĂR GRIGORIE ILARU

Neînregistrat de nici o istorie literară, nici măcar în ultimele rânduri, alături de M. Cuciuran, N. Georgescu sau N. Pruncu, neglijând nici chiar în lucrările ce nu-și propun valorificarea estetică a literaturii, ci doar simpla înregistrare bibliografică a producțiilor cu veleități artistice, Grigore Ilaru reprezintă, pentru anii 1850—1854, un scriitor caracteristic, dacă nu prin valoarea poemelor sale, cel puțin prin atitudinea poetică arborată.

Volumul de poezii *Ore de dezgust*¹ (București, Imprimeria Santel Mitropolie, 1854) reunește producții nepublicate, probabil, în perioadele timpului, de vreme ce *Bibliografia analitică a periodicelelor românești* (în volumele apărute pînă astăzi) nu le menționează; producții tipice însă, ca mentalitate, pentru descurajarea și scepticismul ce cuprinseseră poeții care aveau 20 de ani la 1850, cei care trăiseră, în epoca entuziasmelor adolescente, înfringerea revoluției și risipirea prin țări străine a revoluționarilor.

Cine era poetul Grigore Ilaru prea bine nu putem ști. Numele și unele ardelenisme din vocabular ar indica originea transilvăneană; în orice caz, el trecuse (dacă nu se născuse) în Muntenia, unde avea prieteni, și unde adoptase forma iotacizată a verbelor și dezacordul la persoana a III-a plural. La 1854 Grigore Ilaru se afla sub influența latinismului, scriind *rive* pentru *riuri*, *amare* pentru *a iubi*, *munduri* pentru *lumi* etc. De l-ar fi cunoscut, el ar fi furnizat lui Maloiescu delicioase exemple de antipoezie și de imagistică imposibilă („De aş putea străbate a secolilor munte, / De aş putea cu oase să stau și să vorbesc” — *La Danubiu*; „O, da, eu am amat odată, / Am amat în flăcări o stea infortunată” — *La Irina*; „... Viața-mi d-acum, fără verdură / Ca roza plîngtivă mîine se va usca” — *Noaptea*.)

Trecînd peste ridicolul, azi, limbaj ce este al poetului în aceeași măsură în care este și al vremii sale latinizante și franțuzite (*belă*, *blasfemat*, *pasă* pentru *trece* sînt termeni frecvenți în poezia vremii), descoperim avînturi poetice ce, cultivate cu mai mult talent și mai mare grijă pentru expresie, ar fi putut deveni nu numai tipice, ci și exemplare. Poetul era el însuși conștient de imperfecțiunea producțiilor sale, pe care le justifica prin tinerețe și înexperiență: „Ceea ce imprim aici nu sînt decît niște impresii ale juneței mele, nu sînt decît expresiunile de suferință ale unuia suflet adesea bolnav. Ele nu au poate nici un merit intrinsec, rima adesea șovăie și idelle de multe ori sînt incorecte; o mulțime din aste ples-

¹ Hazardul a făcut ca, în depozitele Bibliotecii Centrale de Stat, să figureze sub aceeași cotă două exemplare din volumul *Cînturi intime*, 1854, de Radu Ionescu. Unul dintre aceste exemplare conține, în aceeași legătură, și volumul lui Grigore Ilaru, prieten cu Radu Ionescu, de vreme ce acesta îi dedică un poem, *Geniul absului*. Volumul *Ore de dezgust* aflîndu-se și în depozitele Bibliotecii Academiei R.S.R. ne întrebăm dacă el a trecut într-adevăr neobservat, sau informația noastră e lacunară.

sint făcute într-o etate încă fragedă; și deși acum am intrat în al 22 de ani /sic!/ al vieții mele, în etatea bărbătească, nu putui nici a le mai îndrepta, nici a le arde.²

Putem presupune că tânărul n-a mai perseverat „în etatea bărbătească” întru poezie, întrucât o altă urmă a acestei îndeletniciri nu ni s-a mai păstrat; sau, poate, între timp ei doblîndise tăria de a-și arde poemele. Imaginea despre sine pe care îi place lui G. Ilaru să și-o compună este una tipică, de romantic dezabuzat, în conflict cu universul, cufundat în misterele sufletului său chinuit: „Știi diferența ce era totdeauna între mine și tine; spiritul pulberatic, suflet sceptic, învelit neconținut în nuorii îndoielii, nu înțelegeam frumosul ce te încanta decît dintr-un punct de vedere contrariu și nu găsiam consolațiune decît în abisul săpat de geniurile destrucțiunii, pe întinsa cale a generațiilor trecutului...”

Poezia era pentru tine o emanațiune divină, un paradis în care omul putea gusta momente fericite, din contra, ea nu era pentru mine decît vălul de mistere subțil care ascuzîndu-mă să-mi poci deschide abisul sufletului meu și să poci zbura în pace pe aripele negrei mele deseperațiuni³.

Poetul este încredințat că, pînă în vremea sa, poezia a fost oglinda spiritului unei întregi epoci:

„Aceste imne / ale lui Homer, n.n., R.S. / compun tabloul cel mai fidel al timpului său; ele sînt o epocă. Istorie, geografie, filozofie, tot afli într-insele, ele ne arată lumea din acele timpuri, naivă și sublimă în simplitatea ei”⁴.

Numai timpul trăit de el se dovedește neprielnic poeziei, prin excesul de pozitivism și corupția morală de care se lasă dominat. Într-o astfel de epocă, de decădere a valorilor spirituale autentice, poezia nu are decît să renunțe la virtuțile ei de seismograf, refugiindu-se în valorile mai stabile ale trecutului: „Sîntem într-un timp de luptă, într-un timp de tranzițiune: ideile sociale ocupă lumea, interesul o guvernă, mizeria o degradă, unul cere pline, altul fiară / lanțuri, n.n., R.S. / și altul sînge. Poezia care reprezintă ideile epocii ei, ce vrei să cînte? Calculile lui Proudhon? politica lui Metternich”⁵?

Modelele poetului care descoperă în același timp pornirile titaniene ale sufletului său și micimea lumii ce nu-l poate cuprinde rămîn Homer, Dante și Byron; mai ales Dante și Byron, mari poeți, persecutați de contemporani. Este vorba, bineînțeles, de modele sufletești, modelele literare fiind atît de îndepărtate de imitatorul lor încît detectarea unor influențe l-ar înălța pe acesta în sfere ce nu-i sînt îngăduite de valoarea producției sale.

Grigore Ilaru trăiește dorința cunoașterii absolute, îndoiala și dezamăgirea byroniană:

„Și mintea-mi revoltată, în creierii-mi de țărîna
A vrut să știe multe și-n toate s-a-nșelat,
Ea s-a-ndoit de sine, de chiar ființa divină
Dar un deșert, un haos în locu-le-a aflat”⁶.

Avînturile sale titaniene nu cunosc margini:

„Să mă arunc în spațiu, să zbor din lume-n lume,
Iacă ce simț în mine, iacă la ce-am visat.
Un foc demonic m-arde, un vierme-ascuns mă roade,
Nesațiu de dorință mă fierbe ne-ncetat,
P-a stelelor lumină, pe de comeți mii coade
Aș vrea să poci străbate la cel ce m-a creat.”⁷

² *Epistolă amicului A. M. [Andrei Mureșan?], Ore de dezgust, 1854.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Suvenir la locul nașterii mele (1850), Ore de dezgust, 1854.*

⁷ *Suvenir la locul nașterii mele, ibidem.*

Mai mult decât de nepuțința de a-și potoli setea de cuprindere totală, dezamăgirea tînărului este stîrnită de ingratitudea faimei, de refuzul gloriei terestre, pe care avînturile-i colorate ar merita-o :

„Tu, faclă de splendoare, princip de nemurire,
O, glorie divină, în a căria privire
Vedem eternitatea în marșu-i necurmat !

.

Din cea mai jună-elate m-am dedicat eu ție,
Tu-mi fuși divinitatea ; ghirlande d-iasomle
P-altaru-ți a mea mină ades a semănat.
Prin tine, pentru tine se scurge a mea viață
O, condu-mă-într-însa, fii stela-mi de speranță
Ești unica în care în lume am crezut ”⁸.

Gloria fiind tranzitorie, dacă nu se refuză cu totul, este desfășurată, pentru ilustrarea ideii, toată recuzita romantică de morminte, bufnițe și schelete reprezentînd rămășițele pămîntești ale faimei. Sentimentul perisabilității se traduce literar în tema „fortunei labile” :

„Mă iacă, acum mă aflu călcînd printre morminte,
Subt pașii-mi troznesc oase și bolțile dorminde
La vocea-mi scot un sunet ascuns și depărtat.
O buhă se deșteaptă de pasurile mele ;
Ea fuge, întunerec și țipete mult grele
Aruncă-n a sa urmă p-un cap desfigurat.

A cui sînt aste oase putea-r-ar ea să-mi spună ?
Ce viață-avură odată, care-a fost al lor nume ?
Simțit-au ei amorul sau l-au desprețuit ?
Tăcere... iar tăcere, a lor căpușini roase
Rînjesc cu nesimțire la celelalte oase
Iacă tot ce știe acel ce le-a privit”⁹.

Dacă nu ne-ar fi foarte teamă de ridicol, am putea susține că Grigore Ilaru știa ceva despre scena groparilor din *Hamlet* și că auzise de undeva că “The rest is silence”. Altfel, decorul de noapte cu morminte, bufniță (eventual pe o clopotniță), groapă proaspăt săpată din care rînjesc schelete, se repetă constant în meditațiile poetului, „suflet sceptic”. El nu suportă decât lumina lunii, pe care o salută în cadențele lui Bolintineanu :

„Salutare, faclă a nopții fumuroase,
Salutar’, amantă cu lungi plete amoroase,
Ce scalzi în unde d-aur al meu sîn ofilit.
Te-am salutat adesea, te mai salut o dată,
Îmi place al tău zîmbet, privirea fermecată
Subt pletele-ți de aur adese-a rătăcit.
Un tîns cortegi de stele în jurul tău veghează,
A lor mîini susțin vâlul ce fruntea-ți coronează,
Cînd purpura pudoarei a ta faț-a-nvălat.
.
De subt un nor de aur a ta sprinceană iasă,
Suavă ca plăcerea ce poetul visează
În lumea ideală ce însuși și-a creat,
Și stelele, geloase d-altă frumusețe,

⁸ *Imn la glorie* (1853), *ibidem*.

⁹ *Imn la glorie*, *ibidem*.

Un vâl de gaj subțire își trag pe a lor fețe
Și-n altă part-acuma privirile-a-ndreptat¹⁰”.

Există în poezia lui Grigore Iiaru o situație romantică fundamentală : a individului care străbate, prin puteri suprafirești, distanța dintre el și spiritul absolut, spre a cere de la acestu schimbarea condiției sale ontologice. G. Iiaru cere cunoaștere totală și reînvierea gloriei străbune a țării, Radu Ionescu va cere (în poemul ce nu întâmplător îi este dedicat lui G. Iiaru)¹¹ dezlegarea de viață ; numai Luceafărul putea cere dezlegarea de nemurire. După cum observă poetul însuși, el trăia într-un „punct de tranzițiune”, în care elogiul luminist al puterii rațiunii omenești servea ca bază avântului romantic spre absolut, năzuinței de a abolii scurgerea vremii:

„Doamne, p-a mea frunte ai scris a ta putere,
Și ai făcut din mine un semene al tău,
M-ai investat cu haina de doliu sau plăcere
Și lumea în a mea mină a pus-o sceptra tău.

Mi-ai zis să privesc toate ca lucruri ale mele,
Pământul, cer, oceane și tot ce stăpînesc
Ș-al semănat pe ceruri planete și mii de stele,
Să lumineze-n cale-mi cînd eu mă rătăcesc.

Mi-ai dat o-ntinsă voie, putere infinită
Să schimb după plăcerea-mi orice tu ai creat
Să-mi supui elemente și mării mult cumplite
Să-i dau după voința-mi un curs mai regulat.

Prin mîntea mea dibace ajuns-am pîn' la soare
Ș-am măsurat ăst spațiu întins, nemărginit
În care se rotește Saturn în depărtare,
Cu alte lumi, ce mîntea-mi încă n-a cunoscut /sic !/.

Ei, bine, omnipotente, tu, ființă creatoare,
Cu toată-astă putere cu care m-ai dotat
Al meu suflet e haos, a cărui sete mare
Nu se mai mulțumește cu ce singur i-ai dat.

Ăst spațiu nu-i mai place, nu-l mai poate cuprinde
A lui rele și bunuri destul a cunoscut ;
Întocmai ca un trăznet ce-n calea-i tot aprinde
El ar voi s-afunde prezentul în trecut¹².

Grigore Iiaru are și el, ca toată lumea în acea vreme, o iubită de care este despărțit în împrejurări vitrege, pe al cărei sin ultase cîndva de mizeriile vieții și a cărei amintire îi chinuiește în peregrinările-i printre morminte. În astfel de momente poetul lamartinizează :

„Natura era belă, dar tu, a mea iubită,
Lipseai și ochlu-mi searbăd nimic nu mai vedea”.

Motivul, atît de byronian, al proscrisului închizînd în tăcerea-i posomorită un mister, probabil o iubire eșuată, este autohtonizat în legenda *Banchetului*. Iubitul respins se face haiduc, femela, căsătorită împotriva voinței cu o persoană bogată și puternică, își urăște manifest soțul și-l dă ajutor haiducului să-și atace rivalul în clipele cînd acesta sărbătorește o victorie. Un măcel general pune capăt neînțelegerilor și urii. Poate că mai aproape decît Byron îi fusese:

¹⁰ *Noaptea. Meditațiune* (1851), *Ibidem*.

¹¹ Radu Ionescu, *Genul absului, Cînturi intime*, 1854.

¹² *Noaptea. Meditațiune*, *Ibidem*.

poetului Sorin al lui Bolinteanu; fiind vorba de motive comune epocii este însă greu să detectăm influențele directe.

Un scriitor atât de supus atmosferei epocii sale nu poate glorifica trecutul decât pentru a deplînge decăderea contemporană. Un poem este organizat chiar pe vîltoarea idee a *Scrierii a III-a*, chiar și personajele istorice amintite fiind aproape aceleași. În fața citatului, deosebirea nu mai necesită comentarii :

„Cînd oare astă ființă¹³ va mai putea să vadă
Pe coama-ți¹⁴ al său nume cu glorie-a zbura?
Cînd oare astă faclă ce moare și-nviază
Va-ncinge, ca alt' dată, cu lauri fruntea ta?

E mult decînd cu persul *, de cînd a sa mîndrie
Era să-și aște acilea, pe sinu-ți un mormînt,
E mult decînd pe țărnu-ți a lui Filip trufie
Se stîNSE în rușine și tu-l văzuși fugînd.

.....
Danubiu, a ta undă la mulți fuse fatală,
Al rîs c-un zîmbet negru de cîți te înlînța,
Apusul și-orientul văzură a lor fală
Pierînd acilea-n sînge pe tristă fruntea ta.
.....

P-acea cruciatul trecea cu spada-n mînă
A se lupta în locuri ce nu va libera,
D-acea își lua zborul semeața semilună
Spre-a-ncotropi apusul și-n sînge a-l scâlda.

Frumoși timpi ca aceia cînd unda-ți glorioasă
Mercea și-n mări departe teroarea răsplîdea,
Cînd un Mihai, un Țepeș cu spada-le faimoasă
Pe sinul fiicei tale cunune împletea”¹⁵.

Pentru că ne aflăm atât de aproape de anii în care Alecsandri avusese atîta succes cu *Poeziile populare*, G. Ilaru transcrie și el un cîntec haiducesc. Că transcrierea va fi fost fidelă, cum susține autorul, avem motive să ne încredem, date fiind gerunziile acordate din ultima strofă ; atitudinea teoretică din nota ce însoțește poezia merită însă să fie menționată :

„Frunză verde rosmarin,
Noi ne-aflăm în mare chin,
Armele ni se-nvechesc,
Gloanțele ni se sfîrșesc
Și pandurii ne gonesc.

Frunză verde sălcioară,
Volnicii ni se omoară,
Puterile ne slăbesc,
Pandurii ne tot lovesc,
Dar vai de ei ce pățesc.

¹³ /poetul, n.n., R.S./

¹⁴ /a Dunării, n.n., R.S./

* Darle Istaspu, în întreprinderea sa în contra sclîllor, se afla în mare pericol de a-și pierde viața, cu toată arma sa. Locul pe unde a trecut Dunărea în țara sclîllor se zice a fi fost ceva mai sus de Brăila, unde se văd chiar astăzi ruinele unui pod. /n.a./

¹⁵ *La Danubiu* (1854), Ibidem

Frunzulița frascii /sic / verde,
 Vrășmașii vor a ne pierde,
 Șapte cete de panduri
 Ne gonesc tot prin păduri
 Printre tufe și răsuri.

Frunzuliță păr domnesc,
 Lefegii ne sosesec
 Cu flintele ferecate,
 Cu palasce /sic / argintate,
 Peste spete aruncate.

Darnici noi n-o să dăm dosul,
 Nici nu fugim ca fricosul,
 Plept la plept îl așteptăm
 Spadele să-ncrucisăm
 Și soarta să ne vedem.

Aoleo, feciori de lele,
 Lefegii cu flinte grele,
 Poterași cu ghebe lungi,
 Cu cicice și tuslugi,
 Ce s-agață printre rugi,

Să vă vedem volnicia,
 Curajul, destoinicia,
 Când silitra fulgerindă,
 Spădișoara scinteindă,
 Moartea printre voi zburind,
 Veți fugi fără nici un rînd **.

Meritul lui Grigore Ilaru nu este de a fi un poet mare, ci de a fi un poet prin care se exprimă o epocă.

Roxana Sorescu

** Acest cîntec e lipsit de toate regulile rimei. Versurile sînt cînd masculine, cînd feminine, cînd numai masculine sau numai feminine. N-am voit a pune mîna pe dînsul a-l îndrepta, el este ca o suveniră pentru mine. L-am făcut după stăruința domnului Costă Moscu. /n.a./

DATE DESPRE UN Scriitor FRANCO-ROMÂN: ANTONIN ROQUES¹

Francez de origine², Roques părăsește Franța în epoca tulbură a Restaurației, din „prudență eroică”, refugându-se mai întâi la Anvers, de unde, prin Rusia, sosește în Țara Românească. Venise probabil ca educator francez la vreo familie boierească, pentru a fi, în 1855³, numit profesor de limba și literatura franceză la Sf. Sava, unde va funcționa, se pare, până la moarte. În 1860 s-a încercat și folosirea lui în cadrul Biroului de Presă al Principatelor de la Paris; numit corespondent pentru Țara Românească, Roques n-a corespuns însă⁴.

În afara activității didactice, preocupările lui Roques s-au concentrat în domeniul cultural literar. Scriitor cu volume publicate încă înainte de sosirea în România, el se va apropia de mișcarea literar-culturală valahă, integrându-se ei. Ținu conferințe în cadrul Ateneului Român⁵. Aderă la gruparea de la „Tranzacțiunii Literare”, „Revista contemporană”, publicând în cea din urmă, fiind introdus și recenzat elogios de membrii grupării.

A murit, probabil, în jurul anului 1880⁶.

Dăm mai jos lista operelor lui Roques, refăcută prin confruntarea publicațiilor găsite în bibliotecile bucureștene cu anunțurile bibliografice de la finele cărților sale:

¹ Din cîte cunoaștem, bibliografia de referință relativă la subiectul nostru numără doar două trimiteri: N. Iorga, *Un educator francez: Antonin Roques*, în „*Revista istorică*” V, 1919, nr. 11—12, p. 354 și urm., la care se adaugă cîteva notițe de la *Cronica* aceleiași reviste, și o pagină din studiul lui Gh. Adamescu, *Primii profesori francezi de la Sf. Sava*, în „*Revista generală a învățămîntului*”, XII, 1924, nr. 2, ianuarie p. (65—74) 67—68.

² Pentru biografia lui Roques avem puține date. Am încercat s-o reconstituim pe baza sugestiilor date de N. Iorga și Gh. Adamescu, a informațiilor fugare date implicit de contemporani și de însuși Roques în opera sa literară, începînd de la datarea poeziilor și volumelor, la dedicațiile lor, la diverse notițe și chiar la fapte biografice indicate în operă. Prezentăm mai sus un sumar biografic, eliminînd amănunțele — relații sociale și literare concrete, călătoriile, incertitudinile, presupunerile etc.

³ După listele profesorilor de la Sf. Sava, Gh. Adamescu, *op. cit., loc. cit.*, p. 66.

⁴ Vezi Cornelia Bodea, *Din acțiunea de pregătire a Agenției diplomatice a Principatelor de la Paris*, în „*Studii*”, XIII, 1960, nr. 6, p. 146.

⁵ La 11 martie 1872, despre *Frumusețile istoriei naționale* (publicată în ediția a IV-a din *Legendes et dolnes*, p. 219—250) — cf. „*Pressa*”, IV, 1871, nr. 261, 24 noiembrie, p. 1051 (anunța conferința pentru 9 martie) și V, 1872, 11 martie, nr. 57, p. 3, și 12 martie, nr. 58, p. 4. Știrea este reluată și în „*Românul*” din aceeași perioadă.

⁶ În 1880 i se publică, în *Album Macedo-român*, pentru ultima oară, cîteva selecțiuni din scrieri deja editate, fără să avem vreun indiciu precis că în acel moment autorul se muștră sau nu în viață.

Les nuées blanches, Anvers, 1839, editor Jos M. Jacobs fils. Cuprinde scrieri de Roques și Felix Bogaerts, poet flamand. Cartea a fost găsită, la 1919, și descrisă de N. Iorga⁷; nu am mai putut-o afla în bibliotecile consultate.

Monde et patrie, poeme, a apărut, probabil, înainte de stabilirea lui Roques în România — figurează în listele sale de opere imediat după *Les nuées blanches*. Volumul a rămas necunoscut și cercetătorilor anteriori; nu l-am putut, de asemenea, găsi.

Pièces dramatiques et poésies diverses, Paris, 1855. Cuprinde lucrările dramatice: *La princesse Emma*, *Un mari s'il vous plait*, *Les maris en fuite*, *Scène imitée de Shakespeare* și *Poésies diverses* (unele reproduse din volumul *Les nuées blanches*).

Cartea școlarilor sau crestomafiid româno-franceză pentru uzul colegiilor, al școlilor și institutelor de ambe seze, București, 1856. Cuprinde bucăți alese din literatura franceză și română.

Cursu complectu de limba franceză lucrat în limba română după cei mai buni autori francezi și germani, vol. I, București, 1858, editor Ioanide; vol. II, București, 1859, editor Ioanide. Primele două volume au fost scrise în colaborare cu G. Antonescu și cuprind lecții și reguli de fonetică și pronunțare. Partea a III-a — *Cours de langue française. Leçons et modèles de littérature française suivis des modèles de littérature roumaine* — aparținând numai lui Roques, a cunoscut trei ediții: București, 1860; București, f.a., Ioanid; București, 1876, Socec. Este o istorie a literaturii franceze, în care prezentarea și comentariul succint sînt exemplificate cu texte.

Légendes et doines roumaines, imitate după Vasile Alecsandri, au cunoscut, în afara apariției în periodicele vremii⁸, patru ediții succesive; cunoaștem trei: I — Paris, 1864, Librairie Moquet; III — Paris, 1868; IV — Paris, 1869. Volumele cuprind, în afara legendelor și doinelor imitate, cîte un capitol final de poezii originale.

Constantin Brîncoveanu. Dramă istorică în 4 acte, București, 1872, editori G. Ioanid și Alecu Spirescu.

Le nouveau livre de sagesse, Paris, Alphonse Lemerre, 1873.

Un caprice de Vénus. Poème antique, Bucarest, Socec, 1875.

Roques a mai publicat, în „*Revista contemporană*”:

Căsdrtoria lui Eduard, comedie în 5 acte — III, 1875, nr. 6, p. 520 — 540 (greșit: 440); 1 noiembrie, nr. 7, p. 46 — 72; 1 decembrie, nr. 8, p. 142 — 154; IV, 1876, 1 februarie, nr. 2, p. 97 — 140.

Elena, dramă în două acte — IV, 1876, 1 martie, nr. 3, p. 228 — 257; 1 aprilie, nr. 4, p. 273 — 295.

În brațele lui Morfeu, comedie într-un act — IV, 1876, 1 mai, nr. 5, p. 355 — 387.

Din listele citate ale operelor lui Roques, rezultă că el ar mai fi scris încă: *Gébert*, poem; *Mircea voictorieux*, dramă în 5 acte; *La duchesse de Chateauroux*, dramă; *Dupe et fripons*, comedie în 4 acte; *Miracolulu unei mame*, dramă în 1 act; *La Roumanie délivrée*, dramă; *La demi-monde de Bucarest*. Dintre acestea nu cunoaștem decît un fragment din *La duchesse de Chateauroux: Délire et vision de Louis Quinze, pendant sa maladie à Metz*, reprodus în *Cartea școlarilor* din 1856 (p. 154 — 155), insuficient însă pentru a putea reconstitui sau chiar bănui ansamblul lucrării.

⁷ *Op. cit.*, p. 355 și urm.

⁸ Semnalăm: Antonin Roques, *Groué Grozovan*, în „*Independența română*”, V, 1863, 11 august, nr. 61, p. 241 — 243 și 20 august, nr. 63, p. 249; o serie de imitații apar în „*Journal pour tous*”, 1865 (cf. N. Iorga, la *Cronică*, în „*Revista istorică*”, XI, 1925, ianuarie-martie, nr. 1 — 3, p. 70: anul 1865 al „*Journal*”-ului lipsește din colecția B. A. R.); Rocaresco, *Mioritza (La petite brebis)*, în „*Trompeta Carpaților*”, I, 1865, 19 septembrie/1 octombrie, nr. 53, p. 210; Rocaresco, *Kira*, în „*Trompeta Carpaților*”, IV, 1868, 7/19 iunie, nr. 139, p. 155; Antonin Roques, *Le sylphe și Adieu à la Moldavie*, în „*Trompeta Carpaților*”, VII, 1869, 27 martie/9 aprilie, nr. 721, p. 2 851 etc.

Scriitor bilingv modest, Roques devine interesant prin acele sectoare ale operii lui unde, interferând literatura română, se integrează în fluxul viu al mișcării noastre cultural-artistice, oferind informații — aspecte, sugestii și pretexte — asupra acestora.

Doctrina literară a lui Roques — așa cum se precizează și exprimă ea răspicat în Cartea a IV-a din *Le nouveau livre de sagesse*, dar se concretizează în întreaga-i carieră literară — este eclectică și elastică. Format în atmosfera școlii romantice franceze, cu o cultură literară oarecum edectică — cu o obligatorie cunoaștere echilibrată a istoriei întregii literaturi franceze și universale — trăind și continuându-și activitatea în mediul literar din țările române, Roques este un romantic cu temperament clasic. Pentru el trei sînt coordonatele majore ale creației artistice: golan, rațiunea și sentimentul⁹. Definițiv — apropiindu-l de gîndirea literară valahă a vremii — este utilitarismul esteticii sale: literatura este investită cu valori didactice, morale¹⁰.

Nu ne vom opri asupra poeziei lui Roques — căreia, dacă ar fi să o definim sumar, am încadra-o la ceea ce Saulnier numea „subromantismul bastard și plîngător” care „întîrzie la mijlocul secolului”¹¹ — și fiindcă ne lipsesc două și principalele volume pentru aceasta și fiindcă ea nu prezintă nici un interes din punctul de vedere al mișcării literare românești.

Légendes et doines cuprinde poezii imitate după Vasile Alecsandri: atât din culegerea de *Poezii populare ale românilor*, cît și din creația sa originală — volumele *Doine, Lăcrimioare, Suenire*¹². În 1864, cînd apar, în prima ediție, *Légendes et doines*, poeziile lui Alecsandri fuseseră deja aduse la cunoștința publicului francez prin traduceri apărute în culegeri¹³, în presă¹⁴, și, integral, în volumele *Ballades* (1885) — traducere în proză de Vasile Alecsandri — și *Les doinas* (două ediții: 1853 și 1855) — traducere în proză de Voinescu. Roques nu are deci meritul pionieratului.

Metoda lui de lucru nu este „nici traducere nici imitație”. „C'est de l'assimilation — spune el¹⁵ —, seul moyen, à mon avis, de reproduire, sans les amoindrir, les poésies essentielles nationales”. Metoda aceasta, care „exige cette supériorité intuitive et créatrice, faculté maitresse qui constitue le poète”, a constat din încercarea autorului de a se „penetra” de circumstanțele și spiritul creației populare, vizitînd „les plus beaux cités de la Roumanie [...] tantôt lisant et relisant ses poètes anonymes, sur le théâtre même de leur inspiration”¹⁶. În ceea ce privește lucrul poetic concret: „j'ai composé des poèmes français avec des sentiments roumains, sans me préoccuper du texte national, autrement que comme d'un canevas, remaniant, coordo-

⁹ Vezi *Le nouveau livre de sagesse*, p. 129, 127, 168, 136 etc.

¹⁰ Vezi *Le poète*, în *Cartea școlărilor*, p. 162 și *Le nouveau livre de sagesse*, p. 135 etc.

¹¹ Saulnier, *La littérature française du siècle romantique*, Paris, 1948, p. 37.

¹² Cuprinsul celor trei ediții (I, III, IV) pe care le cunoaștem, nu este identic, îmbogățindu-se progresiv. Dăm aici lista completă a poeziilor imitate de Roques după Alecsandri, cuprinse în aceste ediții. Din volumul *Poezii populare*, cap. *Cîntice bălîrnești — Legende — Balade: Miorița [Mioritza (La petite brebis)], Inelul și năframa (Le voile et l'anneau), Pănușul codrilor (Le paon des forêts), Șalga (Chalga), Mihai Copilul, Român Grue Grozovan [Groué Grozovan], Codreanu și Bujor (Boujor), Șerb sărac (Le pauvre serb), Kira (Kira), Fata cadiului (Hadji Novac), Bogdan (Bogdan), Monastirea Argeșului (La cathédrale d'Argis), Constantin Brîncoveanu (Constantin Brancovan); volumul *Doine: Doina (La doine), Sora și hoțul (La nonne et le brigand), Crai nou (Zamfire), Maghiara (Eduige la maghiare), Altarul monastirei Putna, Ursiții (Maritzica et Zoltza), Făt-Logofăt, Hora (La chora), Sburătorul [Sbourătorul (Le sylphe)], Cinel-cinel (Cinel-cinel), Dorul (Le dor); din volumul *Lăcrimioare: Lăcrimioare [Les mugets (Lacrimioare)], Pescarul Bosforului (Le pecheur de Bosphore); din volumul *Suenire: Visul (Le rêve), Păsărica (Le petit oiseau), Adio Moldovei (Adieu à la Moldavie).****

¹³ În culegerea *Poésies de la langue d'or*, traduite par J. A. Vallent, 1851; în *Leçons de littérature* de Ulysse Marsillac, București — Paris, 1859, p. 174—175; *Meșterul Manole* tradus de Antony Deschamps.

¹⁴ *Erculean și Năluca*, traducere în proză de V. Alecsandri, apar în „Revue de l'Orient”, 1854, avril, tome XV, p. 302—304; *Sora și hoțul*, traducere de U[lysse] M[arsillac], în articolul *Poésie* din *La voie de Roumanie*, 28 decembrie, 1862/2 ian. 1863, no. 48, p. 192.

¹⁵ *Légendes et doines*, ediția IV, *Preface*, p. IV.

¹⁶ *Ibidem*.

nant, ajutant, retranchant”, făcînd, crede Roques, ceea ce ar fi făcut poezii populari români de-ar fi avut la îndemînă „la merveilleuse langue de Victor Hugo”, în locul imperfectului idiom valah¹⁷.

Realitatea este că, dincolo de deosebirea de posibilitate de expresie (deși intim legată de aceasta), Roques n-a sesizat, cu toată bunăvoința sa, adevărata structură sufletească și poetică românească. Lipsit exact de „facultatea intuitivă și creatoare” pe care o cerea asemenea metodă de maximă subiectivitate, el travestește poezia românească conform uneia dintre modelele romantice: pitorescul oriental. Balada românească este prin excelență narativă, descriptivul fiind redus, imprecis, stereotip metaforic; accentul cade pe firul epic al împlinirii povestite, sincopile de timp, neglijența de logică, fiind caracteristice. Roques vrea să umple golurile — stringe logica, înnoadă timpul (asigură continuitatea temporală și logică a acțiunii), decorează cu amănunțimi occidentale — depărțîndu-se de la spiritul original al poeziei românești. Sensibilitatea romanticului francez înlocuiește sensibilitatea primitivă (și primară) din poezia românească, atît în sentimentele eroilor folclorici, cît și în rezonanța sufletească la faptele narativului: creatorul popular li se confunda, le exprima exprimîndu-se. Roques se detașează de ele. În prezentare și comentariu. *Légendes et doines* sînt astfel un ciclu oriental în decor românesc. Judecate în afara comparațiilor, poeziile ciclului sînt corecte, elegante, cu pasaje frumoase, de autentică vibrație (romantic-occidentală) — uneori. Este o operă onorabilă. Traducerile în proză (de Alecsandri și Voinescu) ale poeziilor lui Alecsandri nu reușiseră, de obicei, să transmită decît informații obiective — asupra conținutului — fără a face transmisibil fiorul liric. Aspectul specific poetic reapare în „asimilările” lui Roques, lipsit de strălucire, dar incontestabil, însă altul, nou, deosebit de cel original.

Fiindcă piesele originale sînt puțin cunoscute, foarte interesantă ar fi o largă exemplificare comentată. Pentru economie, ne vom limita la un singur exemplu, dintre cele mai cuprinzător ilustrative: partea finală a baladei *Inelul și năframa*. În *Poezii populare ale românilor*:

„Atunci craiul s-a căit,
În mătasă i-a-nvelit,
Și-n biserică l-au dus
Și-n două raclă i-au pus,
Raclă mîndre-mpărătești
Purtînd semne latinești
Și pe dînsul l-au zidit
În altar, la răsărit,
Pe ea-n tindă l-asfințit !
Iar din el frate-a ieșit
Un brad verde cătinat

Pe biserică plecat.
Și din ea o vișoară
Înflorită, mlădioară
Ce din zori și pînă-n seară
Pe biserică s-a-ntins
Și cu bradul s-au coprins !
.....
Tună doamne și trăznește
Tună-n cine despărțește
Dulcea dragoste-nfocată
De-un fecior și de o fată¹⁸”.

— final sobru, dureros prin obiectivitatea comunicării din perspectiva întregii povești, potențat prin izbucnirea finală în blestem, a cărui putere emoțională se mai păstrează (ceea ce se împlină foarte rar) în traducerea literală a lui Alecsandri :

„Le roi plaça leurs corps dans des riches cercueils et les fit enterrer à coté de l'église : lui, près du saint autel vers l'orient ; elle, près de la porte, vers l'occident.

Et du tombeau du jeune prince il poussa bientôt un beau sapin qui grandit en s'inclinant sur l'église ; et du tombeau de la jeune épouse il surgit un cep de vigne dont les rameaux flexibles grimpèrent de long des murs pour aller s'entrelancer, le même jour, aux branches du sapin.

Dieu ! Seigneur Dieu ! frappe de ta foudre vengeresse qui conquie brise les liens qui unissent ensemble deux jeunes coeurs !”¹⁹. devine la Roques :

¹⁷ *Idem*, p. VII.

¹⁸ V. Alecsandri, *Poezii populare*, 1908, Minerva, p. 18.

¹⁹ V. Alecsandri, *Ballades*, Paris, 1855, p. 25.

„D'habits pompeux coquettement parés,
 On les coucha dans deux cercueils dorés,
 D'où débordait tant et tant des dantelles,
 Et de brocard, parsemé d'immortelles,
 Qu'à voir ainsi les deux pauvres enfants,
 On aurait dit deux fiancés charmants
 Qui, dans l'éclat de leur riche parure,
 Unis de coeur et la main dans la main,
 S'en vont partir, non pour la tombe obscure,
 Mais pour l'église où les attend l'hymen.

À cet étrange et douloureux contraste
 De mort, de deuil, de parure et de faste,
 De tous les yeux les pleurs coulaient à flots;
 Les coeurs navrés éclataient en sanglots.
 Une musique où la douleur se pâme,
 Plaintive et triste, hélas ! à fendre l'âme,
 Autour du lit funèbre des amants,
 S'en vint pleurer ses airs les plus touchants.
 Puis les cercueils et leur chère relique,
 Parmi les cris d'un désespoir antique,
 Sur un grand char, de larmes étoilé,
 De huit chevaux de parades attelés,
 Furent placés, et dans la ville entière
 On les porta, promenade dernière,
 Jusqu'à l'église où, par ordre royal,
 — Il est, hélas ! des coeurs qui rien ne touche, —
 Les deux époux même sur le lit sépulcral,
 Furent privés de la commune couche.

Près du portail que, du rayon vermell,
 En se levant éclaire le soleil,
 Du beau défunt la tombe fu creusée,
 Tandis qu'au coin de la porte oposée,
 On enterrait tout embaumé de pleurs
 Le corps charmant de sa chère épousée,
 Tous un berceau de verdure et de fleurs.

Or, de la tombe au levant exposée,
 Un beau sapin cette nuit s'élança,
 Qui parvenu jusqu'au toit de l'église,
 De son sommet, au souffle de la brise,
 Vers le couchant ses rameaux balança.
 La meme nuit, ô surprise ! ô miracle !
 De l'autre tombe un cep de vigne éclos,
 De long du mur s'élevant sans obstacle,
 Vint au sapin marier ses rameaux.

Et tous les ans deux tourterelles blanches,
 Vrai paragon de constante amitié,
 Viennent depuis nicher parmi les branches
 Du cep de vigne au sapin marlé.

IV

Dieu, dont le souffle allume dans les âmes,
 Le feu sacré des immortelles flammes,
 Dieu tout-puissant ! de vos foudres vengeurs
 Frappez, frappez ceux dont les mains cruelles
 Brisant les noeuds des amours les plus belles,
 Brisent ainsi les pauvres jeunes coeurs^{1*}.

¹ *Légendes et doïnes*, ed. a II-a, p. 20–22.

Dacă publicul francez și-a făcut o imagine a specificului creator românesc după „asimilările” lui Roques, și-a făcut o imagine falsă. Interesant ar fi, de aceea, să cunoaștem care a fost dacă a fost, primirea făcută de opinia literară franceză, paralel cu aceea românească, colecțiile de *Légendes et dolnes*, cum și ce anume a fost văzut și înțeles în ele. Din păcate, ecoul lor în România n-a fost, din cîte știm, deosebit; ne sînt cunoscute numai două prezentări ale cărții lui Roques. În prima, profesorul de franceză de la Matei Basarab, Francis Robin, se achită de o datorie colegială: prezentarea e sumară, elogioasă și circumstanțială²¹. Mai interesantă este recenzia favorabilă din „Timpul”, într-o epocă, e drept, cînd vrăjmășiile literare (între „Junimea” și literații valahi) se atenuaseră: se apreciază că autorul a învins cu bine greutățile avute în întreprinderea sa²². Iar în ceea ce privește primirea publicului pentru care Roques a scris, primirea publicului francez, cercetarea este practic dificilă: lipsesc din bibliotecile noastre colecții bine puse la punct ale presei franceze din sec. XIX. Nu cunoaștem astfel decît indirect, din citațiile lui Roques, două referiri, evident — elogioase, la colecția de *Légendes et dolnes*. Un critic M. G. B. aprecia că „toutes ces pièces sont sobres, bien composées, vaillamment conduites, habilement dénouées”²³. Iar Ch. Gabriel credea că Roques, „en développant le canevas qui lui offrait les chants roumains, nous a donné une oeuvre singulièrement originale, qui a conservé, en passant dans notre langue, son caractère propre et [...], la saveur même du culte”. *Les Légendes et dolnes*, dans leur forme française, sont des vrais monuments de littérature roumaine, qui intéresseront presque autant les géographes et les hommes politiques que les simples amateurs de poésie”²⁴. Nu ne putem pronunța pe baza unei singure știri (selectată, evident, subiectiv): dacă aceasta a fost impresia generală, Roques a oferit Franței o imagine falsă a literaturii române.

Vom trece peste comediile în franceză *Un mari s'il vous plait* și *Les mari en fuite* — altde scrise cu vervă, spirit și degajare, fiind, alături de *La princesse Emma*, partea cea mai bună a operei lui Roques — compunerii în spirit modern cu elemente formale clasice, comedii de monvuri contemporane, cu tendința didactic moralizatoare.

Vom reține însă comedia publicată în română, *În brațele lui Morfeu*. Farsa ușoară, a cărei intrigă se bazează pe un cunoscut joc de cuvinte, se asociază unei schițe de moravuri românești. Sumar și artificios în ansamblu — mergînd pe obișnuitele personaje comice: servitorii, amicul confident și ajutor, gelosul — crochiul acesta de societate bucureșteană mic-burgheză este interesant prin vaga prefigurare a unui celebru personaj de mai tîrziu: Crătinescu, garda național, soț ridicol, gelos feroce și naiv, prevestește pe Jupîn Dumitrache.

Elena — bănuim a fi tot o traducere după piesa scrisă în franceză de Roques — este dramă pasională modernă, ca acelea în care excela în Franța Alexandre Dumas-fils. „Revisita contemporană” o definea, entuziasmat: „dramă patetică, un instructiv capitol din moravurile contemporane dat scenii cu toată abilitatea care caracterizează pe cunoscătorii sufletului omenesc”²⁵. Pretextul, pe care autorul îl localizează în societatea românească a vremii, este banal și obișnuit — în funcție de final poate fi comic sau dramatic —: căsătoria silită, din motive materiale, între un bărbat bogat și trecut și o tînră săracă, obligată a renunța la prima-i, singura și adevărata iubire. Cit privește partea „patetică”, referitoare la sufletul omenesc, a drama

²¹ Francis Robin, *Légendes et dolnes roumaines par Rocaresco*, în „Trompette Carpatinilor”, I (III), 1865, 24 iunie, nr. 32 (349), p. 127 (1335).

²² *Légendes et dolnes. Chants roumains imitées d'après M. B. Alessandri par A. Roques* în „Timpul”, 1879, 22 iulie, nr. 161, p. 2.

²³ *Légendes et dolnes*, ediția IV, *Préface*, p. VII.

²⁴ *Idem*, p. VII—VIII; după „Journal des débats”, 24 noiembrie 1875: tomul lipsește din colecția B.A.R.

²⁵ Prezentarea redacției la publicarea comediei *În brațele lui Morfeu* „Revisita contemporană”, IV, 1876, 1 martie, nr. 3, p. 355.

este de un convenționalism grandilocvent și lacrimogen imposibil: ca scriitor, Roques nu are simțul gravității. Mai interesantă este tendința didactică a piesei, atât în sine — pentru că demonstrează încă o dată trăsătură caracteristică a operei lui Roques: utilitarismul social-etic — cât și în realizarea capitolului de moravuri contemporane, fiindcă încercarea de localizare românească este plauzibilă și, fără a se ridica la un înalt nivel de autenticitate, dă totuși oarecare culoare și exersează două tipuri caracteristice ale literaturii noastre: boierul decăzut, sărăcit și îmbogățitul, parvenitul în ascensiune. Schișa caracterologică a acestuia din urmă, mai apropiată mijloacelor comice de observație și realizare artistică, este cel mai reușit aspect al dramei *Elena*, salvând întrucâtva și finalul ei convențional patetic: în fața cadavrului proaspetei sale soții, îmbogățitul cămătar Aureanu, care investise capital serios în această căsătorie, exclamă „Proastă afacere!”

La princesse Emma — jucată în vara anului 1853, de trupa franceză Séguy-Varangot, pe scena Teatrului Mare din București²⁶ — subintitulată de Roques „dramă”, este un soi de *Ruy Blas* cu happy-end: bravul Eghinard, de origine obscură dar de mare valoare personală, câștigă mîna prințesei Emma, fiica lui Carol cel Mare. Este, într-adevăr, scrisă în stil, dacă nu în spirit, autentic romantic: o intrigă simplă, bine condusă, pe un pretext erotic, ilustrînd o idee scumpă romanticilor — sociologia meritului —, ornamentată cu largi și bogate tirade specifice. Dar — încă N. Iorga remarcă²⁷ — caracteristică este „tratarea zglobie”, lipsa de adîncimi și vibrații. Demonstrația romantică se face cu fruntea senină, fără încrîncenarea specifică.

Căsătoria lui Eduard — scrisă, evident, în franceză și tradusă apoi în română — subintitulată „comedie istorică”, nu se deosebește de *La princesse Emma* decât sub raportul realizării concrete: desfășurarea piesei e mult mai oșobită, verba autorului mai uzată; altfel, același pretext — o megalomanie regală — și aceeași idee în spirit romantic: „Politica propune și amorul dispune”.

Constantin Brîncoveanu, „dramă istorică”, s-a născut din documentația pentru un libret de operă solicitat de Gh. Stephănescu. A fost scrisă în vacanța anului 1871. Manuscrisul fu prezentat lui Pascaly, care-l „traduce presto, presto”, și puse piesa în repetiție. Muzica e compusă de Wiest²⁸. Premiera a avut loc la 4 noiembrie 1871, la Compania dramatică²⁹, cu Pascaly în rolul titular³⁰. Relatările asupra reacției publicului sînt contradictorii: Roques³¹ și Pantazi Ghica³² vorbesc despre succes de public, Laertiu — dimpotrivă³³.

Reacția presei — cu informațiile pe care le dă asupra atmosferei în care se nășteau piesele noastre istorice, asupra receptării, cu specifica ei conformație, a spectacolelor teatrale din epocă — este neașteptat de interesantă. Discuția dezlănțuită în jurul piesei, imediat după pre-

²⁶ La publicare, Roques indica: „Joué sur le théâtre de Bucharest en 1853”. Am consultat lista repertoriilor spectacolelor date pe scena Teatrului Mare din București, între 1852 și 1860, publicată de Ioan Massof în vol. I din *Teatrul Românesc*, și am găsit figurînd, la trupa franceză, Séguy-Varangot, a cărei antrepriză a durat de la 6 iunie pînă în septembrie 1853, drama într-un act *La princesse Emma*. Numele autorului, care nu era indicat pe afiș, nu fusese identificat de Ioan Massof, dar dubilele sînt, oricum excluse: autorul este Antonin Roques.

²⁷ *Op. cit.*, p. 362.

²⁸ Cf. *Prefația la Constantin Brîncoveanu*, p. V—VI; a fost publicată anterior și în „Pressa”, V, 1872, 6 ianuarie, nr. 4, p. 2—3.

²⁹ Cf. anunțul teatral, în „Românul”, XV, 1871, 3 noiembrie, p. 951 și S.T. *Pro-paganda-n teatru*, în *Românul*, XV, 1871, 7 nov., p. 967.

³⁰ *Constantin Brîncoveanu*, p. 8.

³¹ *Prefația*, p. VII și *Dlui Redactor al Ziarului Românul*, în „Românul” XV, 1871, 14 noiembrie, p. 979.

³² P. Ghica, *Curierul Bucureștilor*, în „Românul”, XV, 1871, 13 noiembrie, p. 982—983.

³³ Laertiu, *Foiața Romînilui*, în „Românul”, IV, 1871, 14 noiembrie, p. 986.

mieră, se axează aproape exclusiv pe conținutul ei, pe ideile cu rezonanță contemporană mai mult sau mai puțin specială. *Constantin Brncoveanu* a căzut într-un moment politic prost, de probleme și agitații: afacerea Strousberg era proaspătă, dinastia străină, recentă și ea, suferea încă contestații. Împotriva dramei lui Roques, „Românul” declanșează o campanie furibundă. Începe un S. T.³⁴ acuzând piesa de a fi o „desăvârșită propagandă” pentru candidatura „unui oarecare Bibescu-Brncoveanu la domnie”, în timp ce „injuriele aruncate [...] turcilor, nu sînt nici politice, nici împinse dintr-un simțămînt de interes [...] pentru naționalitatea română”, în acest moment cînd turcii au respectat autonomia țării, deși ar fi putut obține numeroase profituri, în urma afacerii Strousberg. Pantazi Ghica reia aceleași acuzații și adaugă, cu indignare amară, ponegrirea tuturor familiilor boierești din țară, așezarea descendenței tuturor urmașilor acestora pe infamie³⁵. Sub aspectul unei cronici dramatice complete, otrăvită și minuțioasă, problema principală pe care Laertiu o ridică în analiza piesei pornește, fără a mai fi specioasă, de la aceeași bază principială: valorile extrăestetice ale dramaticului, „morală în teatru”; accentul asupra importanței banilor și averii, insultînd națiunea română, drama lui Roques este lipsită de merit³⁶. Aprecierile specifice, artistice, asupra piesei ca atare și înscenării ei cad — cu excepția lui Laertiu, la care se menține un oarecare echilibru între cele două compartimente — pe planul doi: sînt atinse în treacăt, fie că sînt (P. Ghica) sau nu (S. T.) favorabile. Răspunzînd, Roques³⁷ menține un mai real echilibru între elementele de conținut ce apar într-o piesă și specificul ei artistic; el respinge acuzațiile aduse, contraargumentînd tocmai pe baza acestui specific artistic, a legilor lui deosebite de legile comune ale vieții. Dar nu ezită a recunoaște deschis, făcîndu-și un merit din aceasta, că a făcut propagandă în piesa sa, propagandă în favoarea instrucțiunii publice.

De fapt, aceasta este și situația reală a dramei. În *Constantin Brncoveanu* cunoștințele literare ale autorului și tendința respectării specificului artistic sînt incontestabile. Sînt însă deasemenea incontestabile infiltrarea tendinței propagandistice, suprapunerea unor trăsături ale schemei de dramaturgie istorică devenită specific românească. Roques pornește de la ideea de a găsi subiectului „sorginți de interes totdeauna viue și puternice în teatru”³⁸, de a-și baza acțiunea pe conflictul ivit din idei și sentimente contrarii. Dar interesant este că în această piesă, scrisă pe subiect din istoria românească, pentru români, el alege tocmai sentimentul politic, național-religios, la care adaugă „amorul”³⁹. Pe baza acestora, intriga se configurează — cum nu s-a mai întîmplat în celelalte piese istorice ale lui Roques — pe schema conflictului între dominați și dominatorii, național complicată cu opoziția domn-boieri trădători, la care se adaugă un pretext erotic neconflictual, pentru culoarea sentimentală a acțiunii: acestea sînt elementele cele mai curente de realizare a intrigii în prototipul românesc. Se adaugă personajele exemplare schematice în bine sau în rău din punctul de vedere al noțiunii politice — patrie-religie: perfecții patrioți și creștini, sperjuria de țară și de credință și dușmanul național absolut. La nivel de scene și replici, aspectele specifice modelului românesc sînt, de asemenea, caracteristice: discursivul în idei și limbaj, anacronic larg dezvoltat, scenele dezbateri, scenele exemplare, replicile moralizatoare, pînă la exploatarea ideologică a fiecărui gest mărunț. Narativul — inexistent în *La Princesse Emma* — se dezvoltă abundent, cu procedeele-i specializate. Chiar și introducerea procedeelelor de „grand spectacle” este caracteristică începuturilor teatrului istoric românesc și n-a apărut la Roques înainte de *Constantin Brncoveanu*.

³⁴ *Op. cit., loc. cit.*

³⁵ *Curierul Bucureștilor, loc. cit.*, și în „Românul”, XV, 1871, 21 noiembrie, p. 1010—1011.

³⁶ Laertiu, *Foia Romnului. Piesa Moartea lui Const. Brncoveanu. Melodramă în 5 acte de d. A. Roques*, în „Românul”, XV, 1871, 11 noiembrie, p. 978—979; 13 noiembrie, p. 283—284; 14 noiembrie, p. 986—987.

³⁷ *Dlul Redactore al ziarului Romnul*, în „Românul”, XV, 1871, 14 noiembrie, p. 973 și *Răspuns domnului Pantazi Ghica, idem*, 17 noiembrie, p. 995.

³⁸ *Prefacia*, p. VII.

³⁹ *Ibidem*.

Piesa, pe care Anghel Demetrescu o lăuda, din punct de vedere artistic, fără rezerve, fără gust și discernământ, într-o polemică implicită cu școala de la Iași⁴⁰, este, la lectură, stridentă în unele pasaje pînă la ridicol. Adevărul, intuit de singur Eminescu, încă din epocă, într-o cronică veninos negatoare⁴¹, este că vina o poartă în mare parte limbajul. În sine piesa — încercînd să ne-o închipuim în originalul francez al lui Roques — pare a fi fost totuși onestă, fără mari merite, dar mai bună decît destule alte compuneri românești de acest gen din epocă. Anacronismul lingvistic al traducătorului lasă însă o impresie de superficial, artificialitate și parodie. S-a adăugat la acestea anacronismul înscenării și interpretărilor⁴². *Constantin Brncoveanu* rămîne interesantă prin sugestiile sau confirmările pe care ni le oferă asupra contextului dramaturgiei române pe teme istorice în jumătatea a II-a a secolului XIX, din perspectiva devenirii speciei.

Drama lui Roques s-a mai jucat pe 7 și 11 noiembrie 1871⁴³; apoi n-am mai întâlnit-o în anunțurile teatrale ale anului. A fost reluată, după doi ani, la Iași (la această reprezentație se referă Eminescu)⁴⁴.

Despina Tomescu

⁴⁰ Anghel Demetrescu, *Critica. Constantin Brncoveanu. Dramă istorică în 4 acte de Antonin Roques*, în „Tranzacțiuni literare”, I, 1872, 1 lună, nr. 2, p. 185—188.

⁴¹ *Moartea lui Constantin Brncoveanu de Antonin Roques*, reprodus în M. Eminescu, *Opere complete*, Iași, 1914, ed. A. C. Cuza, p. 407—408.

⁴² Vezi Laertiu, *op. cit.*, *loc. cit.* și Eminescu, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁴³ În „Românul”, XV, 1871, 6 noiembrie, p. 963 și 7 noiembrie, p. 967, 11 noiembrie, p. 979.

⁴⁴ Datorăm această informație tov. Stancu Ilin.

UN JUNIMIST UITAT : N. I. BASILESCU (1868-1904)
(Scrisori inedite de la Titu Maiorescu)

Mort în floarea vârstei, la numai 36 de ani (în noiembrie 1904), poetul și publicistul Nicolae I. Basilescu a lăsat în urma sa o activitate literară și jurnalistică peste care s-a așezat curînd o uitare aproape totală. Despre numele său, confundat uneori cu acela al profesorului jurist Nicolae Basilescu, documentele „Junimii” editate de I.E. Torouțlu ne oferă doar această informație laconică : „N. Basilescu, membru în redacția «Convorbirilor literare». Cu toate acestea, *Insemnările zilnice* ale lui Maiorescu îi înregistrează frecvent numele sau prezența la ședințele cercului „Convorbirilor”, începînd din 1891 pînă în 1901. Sub data de 8/20 martie 1893, „Jurnalul” lui Maiorescu (partea încă nepublicată) îl menționează printre tinerii licențiați din 1892 care urmau să preia conducerea „Convorbirilor literare” în noua lor fază istorică : „... foștii mei studenți (acum licențiați în litere și în funcții) din București : Mihail Dragomirescu, I.A. Brătescu, I.A. Rădulescu, P.P. Negulescu, N. Basilescu, Robin, Floru... E vorba să treacă de la 1 Mai 1893 (al 27-lea an) «Convorbirile» sub redacția lor, deocamdată remînd pe un an director încă Jacques Negruzzi din tradiție, dar acum prea prins de alte interese pentru a mai fi bun de literatură”. Începînd din acest an și pînă în 1904, numele lui N.I. Basilescu figurează nelipsit în comitetele succesive de conducere ale bătrînei reviste.

În nota-necrolog pe care „Convorbiri literare” din 1905 o dedica dispariției recente a lui Ștefan Orășanu și N.I. Basilescu, criticul Mihail Dragomirescu apreciază activitatea literară a fostului său amic și coleg de redacție în termeni care, dincolo de elogiul potrivit circumstanței, exprimă fără îndoială și o judecată asupra scrierilor lui N. Basilescu : „Sentimentalitatea mîndră și adîncă, luminată de cugetarea filozofică, mișcată de avîntul unui curajul ce nu se teme de neizbindă, și susținută de calitățile unei limbi conștiente de propriile ei comori, dă scrierilor poetice ale lui Basilescu o calitate ce le va face totdeauna prețioase pentru cei ce cîntesc și iubesc limba română. Poemul său de inspirație osianică, *Orla*, drama sa shakespeareană *Parisiina* și traducerea din Alarcon *Morărița și Coregidorul*, sînt lucrări literare caracteristice, de-o valoare permanentă prin bogăția sintactică și energia stilistică a limbii”. Dispariția bruscă și prematură a lui N. Basilescu, judeca prietenul său Dragomirescu, a curmat firul unei activități de scriitor ce „ar fi putut să ajungă un centru de lumină” prin lucrările sale. Tot Mihail Dragomirescu, în 1906, nu va ezita să-i înscrie numele printre exponenții celei de a treia promoții de scriitori „ce s-au dezvoltat și perfecționat sub stegul «Convorbirilor literare»” : „poetii, noveliștii și dramaturgii mai noi, Coșbuc, Popovici-Bănățeanu, N.I. Basilescu, Brătescu-Voineaști, Murnu, Basarabescu, D. Nanu, Iosif și, cel mai elegant decît toți, Duillu Zamfirescu” (în articolul *Direcția noastră literară*, „Conv. lit.”, nr. 3-5. 1906).

Asupra lui N. I. Basilescu ca om, ca personalitate și caracter, mărturii elocvente ne procură corespondența sa inedită cu membrii cercului de la „Convorbirile” și îndeosebi schimbul de scrisori cu Maiorescu, pe care îl dăm astăzi la lumină. Pare aproape neverosimil tonul cu care „olimpicul”, în genere „rezervatul” mentor al „Convorbirilor”, critic cu renume al țării, fost ministru, rector al Universității, se adresează în 1893 unui proaspăt licențiat al său, în vîrstă de numai 25 de ani: „Gîndesc și simt că D-ta despre necesitatea împreună-lucrării elementelor sănătoase într-un cerc foarte intim legal, și la sfîrșitul vieții mele toată mintea și o parte a inimei îmi sunt concentrate spre aceasta, din dragul lucrului în sine, din iubirea capetelor accesibile adevărului și frumosului. Și D-ta și cu mine ne înțelegem cu atît mai bine într-o astfel de discuție. Sunt așa de lipsit de slăbiciunea (sau tăria? vezi Carp) ambiției de preponderență personală. Sunt așa de lipsit de asemenea secături, încît nu pot înțelege bine lupta personală dintre Dragom.[irescu] și Negu.[escu], sau între Mehed.[inți] și alții. Aci stă un pericol al viitorului, și noi — modeștii — trebuie să-l conjurăm. — Dar despre aceste la toamnă, în cercul nostru de la București”.

Scrisorile de răspuns primite de Maiorescu de la tînărul junimist între anii 1893—1904 au fost păstrate de critic ca documente și le găsim depuse astăzi la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. Publicarea lor împreună cu cele cinci scrisori adresate de Maiorescu lui Basilescu și aflate în colecția particulară a d-nei Felicia Timuș, fiica fostului convorbirist, o socotim cu totul îndreptățită, iar sub raport documentar utilă, ea venind să adauge cîteva piese noi la corpul de documente primare al „Convorbirilor literare” și să reamintească totodată figura unuia dintre colaboratorii devotați ai revistei și ai lui Maiorescu.



DATE BIOGRAFICE. Născut la 4 aprilie 1868 în comuna Salinele Mari, județul Vâlcea. Într-o familie cu situație modestă, N. I. Basilescu urmează liceul la Craiova, apoi Facultatea de litere și filozofie la Universitatea din București. Ca elev și ca student, fiind lipsit de mijloace materiale, cunoaște multe privațiuni. În cadrul facultății (secția istorico-filozofică) este remarcat de profesorul Maiorescu și atras în „cercul literar” al studenților eminenți pe care li primește acasă la el (1890—1892) și le deschide paginile „Convorbirilor”. Lui N. Basilescu revista îi publică în 1892 cinci poezii. Teza de licență o susține în octombrie 1892 cu subiectul *Lumea ca reprezentare și voință a lui Schopenhauer* (5 bile albe și 4 roșii, cum laude). Student fiind, se căsătorește în 1890 (cu Eugenia Măcescu). Beneficiază de premiul bănesc instituit de Maiorescu din venitul edițiilor de poezii ale lui Eminescu. După obținerea licenței este numit, grație rectorului Maiorescu, secretar al Facultății de litere și filozofie (apr. 1893 — mai 1896). În această calitate și ca membru în comitetul de redacție al „Convorbirilor”, N. I. Basilescu mijlocește adesea, prin corespondența sa, comunicarea dintre Maiorescu și ceilalți membri ai cercului, plecați la studii în străinătate: Mihail Dragomirescu, P. P. Negulescu, D. Evolveanu, Teohari Antonescu, S. Mehedinți. Un anumit rol în încheierea și formarea cercului a avut în 1893 însuși Basilescu, cel mai devotat „binefăcătorului” său, Maiorescu.

Din corespondența sa cu Mihail Dragomirescu rezultă că între anii 1898 și 1900 N. I. Basilescu a funcționat ca profesor suplinitor la unele institute secundare din București. Între 2 dec. 1899 și octombrie 1900 îl găsim colaborator la ziarul „România Jună” (alături de G. Bogdan, N. Iorga, Vlahuță, Motru și alții), în care scrie o serie de articole împotriva corupției în avocatură. Funcționează apoi, între 1901—1902, ca director al „Institutului nou de domnișoare Elena Miller-Verghy” din București, unde printr-o generoasă, idealistă administrare se infundă fără voie în datorii (8000 franci) a căror acoperire îi va greva serios, o dată cu mutarea sa la Iași (noiembrie 1902), modestul salariu de profesor de liceu („lunar trebuie să despart 100 de lei din cei 260 ce-i am”).

Din iarna anului 1902 și pînă în toamna lui 1904, data îmbolnăvirii și morții sale prin recidiva bruscă a unei boli de piept, N. I. Basilescu desfășoară o intensă activitate ca profesor

de filozofie în licee, ca redactor inițiator al „Tribunei conservatoare” (Iași, martie 1903-lulie 1904) alături de C. Meisner, Gh. Volenti și Teohari Antonescu, paralel cu elaborarea unei lucrări științifico-filozofice *Despre hereditate* (1903), cu care spera să se abilitizeze ca docent. Ultima sa scrisoare către Maiorescu, din 29 ian. 1904, ni-l arată foarte activ și ocupat, dar și mulțumit oarecum de așezarea sa în Iași: „Eu în anul acesta am fost cu mult mai sănătos decât anul trecut, cu toate că relativ am avut mai mult de lucru zilnic (24 de ore pe săptămână, anul trecut 13) . . . Cu Iașul m-am deprins . . . Peste acestea, ce oraș plin de poezie! Ca un salon cu colțuri ascunse cu discreție, străzile Iașului au colturi tainice și pline de verdeață, care-i dau un farmec nespus”. În toamna aceluiași an, însă, boala îl răpune în scurt timp, lipsindu-l familia și copiii de singurul sprijin material. Din arhiva de autografe N. Iorga pe 1904 deducem că Titu Maiorescu nu a rămas indiferent la situația familiei lui Basilescu, care trecea prin momente grele: „T. Maiorescu a dat pentru moment cît a putut (mai reclamă ceva și familia bietului Basilescu de la Iași), dar în orice caz mulțumește D-lui Iorga că l-a dat prilejul de a veni în ajutor unui tânăr de talent” (*Autografe N. Iorga, Anul 1904*, vol. III, nr. 560).

SCRIERILE LUI N.I. BASILESCU ar putea fi grupate în :

1. Lucrări literare

– poezii originale : poemul *Orla, Icoana, Sonet, Oglinda, Cînd în amurg, În iuz* („Conv. lit.”, 1892–93);

– poezii traduse : din Leopardi, *Infinitul* („Conv. lit.”, 1895); din Catulus : cele două epitalamuri, al lui Peleu și al Tetidei și *In nuptias Iuliae et Manlii*, „Carmen”, nr. I, V, VIII, LI, II, IV, LXII, LXIII (în „Conv. lit.”, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1902);

– tragedia în versuri *Parisina* („Conv. lit.”, 1897);

– proză : un roman de moravuri (manuscris, nefinisat, păstrat în arhiva familiei) și traducerea romanului *Tricornul* de Alarcon, sub titlul *Morăreasa și Coregidorul* (în „Conv. lit.”, XXX A. și XXX B., apărut și în „Biblioteca românească enciclopedică – Socec”, 1908).

2. Articole și studii filozofice

– recenzii critice : *Pentru cultura femeii* („Conv. lit.”, 1897); „*Enciclopedia Română*” („Conv. lit.”, 1898); „*Către un nou ideal*”, de N. Fillpescu („Conv. lit.”, 1898); „*Problemele psihologiei*”, de C. Rădulescu-Motru („Conv. lit.”, 1898); *Șelisme* („Conv. lit.”, 1898); „*Originile Principatelor române*”, de D. Onciul („Conv. lit.”, 1899); *Răspuns la atacurile din „Cultura Română”* („Conv. lit.”, 1904); *Asupra legii meseriașilor* (Revista română, 1902).

– studii filozofice : *Influența mediului în producția operelor de artă* (în vol. „*Omagiul lui Titu Maiorescu*”, 1900); *Visele și tălmăcirile lor populare*, Iași, 1903, 24 p. (studiu apărut, în 1903, și în „Tribuna conservatoare” și „Cultura Română”); *Despre hereditate față de variațiune și selecțiunea naturală*, Iași, 1903, 240 p.

3. Publicistică politică (jurnalistică):

– numeroase articole, semnate sau nesemnate, în gazetele : „Constituționalul”, „România Jună” (1900), „Tribuna conservatoare” (1903–1904).



CORRESPONDENȚA lui N. I. Basilescu cu membrii cercului de la „Convorbiri” a fost destul de vastă, îndeosebi cu Mihail Dragomirescu și P.P. Negulescu, dar în arhiva familiei s-au păstrat doar un număr de 30 scrisori, și anume :

5 scrisori de la Titu Maiorescu

- 2 scrisori de la Mihail Dragomirescu
 11 scrisori de la P.P. Negulescu
 6 scrisori de la D. Evolveanu
 4 scrisori de la Teohari Antonescu
 1 scrisoare de la S. Mehedinți
 1 scrisoare de la I.S. Floru

Majoritatea acestora datînd din anii 1893—1896, perioadă în care Maiorescu și Iacob Negruzzi investesc mari speranțe în elanul și talentul tinerilor autori raliți „Convorbirilor”, se cuvin integrate ca informație în documentele primare ale cercului junimist din „cea de a doua generație”. Unele scrisori prezintă o reală însemnătate istoric-documentară pentru cunoașterea atmosferei din cercul redacțional al revistei și a relațiilor dintre membrii lui. Locu potrivit al celor 30 de scrisori primite de Basilescu ar fi fost desigur prețioasa colecție de *Studii și documente literare* editate de Torouțiu între cele două războaie mondiale, unde găsim inclusă în bună parte corespondența de interes literar a colegilor de redacție și de generație ai lui N.I. Basilescu.

Limitîndu-ne deocamdată la publicarea schimbului de scrisori dintre Maiorescu și N.I. Basilescu, menționăm că 4 din cele 14 piese inedite, tipărite mai jos, au văzut deja în anii trecuți lumina publicității (două în „Luceafărul” din 13 dec. 1969, alte două în „Convorbiri literare” mai, 1970). Notele explicative cu care însoțim textul scrisorilor au rostul de a lămuri unele date și informații literar-biografice a căror înțelegere deplină e imposibilă fără cunoașterea altor documente inedite ale cercului junimist.

M. Ciurdariu

CORRESPONDENȚA DINTRE N. I. BASILESCU ȘI TITU MAIORESCU (I)

I

Domnule Maiorescu,

Vă trimit notele¹ pe care le-am mai putut culege peste cele dinainte.

Lista rectorilor am completat-o, asemenea pe a decanilor fiecărei facultăți. Lista profesorilor morți, afară de cei trecuți de mine, mi-a dat-o, pentru medicină, dr. Rîmniceanu, dar din memorie; înctt nu cred să fie exactă.

¹ Cîteva lămuriri asupra acestor „note” care au prilejuit în 1893 schimbul de scrisori dintre N. I. Basilescu și Maiorescu. Ales și confirmat rector al Universității din București la 1 noiembrie 1892, Maiorescu aduce și în această funcție un spirit inovator, care îl caracterizează. Om al ordinii și al lucrurilor limpezi, la încheierea anului universitar 1892—1893 el își propune să întocmească un raport oficial public despre starea generală a Universității, așa cum prevedea legea asupra instrucțiunii încă de la înființarea acestei instituții de învățămînt, lege rămasă fără aplicare timp de 29 de ani. O asemenea „dare de seamă”, ține să explice noul rector, e „cerută de buna regulă administrativă chiar în afară de prescrierea formală a legii”. De aici s-a născut *Anuarul Universității din București pe anul 1892—1893* (180 p.) care va continua să apară în chip regulat sub rectoratul lui Maiorescu. În vederea redactării acestui „Anuar”, proiectată pentru vacanțele de vară din 1893, Maiorescu îl roagă în iunie același an pe N. I. Basilescu (proaspăt licențiat și — grație solitudinii noului rector — de la 17 aprilie 1893, secretar al Facultății de litere și filozofie a Universității) să culegă „datele relative la anul școlar 1892—1893, și notițe istorice și statistice asupra epocii de mai înainte”. Spre a stimula sarcina nu tocmai ușoară a tînărului secretar, care era și cel mai lipsit de mijloace materiale din cercul noului grup junimist, Maiorescu îi achită cu banii săi un bilet de călătorie pînă la Aachen, unde lui N. Basilescu i s-a prescris o lună de tra-

Mi-a fost imposibil în restimpu, de care m-am folosit acum, să o pot completa. Numirile profesorilor cred că s-au adunat; poate să fie însă cîte o lacună ici colo. Toate lipsurile pe care le semnalai le voi înlătura la septembrie, dimpreună cu altele pe care le veți mai găsi D-Voastră².

Îngdesc că ați aflat de prin gazete împlîrile de pe aici. Candidații la bacalaureat s-au jucat de-a răscoala și profesorii au găsit de cuviință să creadă că e lucru serios și să nu cuteze a veni la examenul oral. Știți desigur că nemulțumirea venise din cauza hotărîrii d-lor profesori să scadă 5 puncte din notele fiecărui candidat, pe motivul că se coplase. Reușiseră numai 83 de candidați din 375. Cum a încheiat procesul verbal, comisiunea a plecat și ne-a lăsat nouă sarcina să dăm rezultatele. Îndată ce s-au aflat, s-au apucat să strige și să protesteze; au spart un geam și vitrinile pentru afișele facultăților; apoi ne amenințau că au să intre, să ne ia hîrțile cu rezultatele; dar n-au făcut-o, dovadă că nu era lucru serios. Poate că judec lucrurile prea ușor, dar eu sînt convins că dacă profesorii cutezau a veni a doua zi să-și facă examenele orale, nu i-ar fi atins nimeni; nici Ministerul n-ar fi intervenit, cu toată telegrama prin care i se reclama. Dar le-a fost teamă să vie; și nici consiliu n-au îndrăznit a ține la Universitate. Asta a încurajat pe copii și umblau în procesiuni pe străzile Bucureștiului, de la Cotroceni, unde amenințau pe dr. Brandza, pînă la Popa Stere la d. Quintescu; acesta însă nu s-a prea impresionat.

La 10, adică a treia zi după rezultate, s-a ținut sfat la d. Odobescu, la șc. normală, și au casat lucrările. Pe seară, în aceeași zi, însă, a dimisionat o parte din comisiune. Pricina nu o știu exact. Se zice că dr. Brandza ar fi acuzat pe unii din profesori că au luat mită, cum de altmintreli ne-a învinuit și pe noi secretarii. D. Odobescu venind în zloa aceasta la Univ., i s-a strigat cloșca cu pui; și cred că asta l-a determinat să ese din comisiune. Dimisionații au fost d-nii Negreanu, Frolo, dr. Brandza și Odobescu; s-au numit în locu-le d-nii Voinov, Obreja și Nicolae Barbu.

Acuma lucrările au început; s-au împărțit candidații în 3 serii de cîte 125 și examenul se ține la liceul Sf. Sava. Ministeriul a dat comisiunii asistenți la supraveghiat pe inspectorii Laurian, Istrati și Mihăilescu. S-au ținut pînă acum în liniște și desigur că au să fie tot astfel pînă la sfîrșit. Azi se isprăvesc lucrările în scris, care au durat 6 zile, 2 pe fiecare serie; iar rezultatele se dau duminică seara, înct oralul nu poate începe mal devreme de 19 iulie. Eu nu pot sta și am cutezat să las pe d. Oprescu, secretaru de la științe, în locu-mi; îl ține pentru 100 de lei. Astfel pot pleca la 18, cum fusese vorba.

Rog pe Doamna Maiorescu, să primească respectoasele mele sărutări de mîni; iar pe D-voastră expresiunea recunoștinței mele.

1893 iuliu 14 București

N. Basilescu

II

Domnule Maiorescu

După cum v-am anunțat prin scrisoarea precedentă, am și plecat în zloa de 18 iulie, Am ajuns la Pesta și am vizitat cît am putut în cele 7 ceasuri. Am trecut podul și m-am

tament, de către medicul lui Maiorescu, în urma unui consult la critică acasă. În timpul acestei călătorii la Aachen (ca și ulterior, în țară, în calitate de secretar al Facultății de litere și membru în noul comitet de redacție al „Convorbirilor literare”), N. I. Basilescu mijlocește, ca persoană de încredere, comunicarea dintre Maiorescu și tinerii plecați la studii în străinătate: M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, T. Antonescu, D. Evolceanu, S. Mehedinți.

² Faptul că N. I. Basilescu recunoaște aceste lipsuri și lacune trebuie reținut, deoarece după întoarcerea lui Maiorescu din vacanțe, ele îi vor da acestuia mult de lucru („mult lucru, și lucru de rînd”), cum se va plînge la 24 octombrie 1893 într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu: „În alăturare îți trimit *Anuarul Universității*, apărut ieri, în fine. Toate notițele am trebuit să le recontrolez personal, căci așa cum mi le dăseră Niculescu, Basilescu și ceilalți erau false, să răscolesc însumi alfabetic toate codicele studenților, să cer zille de naștere ale profesorilor, și de la mulți mi s-a refuzat etc. etc., apoi corecturile etc. În fine, am ieșit din salahoria asta”. Lui Duillu Zamfirescu îi va comunica, de asemenea, la 4/16 noiembrie 1893: „Îți trimit sub bandă *Anuarul Univerității*, salahorie administrativă și la propoz de Universitate: te rog informează-mă întrucîtva despre universitățile din Belgia. Îmi poți trimite legea sau reglementele lor?”.

urcat la Buda, unde am vizitat pe Îngă parc, de unde se desfășoară așa de frumos prive-
liștea Pestii, și interiorul palatului, care mi-a plăcut peste măsură prin eleganța-i splendidă și
cu toate acestea simplă, or mai drept senină.

Camerile mai toate albe și cteva albastre și roșii au o coloratură atît de fină cum eu
n-am mai văzut, se înțelege. Pervazurile aurii care încadrau culoarea pereților, tăind unifor-
mitatea, m-au făcut să iubesc culoarea acestui metal, ca ornament; atît de cumpătată și
fină e întrebuițarea ei. Acuma înțeleg, cred eu, înțelesul cuvîntului elegant. — Cit despre orașul
Pesta, invidiez pe Unguri și îi stimez în același timp. Au știut să aleagă bine, nu numai țara,
dar și centrul ei. Dunărea se vede de la Buda o mare distanță în jos și în sus pînă la insula
Margareta, plină de vapoare frumoase, a căror mulțime vorbește de puterea și activitatea
ungurilor. — Am mai văzut și cteva monumente, între care și pe al poetului soldat Petőfi,
care mi-a plăcut mult.

De la Pesta înverdat că nu m-am mai oprit pînă la Berlin. Aici am găsit pe Teohar
Antonescu, pe Mehedinți și pe un alt student, Evolveanu. Au fost cît se poate de buni pentru
mine și mi-au arătat cît s-a putut din oraș. Am fost la Thiergarten, unde am văzut statuia
lui Götthe privind Berlinul industrial și vîndnd reinvierea antichității; apoi statuele regelui
nenorocit și a reginei sale. Ereau împodobite cu flori; n-am putut afla ce serbare era; se
vede că aniversarea morții sau a nașterii unuia din ei. Apoi am văzut porțile Brandenburgului
și monumentul victoriei, în care ne-am suit și am privit Berlinul, ale cărui margini nu se mai
vîd. Am fost cu Mehedinți prin cartierele necomerciale, unde domnește o liniște plăcută:
casele aici, deși prea înalte, dar sînt ocolite de grădini, și florile atîrnă din largi balcoane,
de la rez. de chaussée pînă la al 4-lea sau al 5-lea etaj, aerul aici e așa curat ca și la țară.
se înțelege, Thiergarten e o pădure, nu grădină. Am vizitat apoi seara orașul, ne-am dus cu
toți patru la marginea Berlinului, acolo unde se cheamă Belle Alliance și ne-am întors acasă
la 11 ceasuri. Toate mi-au plăcut în Berlin, dar muzeele cu deosebire. Sălile de sculptură
antică mi le-a arătat Teohar dimpreună cu toate sălile de pictură modernă. Am stat de la
9—1^{1/2} și fiindcă nu putusem vedea decît în fugă pictura, am rămas și a treia zi, cînd am
fost cu Mehedinți din nou. Nu știu dacă înțeleg pictura, dar au fost tablouri, cum d.e. Leda
lui Correggio, fiica lui Titien, o singură madonă a lui Raffael, două chipuri de femeie de
Giacommo Palma, peisajele lui Goosen și mai ales două „Infinite”, unul de Seghers și altul
de Philippe Koninck, în urmă tablourile lui Rubens, Van Dyck, Rembrandt, care m-au impresi-
onant ca și poesia. Cea mai puternică impresie mi-a făcut-o „Diana la vînătoare de cerbi”
a lui Rubens și cea mai plăcută Leda lui Correg. [gio]. Se-nțelege că nu făcui altceva și nu
puteam să fac mai mult de cît o repede înregistrare a operilor văzute. Dar mie mi se pari
că s-a ridicat încă un colț al vîlului ignoranței din sufletul meu și poate că mă voi folosi
acuma chiar de razele de lumină, pe care le-am căpătat, pentru articolul meu, la care n-am
avut pînă-acuma nici timp nici dispoziție să mai scriu³.

În sfîrșit, azi văzui catedrala din Colonia.

Nu vă scriu nimic, fiindcă nici n-aș putea. Dar din tot ce am văzut cu pînă acum
nimic n-a creat spiritul omenesc mai mareț și mai frumos.

³ „Articolul meu”, la care se referă N. Basilescu, este probabil un angajament al său
luat în atmosfera de tensiune publicistică și polemică din 1893 în jurul controverselor Gherea-
Maiorescu. Este, se pare, același articol de estetică la care se va referi ulterior (4 aprilie 1894).
Într-o scrisoare (inedită) către Mihail Dragomirescu: „De lucrat am un articol început
de mult, pe care-l găsise bun d-nu Maiorescu, dar dîndu-mi-l să-l îndreptez, nu i l-am mai
dus, fiindcă nu m-a mai întrebat. Poate nu e nevoie de el, poate că nu e bun. În orice caz,
nici eu nu mi-am mai făcut vorbă. Nu prea sînt ahtiat să-mi văz numele publicat”. N-ar fi
exclus ca acest articol să fie identic cu materialul publicat de Basilescu abia în 1900, în volu-
mul omagial cu care cercul de la „Convorbiri literare” împlină cea de a 60-a aniversare
a nașterii lui Maiorescu: *Lui Titu Maiorescu, omagiu*. În acest volum, N. I. Basilescu sem-
nează o poezie și un articol de estetică: *Influența mediului în producția operilor de artă*
(p. 324—353), în care polemizează cu vederile lui Taine („... am vrut numai să dovedim
vanitatea afirmațiunilor celor ce susțin că o cercetare științifică a artei se poate face din
punctul de vedere al mediului”). Într-un document inedit din anul morții sale — „Memoriu
asupra lucrărilor prezentate pentru admiterea la examenul de docență în specialitatea filo-
zofică” —, N. I. Basilescu menționează și articolul din 1900, specificînd faptul că a fost
scris „cu vreo șase ani mai înainte”, ceea ce înseamnă prin 1893—1894, tocmai anul în care
scrisorile sale fac aluzie la un articol nepublicat. Dacă ar fi apărut atunci, articolul s-ar fi
nscris în bibliografia polemicii Maiorescu-Gherea.

Îmi alesi pentru locuit *Elefant* hotel, unde plata pe zi e 5 m. Dacă vor fi toate ca prețul, e convenabil atunci. Eu nu cred să mai schimb, fiindcă mi-e foarte urît să mă mut. —

Vă rog primiți salutăările mele respectoase și sărutări de mîni Doamnei Maloirescu.

1893 Iulie 24 Aachen

N. Basilescu

III

Cauterets (Hautes-Pyrénées)
Hôtel d'Angleterre.
Miercuri, 28 Iulie/9 Aug. 1893

Iubite D-le Basilescu,

Mi-ai făcut o mare plăcere cu scrisoarea D-tale din Aachen. (Și pe cea din Buc. am primit-o, împreună cu cele 2 mari plicuri anuar, la care lucrez). Firește că te-a impresionat Pesta, Berlinul, domul din Colonia. Și acum îți explic necazul meu pe Pomp. Ellad, cînd venise de la Paris copleșit, nemulțumit etc. Pentru Dumnezeu! dar simplul fapt de a fi avut prilejul să vezi, să vezi cu ochii tăi, în realitatea lor intuitivă, produsele artei de atîtea secole de civilizație este neprețuit de important și unic pentru un om de cultură. Căci toate se pot lua din cărți, dar aceasta nu; aici trebuie senzația directă!

Îmi pare bine și de judecata D-tale cu minte asupra progresului ungarilor, vizibil în Capitala lor. Insulte la Lucaci nu pot distruge faptul, că ne-au întrecut în cultură. *Disce ab hoste!*

Pe Evolceanu din Berlin îl cunosc ca pe un cap extraordinar de inteligent. N-ai putea lega D-ta o mai deaproape relație cu el și cu Mehedinți, scriindu-le din Aachen și continuînd corespondența? — Sunt oameni de viitor, și ar fi bine să-i atrageți în cercul D-voastră.

Decamdată poți propune din partea mea la toți 3 (și la Teohari Anton.[escu]), să-mi scrie pe la 1/13 Sept. la București amănunte asupra felului și terminării studiilor lor. Căci eu, putînd face ceva în Comisia bugetară pentru anul 1, apr. 1894—31 martie 1895, ași fi din toată inima dispus să le înlesnesc cariera în țară, d.e. prin crearea unor catedre cu începere de la 1 oct. 1894, *dacă* pot isbuti⁴.

Nu-mi scrii nimic despre sănătatea D-tale. Trebuie să te fi oboșit și drumul și Pesta și mai ales Berlinul. Cum îți merge acum? Ce cură urmezi? Te-a pus doctorul din Aachen la mercuriale? Cum îți priesc băile? —

Noi mai rămînem aici vr'o 10 zile. Apoi 2 zile Paris (Hôtel Continental; poți scrie și la această adresă, dacă nu-mi răspunzi îndată la Cauterets). De aci prin Interlaken la „Kurhaus Schuls-Taraspe" (*Schweiz*), unde ne întîlnim cu fiică-mea, și pe la 26 august stilul nostru la Viena, „Wien hôtel Sacher".

Îți scriu aceste adrese ca nu cumva să ne pierdem de urmă pentru întîlnirea de la Viena pe la 26 august.

Salutări de la nevastă-mea și o prietenască strîngere de mînă de la

T. Maloirescu

⁴ Pasajul acesta prezintă interes pentru acțiunile lui Maloirescu ca rector al Universității din București. Intenția de a promova în posturi de răspundere elemente pe care le considera înzestrate rezultă și din unele scrisori adresate de Basilescu lui Mihail Dragomirescu și P. P. Negulescu. Celui dintîi, N. Basilescu îl comunica la 21 Ianuarie 1894: „Azi am fost la d. Maloirescu și am pus învățămîntul românesc la cale! Iacă ce a hotărît: să creeze două locuri de agregat în București și două în Iași. În cel din urmă vor fi trimiși Negulescu și D. Evolceanu (spune-le) — se-nțelege, dacă va putea; în cel de-al doilea ești merit tu". Aceste date și documente arată în ce măsură cariera multor personalități de seamă din cultura noastră se leagă, cel puțin la origine, de acțiunea de selecție și promovare întreprinsă de Maloirescu.

IV

Domnule Maiorescu,

Aseară eram foarte rău; cura cu mercuriale, băile și apa, cred eu, că mi-au adu durerile cumplite de cap și o dispepsie.

Însă frumoasa și binevoitoarea D-voastră scrisoare m-a înviorat așa, că azi d-rul m găsi vesel și fu mulțumit „de ma bonne mine”.

Mi-a părut peste măsură bine că s-a întâmplat să gândesc unele lucruri ca și D-voastră: întotdeauna am socotit că pentru propășirea unui început de civilizație e absolut necesă a intra cu cît se poate mai mulți indivizi, pentru o direcție sănătoasă și de adevărat progres că pentru a lupta cu succes, mai ales în condițiunile actuale ale țării noastre, nici o forță nu trebuie neglijată, ci încercate toate mijloacele, ca să fie atrase toate (care sînt active în timpul luptătorilor celor sănătoși, și asta se înțelege de la sine că eu socotesc astfel tabăra noastră.

De multe ori m-am gândit la Proca și îmi pare atît de rău că nu face parte dintre noi: Dacă ar fi venit barim 3 seri la Junimea, cred că ar fi fost biruit. Era mijloc să-l atrag Dragomirescu sau Negulescu în adunările de la Atanasescu; dar cel dintîi e prea dur uneori în raporturile lui și prin urmare a îndepărtat mai mult decît a apropiat sufletul de sensitiv al aceluia; iar Negulescu prea rece în relațiile lui de început, prea compassé, are aparență unui pedant și afectat academician, încît nici el nu l-a putut face să se entuziasmeze de noi și în fine, Atanasescu mărginit, nehotărît în credințele lui, e incapabil să încălzească pe cineva pentru ceva ce ar aduce o schimbare în sufletul aceluia. Numai D-voastră, dacă ar fi venit încă de două ori la serate, l-ați fi putut influența.

Dacă ar fi curios numai să ne cunoască, eu cred că ar fi al nostru.

Cu totul deosebită stă chestia pentru Coșbuc.

Dar dacă i s-ar tolera neajunsurile caracterului său? Cîte n-ați tolerat D-voastră?

Asta-mi aduce aminte pe Caragiale. Însă acesta, conștient sau nu, dar e o forță pozitivă într-o hotărîtă direcție și merge pe ea prea de mult și prea repede ca să se mai poată schimba. E întotdeauna ca un vagon care a fost mult și iute trînt de o mașină, de la un timp însă se desprinde întîmplător, dar totuși merge după celelalte, cu toate că acuma e scăpată mașina de o greutate și cu toate că el, de ar avea conștiință, ar crede că e independent și că merge cum îi place.

Nu v-am spus în scrisoarea precedentă a mea — destul de descusută de altminteri — nimic despre cei din Berlin. Am găsit în prima zi pe T. Antonescu după adresa ce-mi dădese. D-voastră și a doua zi ne-am găsit și cu ceilalți doi la mine la hotel, după ce făcusem seara la teatru cunoștință cu Evolceanu. Toți mi-au plăcut foarte mult și îmi pare mai ales bine că Mehedinți mi-a împrăștiat rezerva prea pronunțată pe care o avusesem față de el mai înainte; niște mici șovăiri ale lui mă cam preveniseră-n contră-i și îl și vorbisem mult de rău, din care cauză nici nu mă cinstise cu un exemplar din teza lui, dacă nu mă voi fi înșelînd. El, știam că e foarte inteligent și despre cei doi, pe cît mi-a fost cu puțință să mă încredințez, mi-au părut așa de minime capete distinse. Am discutat despre multe lucruri cu ei; a venit vorba de Junimea citiseră articolele lui Negulescu și Dragomirescu și le plăcuse mult. Toți trei erau încîntați de cum merg iarăși „Convorbirile”.

După cîte am văzut sînt și ei admiratorii D-voastră și vă consideră, nu numai pe tărîm literar, dar și politic, ca adevăratul promotor al ideilor, care, ei sînt siguri că vor domina progresiv

⁵ Din felul cum N. Basilescu se referă la „chestia pentru Coșbuc” deducem o familie rizară a sa cu atmosfera de culise a cercului de la „Convorbiri”: „Dar dacă i s-ar tolera neajunsurile caracterului său? Cîte n-ați tolerat D-voastră!” Recunoscință publică „mare talent” al lui Coșbuc, criticul autorizat al „Junimii” aplică în acești ani, să reproducă păreri rostite de altfel și față de Caragiale, o anumită „strategie literară”. La sugestiile insistente din Berlin ale grupului Negulescu — Dragomirescu — Evolceanu, de a se lua prin „Convorbiri” și prin partea lui Maiorescu o apărare mai fermă a lui Coșbuc, învinuit de plagiat, criticul găsește suficientă replica lui Evolceanu, iar altă dată le răspunde cu argumentul că nu se poate ști din Berlin ce merge și ce nu merge în climatul din țară. Schimbul de scrisori dintre Basilescu și Dragomirescu — Evolceanu din Berlin vine să completeze cu noi date mărturiile existente în „chestia pentru Coșbuc”. În lumina lor, nu trebuie exclusă probabilitatea ca unele opinii ale lui Basilescu despre Caragiale și Coșbuc, exprimate în acești ani, să reproducă păreri rostite de Maiorescu în intimitatea cercului de la „Convorbiri literare”. *Insemnările zilnice* (partea nededitată încă) rețin pentru 8/20 noiembrie 1899: „Dragomirescu insistă pentru introducerea lui Caragiale în *Comitet* (la „Convorbiri literare” — n.ed.), dar nu s-a primit”.

sul civilizației noastre. Nu știu însă pînă la ce punct poate cineva să se-ncreadă. Eu sînt încrezător. În orice caz, socotesc că singurul drum ce le e posibil pentru activitatea lor intelectuală culturală este cel ce l-ați deschis D-voastră, înclt rămîne de discutat cine va fi în cap, lucru de altfel secundar. Mehedinți e foarte ambițios, ceea ce dă acțiunilor lui o nuanță puternică de nestatornicie. Dar niciodată nu va lucra într-un sens opus, căci dată fiind urzeala de temelie a culturii lui și inteligența lui împedeți va fi imposibil; și dacă e vorba de întîietate, ceea ce deslînă asemenea pe Negulescu și Dragomirescu, s-o albă cel care ar fi inteligent și evident că acela o va avea. În orice caz, acum continuarea reformei ideilor noastre politice și literare cred că nu va mai fi concentrată în capul unuia singur. Mehedinți în literatură n-are să însemne nimic, cu toate că acum e înclntat de Geografia lui, dar în cealaltă direcție poate avea totul, nu știu; însă e om și de concepție și de acțiune.

M-au întreat de pe la noi și le-am spus cum merg de bine serile, apoi le-am vorbit de noul volum al lui Coșbuc, pe care nu-l cunoșteau, am povestit unele din poeziile lui și au fost entuziasmați: ochii cei fini azurii ai lui Evolveanu străluciau de lumina entuziasmului inteligent, Mehedinți măsura odaia în lung și făcea gesturi cu capul, cu minile, cu tot corpul și vorbea de Unguri, de Ruși, de Dacia. Cu toții eram cutremurați de fiori de plăcere, ochii lui Teohar rideau sub ochelari, cînd făceam combinații de alianțe, războaie fericeite, linii de hotare, capo d'opere de artă, și cîte alte planuri frumoase și atît de repede țesute. Apoi plecam înfierbîntați, sărînd scările de la al treilea etaj în cîteva salturi și fuga la monumentul Victoriei, tocmai sus în vîrfuîl turnului, continuînd mereu conversația caldă.

Ne-am dus și la operă, se cîntau *Hughenoții* . . . și pe unde n-am fost l pretutindeni am colîndat și numai în două zile. Ne despărțeam la 11 noaptea, mîncam cu Mehedinți împreună, însă Evolveanu sta pe aceiași stradă, 100 de pași departe de biruî nostru și cînd isprăvea masa, nu știu, dar găsea pe Mehedinți cu halba de bere neisprăvită, pe care o bea în hatru meu, căci el nu obișnuiește decît lapte, îl silea să toarne restul în fugă pe gît și apoi iarăși holnăreală. Mă dureau picioarele din genunchi de atîta umblet, mai ales că eram cam epulzat de drum, însă nu le simțeam decît seara la culcare.

Aș mai fi stat la Berlin desigur dacă nu mă gîndeam la zilele ce pierdeam pentru băl. Cînd am plecat, a 4-a zi de dimineață au venit cu toți 3 la mine la hotel în 7 dimineața, am mai stat de vorbă, m-au condus la gară și m-am despărțit cu mare părere de rău de ei.

În privința celor ce-mi scrieți să le comunic, am s-o fac cît de curînd și sînt foarte mulțumit că-mi dați această plăcută sarcină, Mehedinți era hotărît să meargă la insula Rügen și Evolveanu la băi la Carlsbad, fiindcă suferă de stomah, dar Teohar rămîne la Berlin, așea că le voi trimite scrisorile prin el.

În fine la Colonia. Am văzut catedrala după cum v-am spus. Cînd mi-a țîșnit naintea ochilor, de cum am leșit de sub podul peste care trece trenul, am rămas înmărmurit de farmec. Nu gîndisem că pot avea vreodată în față ceva așea de frumos. Nu mă mir însă de loc, că omul a putut avea un vis sublim, dar mă mir, cum de a fost atît de supusă natura inertă ca să se lase a-l întrupa. Pare că nu e materia brută, care a slujit pentru întruparea acelei idei divine. Cum se înalță de mîndre și ușoare cele două turnuri, două gînduri puternice zidite din alte nenumărate idei aninate una deasupra alteia, înălțate una de alta pînă sus, sus . . . Și care să fi fost în natura brută modelul care să-l inspire? unde să fi găsit artistul divina concepție? În munți? În nouri? Dar munții sînt greoi, stîncile atît de apăsate stau una deasupra alteia, atît de sălbatice și dure sînt stanele de piatră că ar fi absurdă o încercare de comparație. Și formele pe care le iau nouii sînt sfîșiate, sînt ruine barbare, nehotărîte, că oricînd ai vrea să găsești modelul acelei superbe construcții, nu-ți este cu puțință să-l afli în ei. Unde a găsit dar omul idealul de imitat, parcă un ideal original s-ar putea imita. Desigur, că e mare rătăcire, să-l cauți aiurea și nu în capul celui care l-a visat și l-a spus.

Acum mai mult ca oricînd sînt convins că idelle omenești și mai ales cele artistice sînt împreună cu creerea care le naște ceva distinct de tot restul existenței. E atît de absurdă explicarea prin imitarea naturei, cum ar fi absurd să se susție că în natură plantele imitează mineralele, animalele pe plante ca să-și manifeste formele. Fiecare din ele și are o anumită materie trecută prin toate fazele din urmă și toată puterea de manifestare a lor e în ele. Dacă împrumută ceva de la natura inferioară, o formă superioară e numai material brut, pe care aceasta din urmă îl transformă după chipul și asemănarea ei. Așea se împlinșă cu totul în natură, așea și cu arta și se înșeală grozav cei care o consideră ca ceva artificial, ca o excrescență. Această idele greșită vine desigur din pricină că arta are nevoie de o manifestare, de o încorporare materială. Aici e aceiași greșeală ca și la explicarea limbei printr-o convenție anterioară; greșeală de explicare provenită tot din pricină că limba era considerată ca ceva artificial și poate că această judecată provenea din pricină că și în vorbire idela tot material se manifestă. Ceea ce este manifestat trebuie să fie material sensibil, căci altfel nu se poate spune. Dar materia intuitivă nu e decît un mijloc de comunicare, nicidecum însă nu are o parte activă în nașterea ideilor.

Adevăratul și singurul părinte este creierul omenesc, iar restul naturii, un simplu aliment. Cine nu vede în operele de artă decât experiențele răslețe din natură, acela e întotdeauna ca un om care nu cunoaște o limbă și s-apucă să citească cuvinte, fiindu-i știut numai alfabetul. Cine nu vede ideea independentă desprinzându-se ca sensul unui cuvânt din formele sensibile prin care este exprimată, acela nu înțelege ce înseamnă artă. Modelul domului din Colonia nu se poate găsi aiurea nicăieri, decât privindu-l și înțelegându-l. Concepțiile capului omenesc sînt un produs deși nu independent născut, însă independent de restul naturii o dată născut. Ele sînt ca mirosul florilor, care nu seamănă cu nici unul din organele plantelor; care miroase nu fiindcă floarea trăiește lângă alte flori, ci fiindcă e o existență a parte, o inflorescență, o supercreștență a plantelor, vie, nu moartă.

Arta seamănă cu mirosul ce-l exală floarea trăind, nu cu parfumurile extrase; ea nu e artificioasă, ci viață trăitoare.

Mirosul florilor însă nu poate produce, nu se poate intrupa în ceva ca ideile; acestea se intrupează și se intrupează mai frumos decât orice se poate manifesta în natură. Domul din Colonia e de față, el e cel mai puternic argument pentru cine vrea să înțeleagă și să fie sincer, dacă a înțeles. Domul din Colonia, ca tot ce e artă, nu e ceva artificial (arta nu e industrie), ci e un produs superior al existenței, poate cel mai superior; arta se naște, crește ca orice altă viață, căci ideea nu e moartă, ci viață, care trăiește mai mult ca celelalte ființe ale naturii, toată fiindcă e cea mai superioară și de aceea poate să se și reproducă atât de cu greu.

Am văzut și capela de aici. O parte, cea mai frumoasă, care formează mijlocul construcției, e o imitație după sacristia din Köln; corul e mult mai puțin artistic decât octogonul, iar restul de abia merită atenție.

Vă scriei o scrisoare lungă, desigur prea lungă chiar. Numai dacă aș fi exprimat clar ceea ce am gândit, căci altfel ar fi o lungă galimatias. În cazul ăsta, cel bun, sper să mă ierți că atenții atîta la orele D-voastră de repaos. Acum isprăvesc, rugîndu-vă să spuneți Doamnei Măiorescu cele mai alese sentimente de recunoștință și adînc respect, iar D-voastră primiți salutărilor mele și mai multe altele, pentru care nu găsesc vorbe.

1893 Iulie 31

Aachen, hotel Elefant

N. Basilescu

V

Cauterets, Vineri, 6/18 Aug. 93

Iubite D-le Basilescu, ce bine venită e scrisoarea D-tale cea lungă! D-ta simți mult, gîndești mult, dar arăți puțin. Mai bine, decât contrarul, firește; dar e bine și cînd arăți. După prea scurta scrisoare d'întîi, a doua a adus completarea dorită, și în privința impresiilor artistice și în privința zilelor petrecute la Berlin cu Mehedinți, Evolveanu și T. Antonescu.

Gîndesc și simt ca și D-ta despre necesitatea împreună-lucrării elementelor sănătoase într-un cerc foarte intim legat, și la sfîrșitul vieții mele toată mintea și o parte a inimii mî sunt concentrate spre aceasta, din dragul lucrului în sine, din iubirea capetelor accesibile adevărului și frumosului. Și D-ta și cu mine ne înțelegem cu altă mai bine întru aceasta, cu cît amîndoi sîntem lipsiți de slăbiciunea (sau de tăria? vezi Carp) ambiției de preponderanță personală. Sunt așa de lipsit de asemenea secături, încît nu pot înțelege bine lupta personală între Dragomir [irescu] și Negul [escu], sau între Mehed. [inți] și alții. Aci stă un pericol al viitorului, și noi — modeștii — trebuie să-l conjurăm. — Dar despre aceste la toamnă, în cercul nostru din București.

Scrisoarea D-tale din urmă nu e totuși destul de lungă, și iar trece prea laconic peste starea D-tale fizică. „Cura cu mercuriale, băile și apa mi-au adus durerile cumplită de cap și o dispepsie”... Și atîta tot? Dar cum și de ce? Care e doctorul care te caută acolo? Îți inspiră încredere? Ce zice despre pieptul D-tale? Ce speranță îți dă pentru boala specifică? Nu vine dispepsia din mîncare rea? — Știi că ești încă prea sălbatic în cele fizice; trebuie să slăbuiești să te civilizezi în această parte, să te ferești de răceală, să te îngrijești de mîncare în limite raționale. Și adaptarea posibilă a acestei raționalități trebuie să ți-o faci, firește fără moleșire.

Beai destulă bere bună? Ai intercalat pe la 4 ore o ceașcă de șocolată? Sînt bune pe la cofetăriile prusiene („Conditorei”), și nu scumpe.

Ce impresie totală ai D-ta asupra tratamentului ce-l urmezi la Aachen?

Îmi spuneau băieții la Paris că ți-a părut că Dr. Schachmann mi-ar fi spus — după cercetarea D-tale acasă la mine —, că ești tuberculos. Aceasta nu este exact. Dacă mi-ar fi spus așa ceva, ți-aș fi spus-o, și-aș fi spus-o din princip. Eu însumi sînt nepăsător de moarte ca de ceva posibil orcând și inevitabil în definitiv, și țin ca toți oamenii cu aplecare filozofică, întrucât sînt accesibili convorbirilor mele, să fie tot așa de nepăsători. Dar Schachmann nu avea nici o neliniște în privința D-tale.

Nu cruța banii la Aachen, când e vorba de sănătatea D-tale. Și dacă poate mîncarea la otel nu e bună (e cam eștină plata ce mi-ai scris-o), intercalează-l peste zi reconfortante de aiurea, bere, șocolată, o „Fleisch-Pastete” etc., și aceasta din urmă pe la „Conditorei”.

Noi plecăm poimîine de aici, suntem 2 zile la Paris (hôtel Continental), apoi vr'o 3 zile la „Interlaken, Schweiz, posterestante”. Pe la 18/30 August la „Kurhaus Schuls-Tarasp, Schweiz” și pe la 25 Aug./6 Sept. sau 26 Aug./7 Sept. la Viena, hôtel Sacher.

Al D-tale

T. M.

P.S. Nu uita că ne întîlnim la Viena, și dacă ți lipsesc bani, mai am eu ceva disponibil pentru D-ta, și înainte de Viena.

VI

[fără dată : între 9/21 aug. — 12/24 aug. 1893-Nota edit.]

Domnule Maiorescu,

Ce bun ați fost pentru mine că mi-ați răspuns atît de repede ! După ce am trimis scrisoarea mea din urmă am fost nespus de chinut și regretam amar, că n-am mai ținut-o. Nu-mi aduc aminte ce voi fi scris acolo în total, dar îmi reveneau în urmă frase reslețe, care mi se păreau ridicule. Erea prima scrisoare în care nu mă mai conștinusem, unde n-am fost timid față de D-voastră și cu toate că e mult de cînd voiam o dată să știu de la D-voastră dacă nu sînt un idiot, însă lămurirea, pe care o dorisem, mă înspălmînta, după ce izbunrise în sfîrșit. E bine să fi cinstit și dacă poți să fii sincer să arăți de ce ești capabil. Nu doar că mă credeam, nici nu mă cred foarte inteligent, dinpotrivă. Însă ceva cinstit mi se pare că sînt și de multe ori am avut muștrări, mai ales după atîtea binefaceri, că nu puteam să vă arăt cît prețulesc de puțin și cum nu le merit. Uneori îmi venea să vă scriu o scrisoare plină de prostii, numai ca să nu mă mai cîntăriți prin tăcerea mea, prin atîta lipsă de sinceritate. În urma scrisorii mele mi se pare că mi-am ajuns scopul și am fost mulțumit pînă am trimis-o.

Dar oricît ai fi de cinstit, totuși (eu numai sau cîtiva) o mare cantitate de necinste rămîne, care te muștră pentru o faptă bună, ca și cum ai fi făcut din contră un rău. Așa eram atunci. Acuma însă îmi aduc aminte altfel scrisoarea și mi se pare, că nu merita atîta tapaj în sufletu-mi, că n-am spus mai nimic, pentru ca să-mi satisfac îndestul mulțumirea de a fi cinstit și mă dojenesc că am fost atît de josnic ca să mă alarmeze așa de puțină expansiune sinceră. Cum vedeți, nu doar că consideram scrisoarea mea cine știe ce blagă de idel, dar din alt punct de vedere am pus oarecare interes, să vorbesc atîta de ea.

Am scris celor de la Berlin și am și primit răspuns de la Evolveanu și T. Antonescu. Cel dinții, după cîte pot citi eu printre rînduri, e foarte mulțumit. El însă e cam obscur, vorbește de un Dianu, acesta se vede că a făcut aceleași studii, care s-ar putea prezenta naîntea lui pentru catedră; că merită să o ia, că a făcut studii bune și pentru el dacă o fi și pentru Iași e mulțumit. Felul lui de a scrie își cam aduce cu al meu. Cel de al doilea zice că ar fi mulțumit să l se mai prelungească bursa încă pe un an, ca să viziteze Grecia și Italia. În fine, vă vor scrie ei direct D-voastră.

Să vă spuî acum ceva și de cura mea. Am făcut 17 fricțiuni de mercur pînă azi și tot atîtea băi. Vă spuneam că m-a găsit Dr bine în ziua cînd primisem scrisoarea D-voastră dinții. De atunci mi-a mărit cantitatea mercuriului de la 4 la 5 gr., precum și căldura băilor a ridicat-o la 29° R. Le suport perfect, pieptul îmi merge bine; n-am tușit deloc de cînd sînt aici. Acuma nu mai am nici dureri de cap, care am constatat că proveneau din pricină că nu-mi puneam comprese în timpul băii, nu mă mai doare nici stomahu. Cum vedeți, îmi merge bine de

tot. Mă plimb de vreo cîteva zile mult, am făcut cunoștințe cu Români care sînt foarte mulți pe la Aachen și mă plimb cu ei. În privința mîncării, vă scrisesem rău că pensionu dă pentru 5 mărci și cîna, nu înțelesesem bine.

Pînă ieri, cîte-o zi cinam în altă parte, de ieri am început regulat să-mi iau și o ciocolată la 5.

Banii cîți li luasem, cu toată economia, nu mi-ar fi de ajuns; însă lăsasem ceva nevesti-mi, peste ceea ce credeam eu că ar cheltui la Caracal, și i-am scris să-mi trimită.

Vă rog, să-i spuneți Doamnei Maiorescu sărutări de mîni de recunoștință și D-voastră o respectoasă strîngere de mînă de la

N Basilescu

CONSTANTIN T. STOIKA

Comemorare a 80 de ani de la naștere

Constantin T. Stoika s-a născut la 23 februarie 1892 la Buzău și a beneficiat în familie de o atmosferă intelectuală care a stimulat aptitudinile sale artistice. Elev în timpul școlii secundare la Brașov, Buzău și Pitești, el a fost îndrumat către clasicismul antic de către profesorii N. Sulică și Cuțui, cu care studiază autori ca Tacit și Lucrețiu. De aici încolo va rămâne în tot timpul scurtei sale existențe un admirator entuziast al culturii antichității clasice și se va dedica traducerilor din poezia latină, pe care doar moartea altă de timpurie l-a împiedicat să le ducă la bun sfârșit. Din 1912 el devine colaboratorul statornic al revistei „Viața Nouă” condusă de Ovid Densusianu, precum și al altora ca „Noua revistă română”, „Săptămâna”, „Ramuri”, „Versuri și proză”, „Neamul românesc literar”. Înflințează și conduce revista „Poezia”, care s-a bucurat de colaborarea unor autori de valoare, dintre care cităm pe G. Murnu, Ov. Densusianu, M. Dragomirescu, Victor Eftimiu, M. Săulescu, G. Galaction, Dănuț Zamfirescu, I. Valaori etc.

Mentorul spiritual al lui Const. T. Stoika a fost profesorul Ovid Densusianu, în cercul căruia s-a format și activat și elocvente sînt în acest sens cuvintele scrise de poet de pe timpul de luptă mamei sale, în care o roagă ca în cazul în care va muri: „să-mi strîngi atunci cărțile și manuscrisele și să le încredințezi pe acestea din urmă domnului Densusianu, rugîndu-l a le tipări. *Îngă el m-am învîțat a cunoaște frumosul și am iubit în el știința și pe artistul desăvîrșit*” (subl.n.).

Dar o moarte tragic de timpurie îl smulge pe Const. T. Stoika acestor preocupări, căci poetul cade eroic în timpul războiului pentru întregirea neamului la 23 octombrie 1916 pe muntele Suru pe creasta din fața satului Titești (scriind plină în ultima clipă *Insemnări din zilele de luptă*, tipărite de căpitanul Titus Stoika cu o prefață de Ov. Densusianu în 1921) și este înmormîntat în cimitirul eroilor pe dealul „Mlăcii”.

O trăsătură esențială a lui Const. T. Stoika — subliniată de toți cei ce l-au cunoscut — a constituit-o afinitățile sale pentru clasicismul greco-latin. Iată ce spune în acest sens regretatul critic Perpessicius: „Visurile lui, însă, cel puțin acelea pe care apucase să le mîngie și să le înfiripeze în viață, stăruiesc și astăzi în paginile albe, ca lespezi de marmură curată, pe care versurile lui sînt cea mai frumoasă inscripție. Poezia lui Constantin T. Stoika e un cludet și interesant amestec de parnasianism și simbolism. Afinitățile lui îl minau cu deopotrivă alegere înspre izvoarele clasice, spre versul cu rezonanță de aramă al lui Lucrețiu, dar și

¹ Pentru împrejurările morții eroice a lui Const. T. Stoika cf. Lt. col. Florian Tucă, *In Memoriam*, București 1971, Ed. Militară, p. 80.

spre poezia de molcome peregrinări în ținutul amintirilor a unui Henri de Régner, de pildă”². N. Davidescu afirmă, printre altele, următoarele: „Ar fi cel mai frumos omagiu adus unui scriitor a cărui viață s-a încheiat la 24 de ani, și a cărui cultură clasică îi îngăduia să cunoască în original înfiul aforism al lui Hippocrate, sau traducerea lui latină: *ars longa, vita brevis*”³. Demn de reținut în acest sens este și faptul că poetul C. T. Stoika a împărțit în 1914 cu Perpessicius premiul Hillel al Facultății de litere din București cu subiectul propus: „Tălmăciri latinești în românește” pentru traducerea Invocației către Venus din *De rerum natura* de Lucrețiu.

În cele ce urmează prezentăm două materiale inedite care atestă încă o dată preocupările clasice ale poetului erou C. T. Stoika.

Gh. Ceaulescu

Cum aminteam și în rindurile introductive, Const. T. Stoika intenționa să traducă în hexametri întregul poem *De rerum natura* al lui Lucrețiu. Parte din fragmentele traduse au fost tipărite în diferite publicații. În rindurile ce urmează publicăm un fragment rămas până astăzi inedit și intitulat de către traducător *Triumful Spiritului* (Lucrețiu, I, v. 49–71)

LUCREȚIU, DE RERUM NATURA

Triumful Spiritului

A vieții prozaică grije, o, Memiu, îngroap-o'n uitare,
Și'n sfere mai nalte, senine, gândirea ta las-o să zboare!
Acele șiraguri de versuri sînt scrise cu trudă amară,
Și calde simțiri de prieten, într'însele adînc tremurată.
Aruncă-ți, spre ele privirea, ș'in urmă, le arde'n cămin
De crezi că veșmintul lor candid n'ascunde un farmec divin.
Aci, vei cunoaște-orice lege ce strînge în lanțuri Pămîntul,
Și Cerul și toți Muritorii; Cum blînda Natură clădește
Și Ființe și Lucruri; cum Viața răsare, vibrează, sporește;
Și'n urmă, cum, iarăși Natura (cînd Moartea le-arată mormîntul)
Din nou, le transformă pe toate, așa cum au fost la'nceput!..
Și spre-a se pricepe și tîlcul acestor eterne-elemente, cuvîntul,
Ce'nînde rodirea în Lume și'ncheagă și Viață și Lut:
„Materie” — „Atomi” și „Principii” — le-am zis!
Cînd omul zăcea în neștiire, în haosul vieții — și gîrbov
Sub piatra credinței păgîne altar spre zeli înălța
Cînd, capul, din norii albaștri, Religia, cruntă-și scotea;
Din nori, cu priviri monstruoase pe oamenii simpli-îngrozind;
Iar oamenii'n noaptea neștiinței, o rază, un drum, negăsind, —
Plecați se tirau mai departe în vechile strălucite hotare, —
Doar unul, născut în Elada, un om îndrăzni să-și ridice
Privirea spre boltă și bolta, cu gîndu-i măreț s'o despice;
Să sfarme statui și altare, să smulgă pe om din neștiință,
Și singur, dar fără de teamă, să-nfrunte deșarta credință.
Nici faima eternă în care gândirea pe zeli i-a-mbrăcat;
.....

După manuscris. Cartea I, 49–71.

² Perpessicius, *Opere*, vol. III, București, 1971, p. 151.

³ N. Davidescu, recenzie la volumul *Poezii* de Const. T. Stoika, în „Profile literare” anul III, 1 iulie, 1928, p. 21. Alte referințe vezi la Paul Papadopol în articolul *Const. T. Stoika și clasicismul*, în „Orpheus”, 1928, anul IV, nr. 4, p. 21–25 și D. Murăraș *Const. T. Stoika — Activitatea literară*, sub tipar ca studiu introductiv la ediția *Const. T. Stoika, Scrieri* în curs de tipărire la Editura Minerva.

Const. T. Stoika terminase aproape de redactat o amplă lucrare despre traducurile românești din poezia latină, de la curentul latinist pînă în 1910. În anul 1928 Paul Papadopol în revista „Orpheus” deplîngea pierderea manuscrisului în următorii termeni: „Dar clasicismul lui Stoika se vede mai cu seamă (și aici pierderea este cu adevărat ireparabilă) din faptul că, printre lucrările sale, răvășite și distruse aproape în întregime de cine știe ce călci înamic sub ocupație, în fosta lui locuință din str. Țepeș Vodă nr. 15 din București, ar fi fost o monografie a traducerilor din latină, de la curentul latinist pînă astăzi. Pentru noi, care ne îndelnicim sporadic cu cercetări de asemenea natură, munca aceasta pierdută pentru totdeauna este într-adevăr o pagubă. Nu putem încheia decît cu gîndul înecat de durere că mîna războiului n-a putut scuti nici astfel de suflete, nici astfel de opere.

O mai fi existînd manuscrisul lui Const. T. Stoika?”

Prin ploasa străduință a lui Titus T. Stoika au fost regăsite două fragmente din această lucrare, din care publicăm unul în rîndurile ce urmează.

VII. ALTE TRADUCERI. SPRE O LITERATURĂ SĂNĂTOASĂ PRIN TRADUCERI DIN POEZIA LATINĂ

Precum am putut urmări, traducătorii noștri nu sînt numeroși; și din acei care îi avem, numai puțini au realizat opere de luat în seamă. Prin traduceri temelnice nu trebuie să înțelegem numai decît opere care să se ridice peste frumusețile originalului. Limba noastră e prea tinăra pentru a putea pune la îndemîna unul traducător materialul larg morfologic, sintactic, ori vocabularul întins pe care le cere literatura clasică cristalizată veacuri încheiate. Ceea ce, însă, putem pretinde traducătorilor noștri este un simț mai osebit al formei și al cult sacru pentru operele traduse.

Nu mai în acest fel se poate menține de-a lungul operei sufletul ei și, ca o consecință, sufletul clasic poate fi pus la serioase contribuții în sărăcia de inspirație a vremurilor noastre.

Dar comunicativitatea de la traducător la original nu se poate ajunge decît dacă sufletul traducătorului e pregătit pentru înălțimi de artă mai deosebite, printr-o cultură largă și variată. Poezia clasică are frumuseți nebanuite și neatinse de vreo altă literatură; aceste frumuseți trebuiesc surprinse însă prin procese sufletești superioare și printr-un simț al intuiției remarcabil.

Traducătorii de poezie clasică trebuie să fie înainte de toate suflete înclinate prin natura lor spre poezie; altfel, traducerile sînt uscate, și înțînșite, reci — și flexibilitatea cugețării și armonia facturii celor mai meșteri al formei și mai sculptori al gîndirii — rămîn calități sterpe și țărnuite. Traducătorii fără simț literar înăscut, înăbușe frăgezimea și strălucirea poeziei clasice, și, credem că, în parte, și acestor traducători se datorește faptul că vigorosul stejar al clasicismului e azi o birnă putredă și tolerată.

Un alt neajuns e acela că din clasic s-au tradus numai în parte opere reprezentative prin formă și conținut; neofitii... traducători tîlmăcesc ce le cade în mînă, și noi n'avem un public cititor pregătit ca să consulte la izvoare traducerile ce li se dă.

Poezia clasică prin aceasta pierde, și cu ea pierdem și noi toți acela care vedem cu îngrijorare cum se accentuează din zi în zi depărtarea preocupărilor celor mulți de la literatură, arta și știința clasicismului;

Poezia clasică prin aceasta pierde — și cu ea pierdem și noi care constatăm desnădăjduii stagnarea limbei noastre prin lipsa noastre prin lipsa elemente secundătoare de energii intelectuale și sufletești, — pe care le-ar putea aduce numai poezia bătrînă și cuminte a marilor poeți clasici.

Aceasta o spunem cu atît mai mult cu cît s-au găsit în țara noastră chiar... profesori care să scrie cărți cu titluri ca acesta: Limbele clasice trebuiesc șterse din programul învățămîntului secundar⁴.

S-a susținut atunci cu autori de greutatea lui René Descartes și Stuart Mill. Spre norocul literaturii noastre, însă, acei ce susțineau aceasta nu înțelegeau pe autorii ce-i citau; și s-a reacționat atunci energic și poate pentru totdeauna contra... usurpatorilor nepregătiți ai clasicismului⁵.

⁴ de S. Niculescu — Brălișteanu, tip. C. Göbl, 1896.

⁵ „Convorbiri Literare”, an. XXX (1896) p. 561 — 565.

Să fim totuși mulțumiți că din zi în zi se învederează interesul pentru traduceri din poezia clasică, lucrată cu îngrijire și cu mult entuziasm. Dintre poeții mari, Virgiliu și Horațiu au fost mai cercetați; Coșbuc și Olănescu vor fi pentru orice istoric literar bazele serioase de la care vor pleca spre a concepe o traducere românească a poeziei latine. În afară de traduceri cercetate până aci, avem în literatura latină și altele multe, în domeniul istoriei, filozofiei, oratoriei etc. Între acestea putem nota traduceri dlor. Ad. Locusteanu și I. S. Petrescu din *Tit Liviu*, publicate de Acad. Română; din același istoric, traducerea dlui. N. Barbu din 1884; din *Tacit*, opere, trad. G. Munteanu, Sibiu, 1871; din *Cicero* au tradus G. Dem. Teodorescu, *Oratio pro Marcello*, 1878, Buc.; *De amicitia dialogus*, 1892, Buc.; Dl. C. Damianovici, *Catilinarele*; N. G. Krupenski, *Dialog asupra amicitiei*, 1894; D. Aug. Laurian, sub supravegherea lui G. Sion, *Filipicele sau discursurile contra lui M. Antoniu*, 1877; din *Salustiu* au tradus Al. Zanea, *Conjurația lui Catilina și a soților săi*, 1840, Buc. și Ad. Locusteanu, *De conjurațione Catilinae*, 1896, Buc.; din *Caesar* au tradus *Opere de Caiann și Capuclamu*, 1877, Buc.; T. D. Ștefănescu, *Cucerirea Galiei de către Romani*, *Memoriile lui G. Iullus Caesar și Aulus Hirtius*; traduceri din *Seneca* mai puțin importante și din alți scriitori latini.

N-avem însă ediții definitive asupra acestora, sînt traduceri de dibuire, de diletanți; în genere, traduceri entuziaste și numai atât. În traducerea clasicilor se cere persistență, încordare sistematică și nelășăvire, pentru a încheia definitiv sau aproape definitiv tot ce s-ar putea spune și cum s-ar putea traduce mai expresiv exact o operă clasică.

Nu lipsesc, însă, încă mulți autori clasici din literatura noastră și chiar dintre cei mai renumiți.

N-avem adică nimic tradus din *Juvenal*, acel aprig apărător al adevărului, cel ce biciuia obrazii viciului cu sflrcul ironiei sale; nici din *Petroniu*, *Luctan*, *Tibul*, *Propertiu* și *Seneca*; din aceștia din urmă avem traduceri ori slabe ori puține; ne lipsesc tocmai scriitorii care ar putea caracteriza mai bine spiritul roman—satirei—; în opera acestora se oglindește ca într-un simbol unic și frumos spiritul poporului roman.

Nu avem așadar nimic serios din *Martial*, *Juvenal*.

Nimic nu s-a tradus din *Persius* (Aulus Flacus), cavalerul roman care a împins satira pînă la temeritate, într-o vreme cînd Nero sfărmasese altarele virtuților și Roma — cetatea de lumină — Ingenunchiată și umilită, își preludia ruina. Morala închisă în cele șase satire rămase de la *Persius* sînt tot atîtea izbucniri prînse într-un ritm incisiv și sigur, cu privire la libertate, trîndăvie, moderațiune etc... Iată un pasagiu din a treia satiră, care ne dă dreptul să-l amintim aci:

Magne pater divum, saevos punire tyrannos
Haud alla ratione velis, cùm dira libido
Movecit ingenium, ferventi tincta veneno;
Virtutem videant, intabescantque relicta!
Anne magis siculi gemuerunt aera juveni⁶,
Et magis auratis pendens laquearibus ensis
Purpureas subter cervices terruit; imus,
Imus percipites, quam si sibi dicat et intus
Palleat infelix, quod proxima nesciat uxor⁷?

Academia Română în ultimul timp încurajează tot mai mult traduceri din comorile clasicismului.

Înalta instituție a luat sub supravegherea ei traduceri serioase și de mare întindere. Vom avea în cel puțin un an traduceri în limba și literatura noastră frumoșe și sănătoase și virilă din poezia clasică. Atunci zorile unei ere nouă s-or vesti pentru literatura noastră și vitalitatea etnică a poporului ar asigura prin poeții de geniu ori talent ai neamului nostru o literatură răsplînditoare de fine armonii și turnată în tipare vînjoase și definitive.

⁶ Taurul de aramă al taurului din Agrigenta, Phalaris (565—549 a. Chr.) În interiorul acestui monstru ardeau victimile destinate sacrificiului, și în vaelele sfîșietoare ale celor arși, tiranul găsea cea mai superbă armonie.

⁷ „Suveran al Zeilor, pentru a pedepsi pe tirani alege acest supliciu: cînd patima va năvăli în sufletul lor și acolo va fermenta otrava, arată ochilor perversi virtutea — și ei să-și dea seamă, văzînd-o, de ce au pierdut! Gemetele taurului lui Phalaris au fost mai groaznice? sabia împodobind marmora pereților auriți și atîrnînd deasupra unui cap încoronat e mai înspăimîntătoare decît remușcările unui nenorocit care, palid, își zice, așa de încl, că femeea sa culcată alături nu-l poate auzi: „te-ai pierdut, nenorocitul, te-ai pierdut?”.

AL. DIMA, *Principii de literatură comparată*

Principii de literatură comparată, studiu de sinteză dedicat de profesorul Al. Dima comparatismului internațional și românesc, problemelor sale actuale deosebit, a apărut într-o nouă ediție la Editura enciclopedică română, scurt timp după rapida epuizare a celei dintii. Prezentându-se din nou specialiștilor, ca și celor legați de învățămînt dar, datorită rigorii, sistematizării, eleganței și clarității expunerii, și marelui public, studiul conservă întru totul organizarea sa inițială, completînd-o cu date noi privitoare la progresele comparatismului literar pe plan mondial și național.

Ca orice cercetare de acest gen, *Principiile* ... sînt, în primul rînd, o introducere sistematică în domeniul atât de larg și de violent controversat al disciplinei literaturii comparate. În același timp — o sinteză coerentă a rezultatelor valabile pe care știința literară din România și din alte țări le-a impus atenției generale. Un loc aparte este acordat, de asemenea, perspectivelor de viitor ale comparatismului, căilor și domeniilor pe care el tinde să le consolideze fără încetare.

Concepută ca o evaluare generală a problemelor, *Principii de literatură comparată* pornește de la precizarea locului aparte al disciplinei în ansamblul științei literare și al științelor umaniste, și de la ideile fundamentale pe care se întemeiază țelurile ei. Indicarea obiectului literaturii comparate, a laturilor lui, precum și a concepției personale a autorului, sub care e privit, se realizează într-o strînsă relație cu evaluarea critică retrospectivă a etapelor de dezvoltare ale disciplinei, cu dominantele problemelor sale. Alte capitole ale cercetării privesc chestiuni precum forma și modalitățile raporturilor literare internaționale, istoria literaturilor europene, utilitatea teoretică și practică a literaturii comparate, obiectivele principale ale comparatismului român. Nici un comparatist n-a mai abordat la noi pînă acum atîtea probleme ale domeniului într-un mod sintetic și, mai ales, nu le-a asigurat o tratare științifică atât de largă și de competentă ca profesorul Al. Dima. Principalul merit al *Principiilor de literatură comparată* se leagă de faptul că ea delimitează, pe temelul unor criterii ferme, un domeniu de investigație dificil prin întinderea lui, cu multe aspecte eterogene și contradictorii, fără să piardă din vedere orientările sale atât de vaste, perspectivele excepționale ale domeniului, în ordinea cunoașterii extraliterare. Referințele la unele probleme de filozofie, istorie generală, sociologie, psihologie, folclor etc. conferă în plus cărții, într-o viziune interdisciplinară larg comprehensivă, calități aparte, demne de reținut.

O întreprindere științifică atât de dificilă cum este noua cercetare a profesorului Dima scoate în evidență, înainte de toate, complexe probleme de metodă. Este știut faptul că fenomenul beletristic, inclusiv raporturile dintre diversele literaturi, a fost și este considerat de multe ori din perspective exterioare naturii sale. Criteriile psihologice, etice, istoriciste au fost aplicate adesea în mod abuziv eforturilor de explicare a operelor, ca și cum creațiile beletristice cele mai reprezentative ar fi fost un conglomerat de fenomene extraliterare. Practica

aceasta veche, ilustrată mai de mult, între alții, de personalități atât de proeminente ca Sainte-Beuve, cu concepția sa despre critica literară excesiv biografizantă ca domeniu al moralei, de Hippolyte Taine cu ideile despre aplicarea metodei psihologice în studiul documentelor literare, de un Brunetière — care o confundă cu biologia și sociologia, de un Ramon Fernandez, militant pentru o critică filozofică — sau, în zilele noastre, de un Charles Mauron, teoretician al psihocriticii, „știință în formare”, și al metodelor sale, este tot mai mult înlocuită de o perspectivă *immanentă* asupra fenomenului creației. Literatura trebuie explicată înainte de toate prin sine însăși, ca univers distinct și structură coerentă reductibilă și interpretabilă logic. În felul acesta, știința literaturii în general și, bineînțeles, și comparatismul literar, își precizează obiectul și metoda (sau metodele) cu și mai multă rigoare. *Specificitatea* fenomenului literar prevalează asupra tuturor celorlalte considerații pe care abordarea lui interdisciplinară o impune. În loc să i se substituie, filozofia, istoria generală, psihologia etc. vin acum să ajute cu perspectivele lor tocmai această specificitate. Schimbarea raporturilor este totală. Faptul este subliniat în mod expres de autorul *Principiilor* când afirmă în *Concepte preliminare și delimitări* că: „Știința literaturii [...] elimină în orice caz gruparea empirică a fenomenelor, reconstituirea lor inferioară prin metodele impresionismului, descrierea pur și simplu. Neexistând o cunoaștere în sine, critica literară depășește ea însăși, implicit, tendința cercetării izolate, căci orice caracterizare presupune raportare, prin comparație, la fenomene analoge. Un mod de sistematizare apare deci pretutindeni, în toate disciplinele studiului literar, și el alcătuiește, de fapt, stămile științei spre care tindem”. Iar mai departe: „În ce privește *literatura comparată*, ca domeniu al „științei literare”, procesul ei de cunoaștere ordonată și sistematică are ca obiect un aspect particular al fenomenelor literare și anume nu cercetarea lor izolată sau în grupe distincte în cadrul istoriei respective ci raportarea lor [...] la fenomene analoge dintr-o altă sferă națională [...]. Studiul ei adâncește, fără îndoielă, analiza fenomenelor literare în circulație internațională și tinde chiar spre dezvoltarea esenței lor, ceea ce se observă deosebi cu prilejul cercetării paralelismelor anistorice dintre faptele literare, legate prin structuri analoge. Literatura comparată se îndreaptă, în aceste cazuri, spre o poetică generală, ba chiar spre o estetică generală, în vecinătatea imediată a teoriei literare”.

Efortul autorului de circumscriere a obiectului și domeniului literaturii comparate, de ierarhizare și sistematizare a problemelor sale l-a dus, spre deosebire de alte teoretizări similare, la o diviziune trihotomică: *cercetarea relațiilor literare internaționale*, cea a *paralelismelor* și cea a *caracterelor diferențiale ale fiecărei literaturi în parte*, considerate sub unghi comparatist.

Vechea concepție conform căreia domeniul literaturii comparate se limita exclusiv la interpretarea relațiilor internaționale, în special la depistarea surselor și influențelor, este deci amendată serios, în sensul considerării cu multă atenție a „paralelismelor literare” cărora li se adaugă încercarea dificilă de interpretare a „specificului național” determinat prin metoda comparată. În ierarhia problematicii comparatiste, argumentează autorul, socotim chiar că e necesar să se acorde condițiilor interne ale fiecărei literaturi, caracteristicilor ei distincte, o importanță mai subliniată decât li s-a atribuit până acum, dat fiind că prezența lor se afirmă cu putere în toate compartimentele literaturii comparate.

Procedând astfel, profesorul Dima rămâne credincios unor preocupări constante de definire a specificului național în literatură. O mai veche lucrare a sa, *Fenomenul românesc sub noi priviri critice* (Craiova, 1938) trecea în revistă o seamă de opinii teoretice pe cât de pasionante pe atât de contradictorii, emise în decursul timpului de diverse personalități ale culturii noastre cu privire la specificul spiritualității etnice. Autorul năzuia să găsească „sub crusta antitezelor” cristallul sintezelor ce exprimă adevărul. Cercetarea indica între factorii esențiali ai specificului național — folclorul „ca strat sedimentar al altor experiențe particulare” și — personalitățile creatoare ce definesc acest fenomen „în măsura în care transfigurează elementele populare specifice” (p. 26—27).

Insistînd asupra „specificului național” al fiecărei literaturi, determinat prin metoda comparată, autorul acordă, în fond, un rol preeminent factorilor interni ai dezvoltării beletristice. Atitudinea aceasta este, de fapt, singura justă. În fond, o influență literară, artistică, și, în general, ideologică, indiferent care este natura ei, cucerește noi și noi arii numai în măsura în care condițiile din zona receptării sînt coapte pentru a o primi. O influență este receptată din multe altele posibile doar dacă ea vine în împlinirea unor necesități strict interne. Altfel spus, receptarea unei influențe literare, oricît de îndepărtată ar fi originea ei este în esență rezultatul unei evoluții specifice a contradicțiilor și cerințelor intime ale unui fenomen cultural dat. Specificitatea unei literaturi impune influențelor pe care le receptează un unghi de refracție aparte, datorită căruia noile idei, teme, stigmatice și motive nu mai sînt simțite ca străine. Asimilarea lor pe seama necesităților interne este în cele din urmă — totală.

Un spațiu relativ larg este acordat de autor trecerii în revistă și interpretării etapelor, lucrărilor și rezultatelor mai importante ivite în cuprinsul comparatismului românesc. Imaginea cuprinzătoare a acestei probleme este completată cu date la zi privitoare la activitatea actuală a comparatiștilor noștri. Sincronică, încă de la apariția disciplinei la finele secolului trecut, preocupărilor similare din alte țări, această activitate se distinge în mod deosebit prin bogăție dar, mai ales, prin mulțimea rezultatelor valabile pe care le-a produs. În acest sens, Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei a avut, pentru ultima perioadă de evoluție a comparatismului românesc îndeosebi, un rol decisiv. Demnă de menționat în această privință este remarcabila activitate internațională a comparatiștilor români. Al. Dima a reprezentat cu autoritate și consecvență o asemenea activitate. Pe seama inventarului general al direcțiilor și rezultatelor cercetărilor de pînă acum, autorul insistă în final, în mod special, asupra misiunilor actuale și de perspectivă ale comparatismului românesc și european. Problema unei istorii a literaturilor europene, lucrare de mare anvergură, preconizată într-un congres internațional ținut la Belgrad în septembrie 1967 de Asociația internațională de literatură comparată este în mod special evocată. Congresul a decis repartizarea diverselor capitole ale lucrării unor colective de lucru academice și universitare din mai multe țări ale lumii. Specialiștilor români le revin în acest sens numeroase misiuni, între care cele legate de temele *Valorificarea estetică a folclorului în sud-estul european în secolele al XIX-lea și al XX-lea, Expresionismul, Romanism și folclor, Avangarda* sînt printre cele mai importante. Bogată în sugestii, beneficiind de ultimele realizări ale domeniului, dar îndeosebi de originalitatea unor puncte de vedere temeinice, *Principii de literatură comparată* înscrie în istoria comparatismului românesc un moment semnificativ. Obiectivele ei : o largă și solidă informație la obiect ce merge de la începuturile disciplinei pînă în zilele noastre — pe de o parte, și interpretarea problematicii fundamentale în relație cu radiografierea situației actuale a disciplinei — pe de alta.

Primită încă de la prima ediție atât de marele public cit și de specialiști cu cel mai viu interes, *Principii de literatură comparată* este merită să constituie punctul de plecare ferm al unei puternice stimulări a cercetărilor comparatiste de pretutindeni.

Mihail Diaconescu

D. POPOVICI: *Studii literare*, vol. I (*Literatura română în epoca „Luminilor”*), ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu, Edit. Dacla, Cluj, 1972, 521 p.

Rar este cazul, cel puțin la noi, ca opera unui savant să influențeze atât de puternic, atât de determinant direcția și viziunea cercetătorilor de după dînsul, cum s-a întîmplat cu

opera lui D. Popovici, și totuși el să rămână pentru marea masă a cititorilor, a studenților etc. atât de puțin cunoscut. Se pare că omul era într-adevăr de o discreție și o modestie puțin obișnuite și că li plăceau de asemenea poza oraculară și zgomotul publicității. Nu profesat nici foiletonistica alertă, nici paradoxul impresionist, ci a fost înainte de orice un istoric literar în adevăratul și purul înțeles al cuvântului, adică un cercetător meticulos și prob al fenomenelor literare, pe care a încercat întotdeauna să le determine în propriile lor structuri originare, ridicând viziunea de ansamblu a unei epoci, a unui curent sau a unui scriitor, pe baza unei cunoașteri desăvârșite a datelor concrete, a relațiilor istorice și culturale, a vieții ideilor. Bagajul imens de cunoștințe, care ar fi oprit pe oricine altul în limitele unei erudiții uimitoare, dar niciodată suficiente, a fost pentru el doar punctul de plecare pentru realizarea unor sinteze nedepășite încă în substanța lor. Nici *Literatura română în epoca „Luminilor”*, nici *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, nici cursul despre Eminescu, cu toate corectările de amănunt, cu toate nuanțările, numeroase, aduse în ultimii ani, nu au fost nici infirmate, nici aruncate în ceea ce se numește în general „istoricul problemei”. Dimpotrivă, ele au fost un ferment activ, au determinat apariția altor și altor cercetări care, din alte puncte de vedere, mergând pe alte direcții, pleacă, în mai mare sau în mai mică măsură, de la premise existente în lucrările sale. Și dacă studiile sale despre Heliade au rămas indispensabile și datorită timidității cu care acest subiect a fost abordat de atunci încoace, cercetarea sa despre literatura epocii „luminilor” este concurată de numeroase lucrări meritorii, atât de istorie a culturii, cât și de istorie literară propriu-zisă. Nici una însă nu și-a întins rădăcinile atât de adânc, în domenii și discipline atât de variate și complexe, de la lingvistică la istoria ideilor, în spații atât de întinse, de la literaturile occidentale la cele balcanice, despuind manuscrise și colecții uitate de reviste, citind fraza cea mai caracteristică și mai definitorie, cu un dar al citatului pe care numai Iorga îl avea. De altfel, multe lucrări îl apropie de Iorga, și nu numai apetitul formidabil pentru document, pentru informația inedită, ci mai ales capacitatea sintetică, viziunea uriașă și globală a fenomenelor pe care le vede în conexiunile lor spațiale, în determinările balcanice sau europene, ca și în curgerea lor temporală, într-o consecuție firească și logică din care nu lipsește cauzalitatea intrinsecă și autodeterminantă a literaturii. Dacă D. Popovici n-ar fi murit în plină putere creatoare, la doar cincizeci de ani, în decembrie 1952, fără îndoială că am fi avut astăzi o adevărată istorie a literaturii române plină la sfârșitul sec. al XIX-lea, istorie din care *Literatura română în epoca „Luminilor”* este doar un capitol. Așa, ne rămâne doar schița ei, în care au fost realizate câteva momente; importanța lor este primordială însă și Editura Dacia împlinește nu numai un simplu act reparator inițiind publicarea principalelor sale lucrări, ci și un deziderat imperios, de ordin practic, punând în circulație o serie de studii fundamentale, întru-totul actuale, a căror răspundere nu a fost niciodată suficientă, fie din cauza publicării lor în reviste greu accesibile (nici o bibliotecă publică din București nu are colecția completă a revistei *Studii literare*!), fie din cauza apariției lor în timpul războiului etc.

Nimeni nu era mai indicat să alcătuiască ediția de față decât fiica savantului, Ioana Petrescu, și nu numai pentru că rudele pot fi uneori utili editori și operei tatălui sau soțului dispărut, posedând manuscrise sau informații altfel de negăsit, ci pentru că preocupările sale pentru Școala ardeleană și Budai-Deleanu în special, în legătură cu care a dat notabile contribuții, o plasează în plin centru de interes al acestor probleme. Notele sale, care se adaugă, într-un capitol aparte, fiecăreia dintre cele opt mari subdiviziuni ale cărții, sînt de cea mai mare utilitate, aducînd bibliografia problemei la zi și semnănd critic depășirea, infirmarea sau confirmarea informației conținute în textul de bază. Nici un grăunte de argumentație partizană nu întunecă obiectivitatea comentariilor sale; dimpotrivă, cred că era de așteptat o mai mare generozitate în scurta *Notă asupra ediției*, atât în ceea ce privește tezaurul manuscriselor rămase de la autor, cât și în ceea ce privește unele informații, cu

caracter evident neanecdotic, referitoare la omul și profesorul D. Popovici. De altfel, aici ne rămâne dator și Aurel Martin, fost student al său, și se pare unul dintre cei mai apropiați, care își amână prezentarea și, probabil, și amintirile (pe care, altfel, am avut ocazia să le ascultăm în parte) pentru ultimul volum¹. Și aici este cazul să spunem câteva cuvinte despre proiectul acestei ediții, așa cum ni se propune în notișa liminară a îngrijitorului său.

Urmind schița proiectatei istorii a literaturii române, seria de opere intitulată oportun *Studii literare*, după titlul buletinului inițiat și condus de D. Popovici (4 vol., 1942–1948) și a colecției subordonate, urmează să cuprindă în cinci volume cele mai cunoscute din lucrările istoricului literar clujean; după acest prim volum cuprinzând traducerea românească a lucrării *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, urmează să apară (sperăm nu prea târziu) cursul despre romantismul românesc, cele două volume dedicate lui Heliade (*Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu și Santa Celate*), cele două cursuri despre Eminescu și volumul *Cercetări de literatură română*, apărut pentru întâia oară în 1944. După cum se vede, este vorba doar de lucrările cele mai cunoscute și mai reprezentative, care au mai fost — unele — publicate în ultimii ani (cursul despre romantism și, parțial, cel despre Eminescu); lipsesc însă unele articole și studii rămase prin reviste, mai vechi și mai noi, a căror utilitate ni se pare indiscutabilă, indiferent dacă, parțial, ele au fost retopite într-unul sau într-altul din studiile sau cursurile generale, de pildă, *Din legăturile lui M. Kogălniceanu cu Transilvania* („Arhiva românească”, IX, 1943) sau *Concepția istorică a lui M. Kogălniceanu* („Arhiva românească”, X, 1945–1946). Lipsesc apoi articole sau conferințe publicate postum, ca *Educația socială a generației de la 1848* (în „Steaua”, 1966) sau *Stilul lui I. L. Caragiale și I. Codru-Drăgușanu* („Limbă și literatură”, 24, 1970); lipsesc, în fine, altele despre care știm doar că există în manuscris. Nu credem că ar fi inutil ca un al șaselea volum să cuprindă aceste studii, după cum credem cu tărie că el ar mai trebui să cuprindă neapărat încă două lucruri: încercările literare ale lui D. Popovici, traduceri și piesele de teatru (din care am putut citi un fragment acum câțiva ani în „Tribuna”), precum și o bibliografie completă. Fără aceste completări, ediția de față nu-și va atinge pe deplin scopul. Și, pentru că sintem aici, trebuie să mai relevăm cu regret neajunsul pe care îl prezintă renunțarea la indicele de nume și titluri, alt de util în prima formă a lucrării.

Mircea Angheliescu }

PAUL CORNEA, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780–1840*, București, Minerva, 1972, 758 p.

Deși nu îndrăznim să ne-o mărturisim întotdeauna, o istoriografie literară română, plină nu demult, nici nu exista. Evident, au început să apară, mai ales după 1900, iar apoi din ce în ce mai des, excelente *lucrări* de istorie literară, cuprinzând perioade sau chiar întreaga

¹ Dintre puținele articole dedicate lui D. Popovici cunoscute nouă semnalăm aici: T. Vianu, *D. Popovici*, în *Tribuna*, 14 oct. 1965; Ovidiu Drimba, *Un capitol din trecutul comparatisticii românești: D. Popovici*, în *Studii de literatură comparată*, publicate de Al. Dima și M. Novicov, București, 1968; D. Simonescu, *Un frunțas al istoriei literare române: D. Popovici*, în D. Popovici, *Romantismul românesc*, București, 1969.

istorie. Dar nimeni nu putea fi destul de naiv pentru a-și închipui că ele formau un corpus alcătuit, că defineau structural o disciplină. O istoriografie nu la naștere decât atunci când pentru întregul parcurs al istoriei care îi constituie obiectul dispune de o multiplicitate de tratări; ea nu apare decât atunci când devine problematică — privind înapoi poate să se autocomenteze, să se analizeze critic. Putem vorbi despre o adevărată istoriografie literară atunci când o lucrare nu este numai istoria critică a unei perioade, ci este o istorie critică a istoriilor acelei perioade literare.

De îndată ce acceptăm punctul de vedere de mai sus, lucrarea de valoare excepțională a lui Paul Cornea ne va apărea drept un simptom de neconfundat al maturizării istoriografiei noastre. Ea începe cu o substanțială introducere teoretică (p. 9—34), în care trecând în revistă citeva din teoriile principale despre natura romantismului și a preromantismului, și pe cele legate de problema originilor și influențelor, caută să stabilească un teritoriu comun după criteriile sociologiei marxiste. Avem de-a face, în fond, cu un capitol de explicitare terminologică, act de probitate și acuratețe științifică, insuficient de frecvent întâlnit în critica noastră. Masa cărții este împărțită în trei părți, cea dintâi (p. 35—161) intitulată *Preliminarii* și dedicată semnelor prevestitoare ale romantismului în interiorul ansamblului literaturii din perioada 1780—1821. Celelalte două, *Tranziția* (p. 161—407) și *Emergența romantismului* (p. 407—602) tratează fiecare câte un deceniu (1821—1830 și 1830—1840). Structura celor trei mari capitole este similară în liniile ei mari: se pornește de la o definire a cadrului social-economic, de aici la ambianța culturală, de gust și moravuri, urmează o descriere a atmosferei literare (inclusiv a interferențelor ideologiei literare cu teoria moralei, a națiunii etc.), și se încheie cu o serie de portrete literare ale autorilor fiecărei perioade. Schema este instructivă modificată în partea a treia, care face o foarte sumară trecere în revistă a autorilor epocii, dar are în schimb o secțiune amplă despre „conceptualizarea romantismului” (p. 533—575).

Analiza lui Paul Cornea pornește de la ideea că nu se poate vorbi în literatura română propriu-zis despre un neoclasicism: „E vorba de un clasicism tendențial, care nu exclude — cum vom vedea — derogări în toate sensurile, spre preromantism și romantism, spre realismul spontan, spre manierismul baroc... el nu se organizează ca o grupare distinctă și nu-și formulează un program.” Credem că ideea e justă, chiar dacă data limită de 1820 ni se pare puțin forțată. Atât lucrările lui Al. Dușu, cât și cea de față a lui Paul Cornea ne conving că sfârșitul secolului XVIII și chiar poate perioada de mijloc a acestui secol, trebuie privite ca un fel de creuzet în care, alături de rămășițele literaturii tradiționale, ținând de lungă fază „post-bizantină” a literaturii noastre, se adună cele mai diverse influențe noi. I-am reproșat lui Paul Cornea că în această fază a investigației ignoră în mod prea ostentativ Școala ardeleană, precum și ceea ce am numi „Școala bănățeană”, ale căror contribuții au restructurat în mod decisiv conturul literaturii române a vremii. La urma urmei Gheorghe Lazăr (de a cărui importanță Paul Cornea este adinec pătruns) rămâne un emisar minor al unei inițiative culturale de mari dimensiuni, și chiar Asachi ar trebui înțeles, după părerea noastră, drept un fel de reflex al acesteia. Cei doi (exemplele s-ar putea înmulți, de altfel) constituie elementele de stabilitate ale unui tablou altminteri confuz și poate chiar deprimant, dacă e lipsit în întregime de calificările și realizările majore transcarpatine. Dar, firește, nu putem să nu recunoaștem că, oricât ne-ar supăra această lipsă, ea nu afectează hotărâtor mersul narațiunii, dat fiind că literatura română modernă rămâne totuși una ciscarpatină, oricât de puternici i-ar fi afluenții.

Rămâne în picioare ideea că faza aceasta de la răscrucea secolelor este una de influențe, de acumulări anorganice, de voluptoase dezorientări, și pare destul de improbabil că ea ar putea fi contestată în viitorul apropiat. Fiindcă, pentru Paul Cornea, momentul revoluționar 1821 este așadar cel care duce radical la o cristalizare a situației; în absența acestuia, afirmă

el categoric, un romantism românesc ar fi fost improbabil. Abia prin separările pe care el le impune în conștiințe, abia prin declanșarea de virtualități și prin „conștientizarea” care are loc în urma sa, va fi creat un climat de agitație etică, ideologică și de sensibilitate propice mai târziu unei literaturi romantice. Demonstrația e făcută cu o seriozitate și prudență admirabile; am îndrăzni aproape să afirmăm că prin ele autorul se înscrie ca cel mai de frunte critic sociologic de la noi. Deosebit de atrăgătoare și insolită totodată ni s-a părut ideea unui „iluminism după iluminism” în deceniul al treilea, deși poate că dimensiunile contextuale ale fenomenului ar putea fi mai bine precizate. Am impresia că nu dispunem încă de o imagine exactă a ponderii iluminismului în gândirea și literatura noastră din secolul XVIII. El există, nici vorbă; o eficiență socială clară pare mai greu de demonstrat, mai ales că la o finalizare explozivă nu se ajunge. Iată de ce o reluare a acestor idei după 1821 la noi, împreună cu o dirijare spre social-politic, are o funcție progresistă. Numai că în Europa Restaurației de după 1815 (cînd într-adevăr asistăm la o reluare a iluminismului), Montesquieu, Diderot, Voltaire apar drept reprezentanți ai *ancien régime*-ului. Srbik a demonstrat concludent în magistrala sa monografie că Metternich (simbol și întruclupare a Restaurației) nu făcea decît să susțină conservator ceea ce cu 60 de ani înainte era progresist, decurgînd nemijlocit din iluminism. Se obține astfel pentru Principate o ciudată sincronizare: Dinicu Golescu laudă progresismul unui Apus angajat în plin conservatorism, tocmai pentru că la gurile Dunării nu era vorba de o fază post-revoluționară. Așa se explică „raporturile binevoitoare cu Biserica” (p. 229) sau ideea de virtute (p. 247 *et ante*) care combină conceptul secolului XVIII cu cel de *datorie* al clasicismului revoluționar francez.

Comentariile despre deceniul al patrulea sînt extrem de bogate în originale interpretări ale fenomenului cultural (Poate că aici este locul să subliniem informația uriașă a autorului și capacitatea sa de a o interpreta în chip relevant. Capitolul de *Note și referințe bibliografice* de peste 100 de pagini de la sfîrșitul cărții reprezintă în sine o lucrare de valoare greu estimabilă.) Dar ne aflăm aici pe teren mai bătut și recenzentul de față cel puțin a fost mai puțin încîntat de acest capitol. Poate, printre altele, și pentru că discuția strict estetică este aici și mai limitată decît în precedentele capitole. Să nu fie luată totuși ca un blam această afirmație: nu-l putem acuza pe Paul Cornea că nu a realizat ceea ce nu și-a propus. El analizează literatura ca proces, nu ca rezultat, și o face cu strălucire. Cu toate acestea există și pe planul analizei strict estetice cîteva contribuții care, de fapt, întrec în importanță cele mai multe din observațiile criticilor anteriori. Mă refer aici la definițiile *diferențiale* ale scriitorilor mai mici din această perioadă, care, altmînter!, atunci cînd nu sînt înglobați sub vreo formulă nivelatoare, rămîn în memoria noastră victime marcate de erudiția malițioasă a lui George Călinescu. Vitalitatea lor literară crește mult, grație studiului de față.

Rămîn deschise sau chiar ni se găsesc sugerate o sumă de noi probleme. Pe ce căl se efectuează selecția traducerilor și adaptărilor (care fac parte integrantă dintr-o imagine globală a literaturii, cum este cea propusă de Paul Cornea)? Cît de inevitabilă era înțirzirea romantismului est-european și cum ar arăta un tablou general al romantismelor europene, dacă ținem seama și de decalajul între cel francez și cel anglo-german? Cum se raportează la acea dată literatura tradițională și cea modernă? (Elemente interesante dar opuse de schiță a unui răspuns găsim în lucrări recente de M. Angheliescu și Mihai Zamfir). Cît de curînd putem vorbi de un *Biedermeier* în literatura noastră și cum îl definim? Întrebări, evident, ale unui comparatist. Dar prin adîncimea și amploarea lucrării de față, istoriograficul pur se suprapune cu probleme teoretice mai generale, inclusiv de comparatism. Nu mai avem aici locul să intrăm în chestiunea „problematizării” — a modului în care Paul Cornea preia de la comentatorii precedenți și se distanțează de el — cu toate că prin precizia și delicatetea cu care o face rămîne exemplar pentru autorii de astfel de texte de la noi

Nu mai menționăm nici chestiunile stilistice. (Autorul nu sesfiese să recurgă la neologismul strident atunci cînd conținutul pare să o ceară. Stilul e zgrunțuros, lipsit de grație; în schimb, apare frecvent formula lapidară, de mare forță sugestivă, memorabilă. În orice caz, Paul Cornea este și în modul în care scrie original, net diferit de colegii săi de breaslă).

Nu vrem să repetăm ce am spus la început și pe parcurs. Avem convingerea că ne aflăm în față cu o carte ce depășește cu mult media realizărilor din domeniul criticii. Substanțială, încăpățînat serioasă, problematizată, cartea lui Paul Cornea va rămîne o adevărată piatră de hotar în istoriografia noastră literară, iar pe plan teoretic o contribuție mult mai semnificativă decît nenumărate alte opuri care își propun ca unic obiect să discute metode, teorii, abordări literare.

Virgil Nemoianu

PAUL ZARIFOPOL — *Pentru arta literară*, Ed. Minerva, 1971

Editarea pentru prima oară, de către Al. Săndulescu, în două tomuri masive, a eseisticii lui Paul Zarifopol, reunind în primul volum articolele publicate de autor în diverse culegeri și în al doilea publicistica bogată, alături de cîteva inedite, nu este doar un eveniment editorial în domeniul istoriei literare, avînd semnificații mai adînci în ceea ce privește contemporaneizarea moștenirii literare. Studiul introductiv amănunțit păstrează distincția științei asupra vieții și activității intelectuale ale acestui cărturar nepopular, care nutrea o pudoare intimă dar și o nervozitate alergică pentru blrfa anecdotică a biografiei. Ediția e însoțită de un indice de nume (alcătuit de Nadia Lovinescu), foarte util în cazul lui Paul Zarifopol, pentru că devine evidentă cel puțin statistic aria desfășurată a erudiției criticului, putîndu-se controla cu ușurință părerile sale asupra unui scriitor sau altul (e irezistibilă atracția pentru arta modernă: Rimbaud, A. Gide, G. Cocteau, A. Maniu, S. J. Perse și traducerea lui engleză de către T. S. Eliot și română de către Ion Pillat, Pirandello, Proust, Valéry, Franz Werffel, Kandinski, Marcel Iancu, Picasso, Stravinski, Wagner etc.). Desigur, alcătuirea primei bibliografii Paul Zarifopol cuprinzînd: a. volumele originale publicate de autor, b. traducerile, c. edițiile critice îngrijite, d. articolele publicate în periodice și corespondența, e. bibliografia critică asupra autorului, întregește bogăția de informație certă pusă în circulație prin ediția îngrijită de Al. Săndulescu.

De aceea, publicarea criticii lui Paul Zarifopol cu o exigență editorială care ar fi satisfăcut proverbiala severitate filologică și cultul pentru metoda științifică a criticului, mi se pare un act conștient de selectare și integrare în conștiința critică actuală. Într-un fel, Al. Săndulescu ne propune o valorificare volitivă a acestui critic aflat mereu în contratimp — în urma sau înaintea momentului propice care i-ar fi asigurat impunerea, publicitatea, acordul unanim. Și poate în acest fel i se oferă indirect și lui Zarifopol șansa de a fi receptat ca un contemporan sau de a găsi în el exact ce ne trebuie în momentul de față: cultul rațiunii, al științei, al erudiției, neanchilozată de pedanterie academică, întinerită de experiența personală și sensibilă asupra valorilor consacrate, aversiunea față de sentimentalism și, mai presus de orice, față de schimonoseală, diletantism, neautentic, contrafacere. Și dacă într-adevăr descoperim un contemporan al nostru în spiritul eliberat de orice fel de prejudecăți al criticului nu este, oare, o dovadă a viabilității și fertilității scrisului său, ceea ce

răscumpără în aur indiferența, izolarea, neînțelegerea la care a fost supus în timpul vieții și după aceea. Mihail Sebastian observa că Zarifopol a definit „un anumit fel de a vedea lucrurile”, în așa fel încât cei familiarizați cu scrisul și cu felul său de a reacționa și de a se sensibiliza la evenimentul cultural, social și politic, pot presupune în diverse împrejurări dificile propria lui atitudine. Într-adevăr, judecata sa nuanțată și sigură poate fi oricând o prezență vie și un sprijin moral. Și, tocmai de aceea, în ciuda faptului că Zarifopol era un critic ce nu se preta decât consumului în liraj restrâns, adresat aceluia ce acceptau suveranitatea, libertatea și amuzamentul inteligenței, a aceluia ce osindeau pretutindeni lenea gândirii, locul comun, confuzia, snobismul, această adevărată conștientă la principiile de fier ale atitudinii sale intelectuale leagă simbolic în timp, așa cum arăta M. Sebastian, „solidaritatea morală a cititorilor lui”. Care sînt, așadar, crezurile fundamentale care încheagă această solidaritate diacronică? Dar, înainte de a răspunde la această întrebare, să ne explicăm pe scurt acest paradox al nereceptării sincrone a lui Paul Zarifopol. În mod cu totul curios, contestarea și adeviziunea la ideile acestui critic reprezintă un act de responsabilitate personală și, cum se poate vedea, un act de răspundere tipică pentru cel ce-și formulează punctul de vedere: G. Ibrăileanu, M. Ralea, E. Lovinescu, P. Constantinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu, Camil Petrescu, T. Argezi, Șerban Cioculescu, Al. Dima. Cu Ibrăileanu păstra relații cordiale, așa cum se vede din corespondența rămasă (*Scrisori către Ibrăileanu*, E.P.L., 1966), colabora la „Viața românească”, deși era prin structură un partizan al autonomismului estetic, sancționând prompt, autoritar și definitiv, „tendința” în creația și critica literară. Hotărît, o asemenea poziție nu putea să nu trezească reacții chiar în sinul bastionului poporanist. Zarifopol fiind tratat cu vizibile confuzii și în articole sub nivelul preopinului (Ibrăileanu, *Greutățile criticii estetice*, M. Ralea, P. Zarifopol), ca un est et mofturos și diletant. Observațiile mai pătrunzătoare ale lui M. Ralea nu egalează totuși în nici un fel arta, de o perfecțiune diabolică, a controversii literare, pe care o posedă Zarifopol. E. Lovinescu îl tratează în volumul *Evoluția criticii literare*, 1927, la capitolul *Critica nouă*, cap de serie alături de L. Blaga, T. Vianu, C. Petrescu, Perpessicius, Al. Busuioceanu, P. Constantinescu. Îl compară cu Argezi, acesta în domeniul actualității, pentru că amîndoi se situează „exact la antipodul simțului comun”. Nu-l contestă interesul eseisticii care atrage „ca spectacol intelectual”, deși nu poate scăpa atitudinea „voluntar originală”. Zarifopol se fixează într-un plan „pur estetic”, ceea ce-l face pe Lovinescu să savureze paradoxul colaborării la „Viața românească” ca „ireductibil dușman al poporanismului”. Economic și lapidar, Lovinescu adaugă apăsător ultimele linii ce conturează portretul de epocă al lui Zarifopol, nu lipsit de contradicții și excesiv subiectiv: lecturi bogate, independență de caracter, vigoare stilistică, preferințe ambigue (vezi teoria sa despre literatură ca „amuzament”; Lovinescu degustă aici sadismul inconsecvențelor copilărești care compromit armătura formației germane a lui Zarifopol), scriitorii ruși — Tolstoi, Dostoievski — alături de Henry de Regnier, J. Cocteau, slabă orientare în literatura română (deși nu era chiar așa, cum vom vedea în continuare), și, insinuant, îl aruncă dintr-un singur gest într-o insulă a izolării: „d. Zarifopol reprezintă așadar în critica noastră literară o ecuație în care necunoscuta ar fi cîștigat de ar fi rămas necunoscută în domeniul practic al valorilor naționale”.

În capitolul consacrat în *Istoria literaturii române de la origini pînă azi* (1941) G. Călinescu secretează venin la fiecare rînd, ceea ce-l împiedică să surprindă lungimea de undă a intelctului și ironiei specifice criticii lui Zarifopol. În vîdită antipatie spirituală, G. Călinescu reține persiflarea „, continuă și sistematică pînă la agasare”, lipsa culturii clasice (?) „, cele cîteva referințe nu ne pot înșela”, apropierea de Bogdan Dulcă (cu care se înrudea prin „, aceeași formațiune” și „, aceeași recepțiune”). În sîrșit, reproșurile cad în avalanșă și țîfnă încludată: inteligența lui Zarifopol e „, de o calitate secundară”, „, adesea cu totul leftină”, e un „, mare moftolog, lipsit de gravitate”, gustul e „, absolut defecitar”, pașii îi sînt nesiguri în literatura română, iar din clasicii francezi „, nu percepe niciuna din fîcștile consacrate”. Hotărît, Zarifopol

e lipsit de „sentimentul direct al frumosului solemn”, critica sa fiind cea a unui „gazetar în căutare de senzațional”. Nu încapă nici o îndoială, Călinescu a citit pe Zarifopol într-o stare de exces al gravității și serlozității, ceea ce-l face să nu guste toată minuția înscenărilor ironice ale exegezei „idellor gingașe”. Tot din prea multă gravitate Călinescu cade în cursa demonstrațiilor disimulate, aplicate unui celebru vers vlahuțian : „Nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei” (invocând pe Schopenhauer și Hegel, Călinescu se înverșunează să ne convingă de ce se cutremura Vlahuță în „Înțelesul foarte frumosului vers”).

După cum se poate observa, orice abordare critică a moștenirii operei lui Paul Zarifopol trebuie să se oprească în amănunt asupra felului în care criticul a fost receptat în diferite momente și de reprezentanții diferitelor curente literare (și aici se vede încă o dată utilitatea primei bibliografii alcătuite de Al. Săndulescu) și abia după aceea asupra operei propriu-zise, care se pretează și ea unei interpretări prismatice, prin judecarea în contextul lor istoric și prin valorificare contemporană. Pentru că, așa cum am mai spus, întuițiile critice ale lui P. Zarifopol sînt cînd în urma, cînd înaintea timpului său (aceste nivele sînt și mai diversificate și nuanțate pentru timpul nostru). Poate asta a determinat și receptarea sa contradictorie. Se adaugă aici și absența atât de îndelungată a unei ediții complete de opere, cum este aceasta de față, ceea ce a făcut ca Zarifopol să fie receptat accidental, foietonistic în timpul vieții, urmînd ca după aceea, prezența sa virtuală să fie menținută de memoria orală a neaderenților sau a admiratorilor, constituți aproape în sectă. Într-un articol intitulat *Cînd trebuie citit Paul Zarifopol*, din 1935, Mircea Eliade observa acest destîn în contrast timp al realizării depline a criticului și al însufiețenței juvenile a generațiilor care prin aspirațiile și antipatiile ei exasperate era aceea care trebuia să-l înțeleagă cel mai bine. Drama maturității criticului luminează această situație de sociologie a culturii și generațiilor și anume faptul că „era citit prea devreme”, de o generație tînră, cu o psihologie ireductibilă, angajată încă pe drumul de a „învăța” bunul gust pe care Zarifopol îl mînuia expert și demonstrativ, fără a avea aerul academic de a „preda”, de a oferi pilule concentrate de cultură. Zarifopol nu e niciodată „magistru”. În mod paradoxal, statutul său intelectual este al unui *bătrîn*, să nu uităm că era un junimist convins prin determinism istoric nu prin voință afectivă (ultimul său articol înainte de moartea sa accidentală era un elogiu al normelor de cultură junimiste), în Caragiale vedea prototipul ideal de artist, preferințele sale literare se îndreptau spre scrisul erudit ca documentare și migălit stilistic, deci spre Flaubert, Proust, Anatole France, La Rochefoucauld. S-ar putea spune că Zarifopol are și nu poate să aibă dect o singură vîrstă, aceea a unui matur împlinit, avertizat, sigur în opțiunile sale, stăpîn pe exercițiul rațiunii și gustului. „Tinerețea” sa este teribilismul jocului intelectual și plăcerea ironiei. „Tinerețea” sa este un truc stilistic, prin înscenarea spontaneității, și prin amestecul de jumătate serios, jumătate în glumă. Și totuși, Zarifopol, spre deosebire de Maiorescu, de pildă, avea o tinerețe autentică a sensibilității care experimentează pe seama sa lectura și criticismul. De aici oroarea de confuzie, diletantism și improvizatie, de aici aversiunea față de formele moarte de cultură : clasicismul (ca ideologie literară), romantismul, sentimentalismul (Renan), realismul (Maupassant). Impersonal și esențial în abordarea creației și literaturii, Zarifopol osîndește *moda*, fie ea pozitivistă, bergsoniană, freudistă, misticismul. Substituirea acestora contactului sensibil cu arta era justificat. Și aici Zarifopol avea dreptate, el fiind cel mai constant apărător al specificului artei, ironizînd deopotrivă pe esteții ideologici și dogmaticii.

Adriana Miteșu

MARIAN POPA : *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura „Albatros”, 1971, 672 p.

Istoricii literari întîmpină mari greutăți la reconstituirea datelor biografice ale scriitorilor din trecut, din cauza lipsei izvoarelor documentare sigure de epocă. Este cunoscut faptul că chiar data nașterii lui Alecsandri sau Eminescu a fost multă vreme controversată. În ceea

ce privește pe scriitorii mai mici, incertitudinile biografice mai persistă încă și astăzi. Pentru reconstituirea datelor absolute și a diferitelor evenimente literare din trecut, istoricii literari recurg la documentele complexe de epocă: ziare, reviste, almanahuri, calendare, necroloage, amintiri, arhive. Puținele noastre dicționare biografice din trecut sînt fragmentare și se referă la perioade scurte din viața noastră culturală și politică, fără o privire specială asupra literaturii¹. În străinătate, dicționarele biografice ale oamenilor de litere au cunoscut o mare popularitate, impunându-se prin utilitatea lor. Printre acestea, cele mai cunoscute au fost, în secolul trecut, cele ale lui G. Vapereau, Angelo de Gubernatis, cu numeroase ediții; iar mai recent — al lui J. Balteau, J.M. Barrou și M. Prévost (1932); al lui I. Robin sau Lafont — Bomplani, „*Dictionnaire biographique des auteurs*, 2 vol. (1956). Cel mai recent este „*Dictionnaire de la littérature française contemporaine*” (1966) de André Bourin și Jean Rousselot.

În epoca noastră atât de complexă, cînd nevoia de informare organizată este adînc resimțită în toate domeniile, au apărut numeroase tipuri de dicționare biografice în toate domeniile, dintre care cele mai folosite sînt cunoscutele Who's Who, elaborate nu numai pentru America, unde au fost concepute, ci și pentru diferite alte țări.

Pentru aceste considerații am salutat cu satisfacție și curiozitate apariția lucrării *Dicționar de literatură română contemporană* de Marian Popa, menit să informeze atât pe cititorii de astăzi cît și pe istoricii literari de mîine asupra vieții și lucrărilor scriitorilor români contemporani, scutindu-i de strădanja reconstituirilor viitoare atât de anevoioase.

Dicționarul elaborat de Marian Popa cuprinde aproximativ 600 titluri de scriitori (după număratoarea mea, 582) și 29 titluri de reviste. El include atât pe scriitorii români, cît și de alte naționalități, numindu-l pe unul „de expresie maghiară”, iar pe alții „de expresie germană”. Formula preluată direct din franceza contemporană nu este indicată în românește, nefiind corectă, deoarece limba și expresia nu coincid.

Vom face pe marginea *Dicționarului* cîteva observații privind profilul, datele absolute și realizarea lui din punct de vedere al exigențelor enciclopedice și lexicografice².

În mod firesc, un dicționar biografico-informativ al literaturii române contemporane ar fi trebuit să cuprindă pe toți autorii de beletristică, pe istoricii și criticii literari în viață, în perioada 1944—1970, indiferent de generație, care au luat parte, într-o formă sau alta, la viața literară, acordîndu-se o atenție mai subliniată scriitorilor tineri care formează obiectul special al acestui dicționar. Numai acesta ar fi fost un criteriu obiectiv care nu putea ridica obiecțiuni și nici n-ar fi acreditat ideea greșită a unei deosebiri radicale între literatura dinainte și de după 23 August 1944.

În „Avertisment”, autorul își exprimă chiar această intenție, *Dicționarul* fiind „dedicat fenomenului literar din ultimul sfert de secol”, dar ține seamă și de scriitorii care s-au afirmat înainte, continuînd să scrie în epoca prezentă, sau „au lăsat manuscrise” sau că „scriind din nou”, ei sînt publicați și receptați abia acum”.

¹ Printre acestea, menționăm: Dimitrie R. Rosetti, *Dicționarul contemporanilor din România, 1800—1898*, 207 p.; Cornel Theodor, *Figuri contemporane din România, București, 1909—1911*, 2 vol., 536 p.; referiri numeroase privitoare la scriitorii se găsesc în enciclopediile generale mai importante: *Enciclopedia Română, 1898—1904*, Ed. Cugetarea (L. Predescu) 1940; *Dicționarul enciclopedic român, 1962—1966*.

² Vezi observațiile critice făcute pînă acum asupra lucrării în următoarele recenzii: Emil Manu, în „Săptămîna culturală a capitalei”, nr. 59, din 21 ian. 1972; Boris Buzilă, *Un dicționar de autori*, în „România liberă” din 15 febr. 1972; Al. Andriescu, *Un dicționar de literatură română contemporană*, în „Cronica”, nr. 6 și 7/1972; Grupaj de articole în „Viața studentescă”, nr. 9/1972, p. 6; Alex. Ștefănescu, *Criteriile unui dicționar*, în „Tomis”, nr. 2/1972; Al. Dobrescu, *Critica criticii, Marian Popa*, în „Convorbiri literare”, nr. 4/1972; Nicolae Manolescu, *Un dicționar literar*, în „România literară”, nr. 11/1972; Florin Mihallesc, Marian Popa... în „Viața românească”, 4/1972, p. 109—111.

După această accepliuone largă a fenomenului literar contemporan, intervine o apreciere restrictivă, precizându-se că dintre scriitorii acestei epoci nu vor fi înregistrați toți, ci selectați după un criteriu în aparență obiectiv : „realitatea volumelor publicate”. Criteriul devine mai restrictiv atunci când autorul face precizarea echivocă : „Există însă și câteva sute de autori meteorici, posedând unul sau mai multe volume ocazionale, pierdute definitiv din memoria literaturii. Aceștia au fost ignorați. Am făcut puține excepții de la acest criteriu pentru autorii *neglijenți* sau *cocheți* : Eugen Schileru, Ioanichie Olteanu și alții” (subl. noastră B.T.).

Profilul lucrării a devenit prin aceasta incert și subiectiv : pornind de la criteriul volumelor publicate, se elimină cele „ocasionale”, fără a se preciza ce se înțelege prin această formulă și se face excepție cu autorii „neglijenți” și „cocheți”.

Autorul *Dicționarului* și-a propus apoi, totuși, ambiția laudabilă să cuprindă fresca largă a tuturor genurilor literare și publicistice. S-a oprit — scrie autorul — „asupra prozatorilor, poezilor, dramaturgilor, istoricilor literari, criticilor, eseistilor și publiciștilor de valoare, precum și asupra traducătorilor cu deosebite merite”.

În fapt, prin elasticitatea și labilitatea criteriilor formulate, profilul lucrării a devenit incert, iar mulți scriitori, care, după criteriile fixate, trebuia să fie cuprinși în *Dicționar*, au fost totuși omiși.

Ar fi fost indicat să fie menționați, pe scurt, în *Dicționar* scriitorii din generația veche, care au trăit și au activat într-o anumită măsură în anii de după Eliberare : N. Dunăreanu, decanul de vîrstă al literaturii române, I.C. Visarion, M. Lungianu, I. Petrovici, așa cum s-a făcut pentru Ion Dongoroz, Sarina Casvan sau Otilia Cazimir.

Au fost omiși — ignorându-se criteriul fixat în mod limpede chiar de autor — alți numeroși scriitori, care s-au afirmat în perioada interbelică și care au trăit sau trăiesc în perioada actuală, fiind reeditați sau care au luat parte, într-o formă sau alta, la viața literară : N.D. Cocea, Ion Barbu, Al.T. Stamatiad, Al.O. Teodorescu, Ionel Teodoreanu, Emil Isac, Adrian Maniu, G.M. Vlădescu, Victor Papilian, Teodor Mureșanu, C. Ardeleanu, Octav Șuluțiu, M. Celarianu, Dan Botta, A.P. Bănuț, M. Moșandrei, Gh. Talaz, Teodor Scarlat, Simion Stolnicu, Aurel Chirescu, I. Valerian, George A. Petre, C. Fîntîneru, C. Salcia, Ovid Caledoniu, B. Iordan, Lucian Valea, Tr. Lalescu.

Neconsecvent cu propriul criteriu, Marian Popa a înregistrat, totuși, scriitori care n-au publicat volume (Gh. Achiței sau Magdalena Popescu), care au fost prezenți în viața literară. El a procedat foarte judicios, dar s-a mărginit la cazurile de mai sus, deși ar fi fost indicat să înregistreze mai mulți autori prezenți activ în publicistică, cu toate că — din diferite motive — n-au publicat încă volume sau plachete de versuri de câteva zeci de pagini. Cel mai indicat să fie înregistrat, pentru vasta lui activitate publicistică, ar fi fost Radu Popescu, critic teatral de mare înzestrare și competență, director al revistei „Teatrul”, care, de zeci de ani, scrie cronici literare și teatrale și care a prefațat numeroase volume de versuri sau proză de Zaharia Stancu, Miron Radu Paraschivescu, Cicerone Theodorescu, Tudor T. Branîște, Stendhal), a tradus din Al. Dumas, Roger Martin du Gard, André Stil, Marcel Willard, Laxness Halston. De ce acest scriitor fecund, care însă n-a ținut să publice volume aparte, n-a fost asimilat printre excepțiile de autori „neglijenți” și „cocheți” ?

Alți scriitori și esești de ieri și de astăzi, care au fost reeditați sau au publicat volume noi și au scris articole în revistele literare, nu au fost menționați : Vintilă Rusu Șirlianu, Ion Luca, N. Carandino, N. Crevedia, Petronela Negoșanu, Matei Alexandrescu, Ecaterina Oproiu, Grigore Popa, Petre Pascu, Ion Bălan, Ion Potopin, D. Țepeneag ș.a.

Dintre criticii tineri, care s-au impus prin înzestrare și cultură literară, lipsesc : Mihai Nadin, Voicu Bugariu, Ioana Crețulescu, Mircea Popa.

Voind în mod vădit să dea în lucrare un relief deosebit beletristicii din ultimul sfert de veac, Marian Popa a vitregit aproape cu totul istoria literară, domeniul care, în prezent, cunoaște o mare dezvoltare, continuînd — cu certe rezultate — o veche tradiție a culturii noastre. De

aceea, din *Dicționar* lipsesc o mulțime de nume impunătoare de istorici ai literaturii, care au trăit după 1944 sau care mai trăiesc și lucrează încă: D. Popovici, Ion Breazu, P.P. Panaitescu, Petre V. Haneș, Dan Simonescu, D. Caracostea, Virgil Cîndea, Barbu Theodorescu, N. Georgescu-Tistu, D. Murărașu, A.P. Todor, George Baiculescu, N.I. Popa, Ion Zamfirescu, Vasile Netea, I. Lăudat, Alex. Bistrițeanu, Elena Piru, Cornelia Ștefănescu, G. Țepelea, Elena Stan, Eugen Todoran, Mircea Angheliescu, Gavril Scridon, D. Ghișe, N. Lascu, Pompiliu Teodor.

În *Dicționar* sînt înregistrați, în mod oportun, cîțiva istorici ai literaturii străine, ca Elena Vianu, Leon Levițki, Nina Façon, Al. Balac, Mihai Isbășescu, dar lipsesc N.N. Condeescu, Al. Dimitriu-Păușești, I. Brăescu, Irina Eliade, Sorina Berescu, Michaela Șchlopu, Jean Livescu.

Dintre editorii de texte literare, care s-au impus și în domeniul istoriei literare prin studii sau prefețe valoroase, au fost omiși: I. Fischer (Gr. Alexandrescu, A. Pan), Nicolae Liu (Rebreanu), Adriana Mitescu (Zaharia Stancu, I. Peltz), Emilia Milicescu (Delavrancea), I. Opreșan (Ion Marin Sadoveanu), Elena Piru (Poezii Văcărești).

Dicționarul ar fi fost mai reprezentativ pentru epoca noastră și ar fi cîștigat ca valoare documentară, dacă ar fi cuprins, nu numai sporadic cum a făcut-o, exponenții unor domenii apropiate literaturii: eseu, folclorul, traducerea, studiul limbii literare.

Dintre eseleții și esteticienii de seamă, au fost omiși: Alex. Claudiu, Marcel Breazu, I. Pascadi, Mircea Mancaș, Victor Iancu, C. Noica. Dintre folcloriști: I. Mușlea, Mihai Pop, Gh. Vrabie, Adrian Fochi, Corneliu Bărbulescu, Farago Jozsef.

Un domeniu, legat de istoria literară, cărui Tudor Vianu i-a acordat o mare importanță teoretică și istorică, cel al limbii și al stilisticii literare, este cu totul ignorat în *Dicționar*. Ar fi trebuit să figureze cel puțin printr-o scurtă mențiune: I. Iordan, Al. Rosetti, Al. Graur, Gh. Bulgăr, G. Ivănescu, Boris Cazacu, D. Macrea, G. Istrate.

Dicționarul a omis aproape cu totul traducerea, parte integrantă a vieții literare în toate timpurile și la toate popoarele. N-au fost înregistrați traducătorii de valoare literară din și în limba română, mulți dintre ei afirmîndu-se și ca scriitori: Emma Benluc, Costa Cărel, Em. Serghie, Domnița Gherghinescu-Vania, Petru Manoliu, I. Igiroșanu, Aurel Buteanu, Ionel Marinescu, Alex. Hodoș, Wolf Alchelburg, Alf. Adania, Petre Sfetcă, Horia Stanca, Alexandru Baci, Tereza Macovescu, Livia Storeșcu, Virginia Șerbănescu.

Nu am considerat necesar, iar spațiul nici nu ne-ar permite, să arătăm meritele pe care și le-au cîștigat numeroșii scriitori din diferite domenii, omiși din *Dicționar*, deoarece ele sînt evidente pentru orice cunoscător al vieții literare de astăzi nu numai din sfera ceneclurilor și redacțiilor centrale, de care autorul a ținut seamă în cea mai mare măsură.

Menționăm, în continuare, omisiunea din *Dicționar* a instituțiilor legate de viața literară de astăzi. Astfel, nu figurează într-un articol *Uniunea Scriitorilor și Fondul literar, fosta Școală de literatură „M. Eminescu”*, pe care o menționează uneori, nici *Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”*, singurul de acest fel în România, creat și condus de G. Călinescu, avînd astăzi o activitate de 23 de ani. Munca acestui institut, concretizată în zece de volume care cuprind folclor, istorie literară românească, istoria literaturii universale și comparate, este cunoscută și folosită la noi în cercuri largi. Nu este menționată nici publicația Institutului — „*Revista de istorie și teorie literară*” (între 1952—1963 „*Studii și cercetări de istorie literară și folclor*”).

Este meritoriu că *Dicționarul* a înregistrat reviste care au apărut scurtă vreme, ca „*Revista literară*” (9 luni în 1947), dar a greșit cînd a ignorat periodice cu apariție îndelungată, ca „*Teatrul*” (aproape 17 ani), „*Secolul XX*” (aproape 15 ani), care conțin literatură străină tradusă de scriitori români. N-a fost înregistrată nici valoroasa publicație „*Studii literare*”, condusă de D. Popovici, al cărei ultim volum (al IV-lea) a apărut în 1948, nici „*Almanahul literar al Uniunii Scriitorilor*”, apărut în 1970 și 1971.

Dacă ar fi fost conceput pe o bază mai largă, așa cum am arătat, *Dicționarul* ar fi reușit să înfățișeze mult mai complet viața literară de astăzi, în toată plenitudinea ei.



Datele absolute. — biografice și bibliografice — care constituie elementul de rezistență al unui dicționar biografic, sînt în mare parte exacte și prin aceasta Marian Popa a făcut un real serviciu istoriei noastre literare. Totuși, *Dicționarul* cuprinde și unele greșeli, care — în parte — au fost semnalate în recenziile menționate de noi.

La acestea, adăugăm cîteva erori mărunte, descoperite la întîmplare, prin sondaj: Ion Marin Sadoveanu n-a fost doctor în drept de la Sorbona, el n-a debutat în „Flacăra” în 1914, ci în 1912, iar titlul dat lucrării *Teatrul medieval* este în realitate *Drama și teatrul religios în Evul Mediu* (1942). De asemenea, *Taurul mării*, al aceluiași autor, are altă temă decît cea indicată în *Dicționar*. Despre I. Chinezu se scrie că a murit la Cluj, cînd de fapt el a murit la București, iar Radu Stanca a murit la Cluj, iar nu la București. Filozoful C. Rădulescu-Motru este trecut ca N. Rădulescu-Motru (p. 636). Romanul *Vatra legendelor* este atribuit lui Corneliu Sturzu, dar el aparține lui Constantin Sturzu, scriitor mort de curînd, aceasta fiind singura lui operă publicată după 1944. Eroarea provine, probabil, din redactarea greșită a fișei din catalogul Bibliotecii Academiei R.S.R., consultat de Marian Popa, deși pe carte este indicat C. Sturzu. Colaborarea lui I. Negoitescu la „Țara noastră” în 1940 este imposibilă, căci revista a încetat definitiv să apară încă din 1938.



Lucrarea lui Marian Popa ar fi ridicat mai puține obiecțiuni dacă ar fi urmărit să facă din ea o operă de referință, cu date exacte biobibliografice, fără stăruitoarea preocupare de aprecieri critice asupra scriitorilor și operelor, în care subiectivismul, lesne detectabil, este inerent. El s-a abătut de la tradiția consacrată a dicționarelor și enciclopediilor, care, după o practică de peste 200 de ani, au impus în elaborarea lor metode de lucru și un stil de redactare specifice. Stilul enciclopedic s-a definit demult prin trei caracteristici obligatorii: exactitate, concizie, esențialitate. În locul unei lucrări corespunzînd acestor exigențe, Marian Popa a cedat înclinațiilor subiective, dînd o prea mare extindere interpretării, în detrimentul îmbogățirii materialului informativ exact.

Rostul unui dicționar nu este să consacre scriitori, mai ales cînd este vorba de literatura contemporană, ci să informeze exact și sumar asupra acestora, pe cei care-l consultă.

Din această tendință apreciativă rezultă o inegalitate frapantă a articolelor din dicționar, în funcție de situația de protocol a scriitorilor în lumea literară de astăzi. Nimeni nu contestă că mari scriitori ca Tudor Arghezi, Eugen Barbu, L. Blaga, G. Călinescu, M. Sadoveanu, Z. Stancu sau T. Vianu trebuie să fie prezentați prin amploarea operei lor pe 5—6 coloane, dar cele 16—20 coloane pe care Marian Popa le acordă celor de mai sus și altora, ca și unor reviste literare preferate, sînt prea mult într-un dicționar biografic și prea puțin pentru o prezentare monografică.

Este remarcabil efortul lui Marian Popa de a formula aprecieri la un număr atît de mare de scriitori, ele relevîndu-se prin talent, ironie și vervă, justă intuiție, dar sînt și unele nebulose, fără putere orientativă. Un exemplu îl constituie chiar primul articol despre C. Abăluță: „Poetul — scrie M. Popa — a depășit un anume tehnicism liric facil și optimismul de viziune convențional; poezia sa devine acum una întuită de o silă organică autentică, prezentă în perspectivă, dar și în imagistica devenită expresie a unei oboseli universale. Un numitor comun, un semn vid, piatra, primește valori semantice variate, care sînt tot atîtea ipoteze lirice de lucru apte să faciliteze descrierea unei lumi ca mișcare de supunere și revoltă la degradare și putrefacție”.

Din păcate, nu este singurul text care ar putea fi citat. Acolo unde Marian Popa a redactat articole scurte — cazurile sînt foarte numeroase — el a răspuns mai bine cerințelor unui

dicționar biografic. Dicționerele similare străine au adoptat stilul concis, exact și esențial, singurul indicat în lucrările de acest gen. O scurtă indicație orientativă în ceea ce privește preocupările sau modalitatea de realizare artistică a unui autor este necesară în orice dicționar biografic. Dăr lungile expuneri rezumative și apreciative, cu inerentă subiectivitate, din lucrarea lui Marian Popa, atrag atenția în detrimentul numeroaselor ei merite.

Recent a apărut la noi un dicționar muzical biografic și bibliografic, elaborat de Viorel Cosma, care poate constitui un model de lucrare de referință prin mulțimea și exactitatea datelor absolute, pe care le conține, deși li lipsesc cu totul aprecierile, care uneori sînt totuși necesare, într-o formă concisă și substanțială³.

O altă serie de obiecțiuni ridică limba și stilul lucrării.

Prolixitatea și chiar impreciziunea este evidentă la multe articole, cînd, cu un efort minim de redactare, puteau fi evitate. Astfel, despre Cezar Baltag: „După terminarea școlii medii de băieți nr. 1 din Ploiești, se înscrie la secția de critică literară a facultății de litere din București, luîndu-și licența în 1960” — adică 5 rînduri care se puteau rezuma la 3—4 cuvinte. Același fel de amănunte pe 6 rînduri la Ion Caraion: „În 1942 își ia diploma de bacalaureat la liceul „B.P. Hașdeu” din Buzău. În 1943 se înscrie la facultatea de litere și filozofie din București, dar este exmatriculat și se reinscrie în 1944”. Aproape aceeași prolixitate cu privire la studiile lui Liviu Călin și ale altora, care, „se înscriu la facultatea de litere”. Amănunte nesemnificative găsim și la T.G. Maiorescu: „Într-o noapte a anului 1947, un tipograf aflat în subordinea sa îi tipărește la Reșița placheta de debut”. La Virgil Căronopol, prolixitatea se asociază cu impreciziunea inutilă: „Cîteva școli militare, printre care și aceea de artificieri, sînt părăsite pentru *ipostaza de student audient* (sic!) la cursurile facultății de litere din București.

Redactări de acest fel sînt nu numai inutile prin vagul lor, dar și contrare stilului lexicografic.

Deși este vorba de fapte consumate, *Dicționarul* folosește frecvent viitorul: „Vladimir Streinu va da tiparului o ediție bilingvă, *Hamlet*”; Mircea Mălța își va lua licența în matematici; eseurile lui I. Negoieșcu vor privi în mare măsură modernitatea clasicii . . .” etc. etc.

Marian Popa este stăpînit de grija de a caracteriza pe scriitorii prin formule puțin banale. De aici excesul de ostentație lexicală proprie și de o semantică originală: George Lesnea este „eminescian filozofard” și „decorativ în sens moldovenesc”, menționînd apoi „horașismul” lui Șerban Nedelcu are ca erou „un agronom inexperient”, Ion Chinezu a făcut traduceri „de excelență”. M. Petroveanu este „un comentator entuziast al unor mari scriitori, pe care l-a prezentat în premieră”, iar versurile lui T.G. Maiorescu se caracterizează prin „declarativismul abstract”; titlurile lui Paul Georgescu sînt „relativizatoare” etc. etc.

Alte formulări sînt confuze și fără sens logic. Despre Bălogh Edgar scrie: „Primele colaborări publicistice sînt legate de existența sa redacțională din Cehoslovacia”. Iar la Camil Baltazar: „Existența sa este legată de activitatea redacțională a unor publicații ca . . .” Iar în pofida stilului său căutat, folosește des expresia didactică minoră „a desfășurat activitate”.

Cu toată noutatea și bogăția lui, fruct al unei munci care se cuvine să fie apreciată, *Dicționarul* lui Marian Popa lasă impresia că a fost elaborat în grabă și are o prea marcată amprentă personală, fără corespondență în literatura noastră enciclopedică și lexicografică. Aceasta îl împiedică, în bună măsură, să se ridice la nivelul unui instrument de lucru sigur, condiție indispensabilă oricărui dicționar biografic.

Dar ar fi o greșeală ca, pentru deficiențele semnalate, *Dicționarul* lui Marian Popa să fie depreciat global, cînd el are meritul de a fi o primă călduză, stît de greu de realizat, de relativă utilitate în bogata viață literară a epocii noastre. La o ediție viitoare — a cărei apariție

³ Viorel Cosma, *Muzicienii români, compozitorii și muzicologii. Lexicon*, Ed. muzicală a compozitorilor, 1970, 473 p.

este nelindoielnic necesară — el va fi desigur îmbunătățit în lumina numeroaselor critici și sugestii pe care le-a stîrnit chiar prin originalitatea și utilitatea lui.

Bucur Țincu

DAGMAR BARNOUW, *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Mörikes*
Wilhelm Fink Verlag, München, 1971, 353 p.

Se știe prea bine că după 1933 germanistica, ramură filologică atît de bogată, atît de împletită cu preocupări filozofice, cu studii de teoria artei, atît de mîndră de realizările ei, intră într-un adevărat impas, silită să accepte concesii de tot felul sau oferindu-se din proprie inițiativă să slujească teorii lipsite de fundament. Dintre toate forțele de cercetare germanistică situate în afara teritoriului lingvistic a cărui literatură era cercetată, germanistica americană a fost cea care a contribuit cel mai mult la păstrarea unei tradiții umaniste de un real nivel științific. Totodată, ea a împropătat considerabil tradițiile existente, prin introducerea unei optici critice mai dure, înlăturarea oricărei balast de verbiozitate naționalistă, dar și prin consolidarea unor metode de investigație mai obiectivă (pornite din *New Criticism* de pildă) sau prin accentuarea factorului comparatist. Volumul de față, semnat de o tînără profesoară de la Universitatea California, pregătit ca teză la Universitatea Yale, dar scris direct în germană și publicat de o editură din München, pare să dovedească modul în care procesul de simbioză continuă și astăzi.

Critica mörikeană, căreia de altfel îi este dedicată prima secțiune a volumului (p. 17—81) este bogată și interesantă; ea numără printre primii ei reprezentanți pe esteticianul hegelian F. Th. Vischer, foarte prestigios pe la mijlocul secolului trecut. Gundolf, Guardini, Benno von Wiese i-au dedicat lucrări ample. Controversa dintre Staiger, Heidegger și Spitzer despre poezia *Auf eine Lampe* constituie unul dintre cele mai frumoase exemple de discuție literară și filozofică pe care le cunoaștem. Recent, a apărut monografia amplă a lui Gerhard Storz (*Eduard Mörike*, Klett, Stuttgart, 1967, 408 p.). Discutînd atent aceste lucrări și altele, cu luciditate, personalitate, vigoare interpretativă, autoarea se distanțează de majoritatea pozițiilor anterioare, în așa fel încît substanța studiului ei să decurgă organic din această critică a criticii; ea ajunge la soluționări profund dialectice a diverselor dicotomii distinse în critica anterioară.

Pe scurt, Dagmar Barnouw respinge atît viziunea strict idilistă despre Mörike, cît și pe aceea a unui poet damnat, blîntuit de mari și periculoase sfîșieri interioare. După ea, problematica esențială a lui Mörike ar trebui surprinsă (așa cum arată și titlul) în confruntarea între limbaj și realitate: „Poezia lui Mörike se dezvoltă numai atunci cînd înțelegem că tensiunea sa creatoare se află în răspunsul poetului la realitate, răspunderea sa față de aceasta” (p. 10). Respingînd cu holărire orice fel de tendință de a-l considera pe Mörike cumva drept un soi de epigon al perioadei *Goethezeit*, autoarea îl apropie mai curînd de eforturile spre *poésie pure*, așa cum s-au cristalizat ele la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX. (Nu lipsesc paralele cu Baudelaire sau Valéry). Titlul volumului însuși, conceptul acesta mereu vehiculat de „contemplație extatică”, ne arată că ni se sugerează un Mörike precursor al marilor poeți moderniști din Franța și Germania, care s-ar lega de poezia nouă precum unii dintre cei mai importanți romantici. Teza, fără a fi totdeauna pe deplin convingătoare, este, incontestabil, originală și argumentată cu energie.

Partea principală a cărții este împărțită în trei secțiuni intitulate respectiv „Explozia instantanee a lumii în subiect” (p. 81—106), „Fantezia pentru adevărul realității” (p. 106—189) și „Chemarea zguduitoare a demonilor” (p. 189—267), fiecare cuprinzînd cîte un grup de trei pînă la șase analize de poeme sau de grupuri de poeme. Cele trei tipuri de poeme

corespund, în linii mari, cu etapele de creație ale lui Mörrike, astfel încât analiza tipologică și dialectica istorică se îmbină și chiar se suprapun. Trebuie arătat că și atunci când rezultatul analizelor individuale ca atare pare să se lege mai puțin nemijlocit de tema generală a secțiunii (lucru ce se constată mai ales în textele cuprinse în partea a treia a cărții), analizele rămân în sine interesante și valoroase — ele fiind, probabil, cele mai minuțioase îndreptate vreodată asupra unor texte mai puțin faimoase din poezia lui Mörrike. Este interesant să subliniem în această ordine de idei modul dezinvolt în care Dagmar Barnouw trece de la ideea generală, (așadar de la un plan rezervat strict conținutului) la un plan strict formal (acela al ritmicii, al frazării și al accentelor în cadrul versurilor). Dintre toate posibilitățile de analiză, se alege de preferință felul în care alunecarea ideii pe vers este nuanțată prin pauze, slăbiri, sulșuri și coborșuri; se caută o mișcare nemijlocită a ideii transmisă prin accente.

Ideea centrală de „contemplație (sau percepție) extatică” este, într-un fel, contrariul celei wordsworthiene, de restituire calmă ulterioară. Ea presupune de fiecare dată o raportare imediată, specifică, a limbajului la realitate. Astfel, în prima etapă (menționată mai sus) presupune următorul mecanism: spiritul percepe extatic realitatea, dar în momentul restituirii el substituie propria sa ordine ordinea realului, fragmentele celei din urmă rămânând numai ca imagini puternice în puncte cheie ale poeziei (p. 11). Cea de-a doua este mult mai obiectivă, se bazează pe înregistrarea realității — spiritul e transparent și adecvat obiectului poetic. Aici întâlnim mai ales poeziile mature, considerate idilice, a căror calificare drept „evazioniste” Dagmar Barnouw o combate cu energie. Ea arată în repetate rânduri (de exemplu p. 136) controlul clar al lui Mörrike asupra realului, complexitatea raporturilor stabilite de poet între datele acestuia. Am face totuși precizarea că în sensul său mai adânc, noțiunea de idilie acoperă tocmai sfera unui astfel de tip de relații cu realitatea: orice idilism real implică precizia înțelegerii realului în articulațiile sale minuscule (Faptul că idilismul dulceag, minor, se sustrage acestui comandament nu înseamnă nimic, chiar dacă el e majoritar numeric — producția proastă fiind totdeauna majoritară, indiferent de gen). În sfârșit, cea de-a treia etapă cuprinde poeziile la care reflexia poetică se străduiește să surprindă o realitate zguduită, subminată, bntuită de legități care nu se integrează perfect nici realului, nici poeticului; moartea, efemeritatea, speranța nemuririi nu pot fi înțelese pe deplin. Victoria poetului în aceste cazuri constă în capacitatea de a sugera prin imagini exacte ceea ce pentru el rămâne incongruență (p. 262—266).

Avem de-a face cu o lucrare extrem de serioasă, care își urmărește scopul implacabil folosind mijloace de analiză extrem de detaliate. Altfel clasificarea propusă, cit și semnalarea apropierei de simbolism, ni se par bunuri câștigate. Problema de principiu cea mai pasionantă pe care lucrarea o ridică rămâne aceea a raportului între idilă și limbajul poeziei moderne, pe care noi înșine am semnalat-o în altă parte. Oricum, cercetarea lui Mörrike nu va putea să nu țină seama de noutatea unei *melode* investigative; este, credem, pentru întâia oară că abordarea de „critică a conștiinței” și-l alege ca obiect pe poetul german.

Virgil Nemoianu

BARBARA KOCÓWNA, *Reymont*, Varșovia, 1971, 314 p.

În ultimul deceniu, opera lui Władysław St. Reymont înregistrează în Polonia un interes sporit. Cu numai câțiva ani în urmă, în 1968, cunoscutul istoric literar, profesorul Kazimierz Wyka, atrăgea atenția conaționalilor asupra tăcerii nedrepte care s-a așternut de la o vreme asupra creației celui de-al doilea laureat polonez al Premiului Nobel, Reymont, remarcând prin contrast unele inițiative interpretative în străinătate. Îndemnul profesorului Wyka, formulat în substanțialul studiu *Incercare a unei noi cărți a „Țăranilor” (Próba nowego odczytania „Chłopów”)*¹, a avut ca urmare, printre altele, și apariția volumului *Reymont*, aparținând unei

¹ K. Wyka, *Incercare a unei noi cărți a „Țăranilor”*, „Pamiętnik Literacki”, Varșovia, 1968, vol. II.

cercelătoare de la Biblioteca Națională din Varșovia — Barbara Kocówna. Susținută și ca dizertație pentru obținerea titlului de doctor, noua lucrare se subintitulează „povestire biografică”, autoarea sugerând astfel profilul, substanța și, într-un fel, finalitatea cărții.

Este în fapt o încercare meritorie de reconstituire în amănunt a vieții și a elaborării operei reymontiene, atât de cursivă pe cât o îngăduie materialul documentar cunoscut până acum; întreprinderea se impunea ca necesară, deoarece biobibliografia legată de personalitatea scriitorului era spartă în prea multe locuri de obscurități sau semne de întrebare încă nelămurite care împiedicau, uneori, chiar exprimarea complexă a unor judecăți de valoare. Fieștele, și acum, după tipărirea volumului Barbarei Kocówna, persistă încă destule crudități și goluri biografice, dar, fără îndoială, numărul lor este considerabil redus, fiindcă autoarea a folosit în această „povestire biografică” toate documentele aflătoare în bibliotecile din țară și străinătate sau la persoane particulare; evident, le avem în vedere pe cele care au putut fi depistate până în prezent. Majoritatea încă în manuscris, multe dintre ele sînt inedite, folosirea lor contribuind indiscutabil la acoperirea unor fisuri ori la împlinirea altor elemente deja știute. Întemeiată mai totdeauna pe scrisori trimise de Reymont cunoscuților și rudelor sau de aceștia lui, dar într-o măsură considerabilă și pe jurnalul scriitorului, B. Kocówna trece cu scrupulozitate în revistă întreaga viață și creație a lui Reymont, așa cum se profilează din însemnările conținute în epistole și în jurnal. Se stabilește astfel obârșia precisă a prozatorului, începînd cu străbunicul fără a se mai lua în seamă versiunea anecdotică a originii suedeze — nerepunsă însă expres —, se reconstituie împrejurările genezei fiecărei opere, relații cu oamenii, atitudini, acțiuni etc., stăruindu-se vizibil în descriția stărilor și a complicațiilor emoționale. De fiecare dată Barbara Kocówna s-a oprit mai îndelung, era de așteptat, asupra aspectelor mai puțin, eronat sau deloc cunoscute. Se cuvine amintită în această direcție expunerea critică, pînă la un punct sistematică și cu încursiuni analitice, în legătură cu încercările poetice de tinerețe, cel mai adesea neglijate de istoricii literari; lucrul era firesc întrucîtva, fiindcă studiile cu ambiții monografice, exhaustive, foarte dezvoltate, așadar care ar fi trebuit să ia în considerație și poezia — fie și numai pentru continuitatea fizionomiei artistice, abia urmează să fie scrise. Pe de altă parte, o mulțime de evenimente capătă prin certitudinea documentului coloratură și însemnătate deosebite pentru exegeza operei, amănunte intime de ordin afectiv ori fapte exterioare aruncînd lumini revelatoare în înțelegerea complexă a cutărei opere. Am aminti aici sentimentele delicate născute de scrierilor pentru actrița Antonina Szczygielska sau pentru Wanda Toczyłowska, de exemplu, cea din urmă transmițînd ecouri puternice în Wanda din romanul *Vampirul*. Altădată, în sfârșit, datele noi permit corlajarea unor afirmații de strictă istorie literară. Accidentul de cale ferată, de pildă, cu urmări atât de importante pentru evoluția conceptuală a artistului, este localizat, de astă dată fiind exclusă posibilitatea erorii, în anul 1900; cercetători anteriori, printre ei și subsemnatul, în baza unor materiale acum depășite, optau pentru anul 1899.

Dar, oricît de vast, de bogat ar fi la un moment dat materialul documentar cu referire la un scriitor, în cazul lui Reymont nu este nicidecum prea bogat, totdeauna vor rămîne unele intervale de timp mai puțin limpezi, o reconstituire perfectă nefiind niciodată cu puțință de realizat. Prin urmare, și în volumul în discuție vor exista unele afirmații care nu pot fi urmărite documentar pînă în ultimele consecințe, mai ales cînd asemenea susțineri nu-și află contraforturi convingătoare nici în creația beletristică. În acest sens, este cu totul chestionabilă și fortuită ideea potrivit căreia Reymont „a fost socialist”, formulată la pagina 27; argumentele epistolare sau factologice aduse de autoare în sprijinul acestei aprecieri nu sînt deloc concludente: în biblioteca scriitorului s-au păstrat cîteva broșuri socialiste, a fost suspectat de organizarea unei greve a muncitorilor din Łódź și a plecat undeva, fără să spună la nimeni. În realitate, Reymont a fost sensibil la frământările muncitorești numai din punct de vedere umanitar și național; o demonstrează fără puțință de tăgadă întreaga-i operă cu subiecte referitoare la viața și mișcările proletare, o va demonstra deosebi atitudinea față de ecourile revoluției

din 1905—1907, când nu a înțeles rostul acțiunilor muncitorești de la Łódź ș.a. Dealtminteri, însăși autoarea afirmă la pagina 207 că Reymont „a visat la independența celui fără de partid”.

Se înțelege, astfel de neajunsuri, foarte puține, nu micșorează cu nimic meritele cărții și, implicit, contribuțiile autoarei. Împlinirile biografice numeroase și corectarea unor afirmații greșite, completate de materialul iconografic bogat și de utilul indice de la sfârșit, reprezintă o valoare documentară apreciabilă în perspectiva viitoarelor studii asupra moștenirii literare reymontiene.

Stan Velea

OLGA ZAICIK, *Henryk Sienkiewicz*, București, 1972, 224 p.

Cunoscută mai ales prin traduceri din literatura polonă — amintim doar cele cinci volume din *Potopul* lui H. Sienkiewicz apărute în 1969 în colecția B.P.T. —, Olga Zaicik își încearcă pentru a doua oară condeiul pe tărîmul mai dificil al istoriei literare. În 1965, în *Pasiunea romantică*, își plasa interesul asupra vieții și operei aparținînd primilor doi dintre cei trei corifei ai romantismului polonez, Adam Mickiewicz și J. Słowacki, acum însă autoarea își strămută observația în epoca imediat următoare, cunoscută în literatura polonă și sub denumirea de pozitivism, din pricina ideilor de coloratură utilitaristă care impregnează creația celor mai mulți scriitori din această perioadă. În aparență, așadar, o trecere de la romantism la pozitivism, care, pentru cititorul neinițiat, ar putea semnifica o ruptură în preocupările exegetei, date fiind principiile fundamentale contradictorii care alcătuiau cele două sisteme filozofice. În aparență, subliniem, deoarece în realitate, chiar dacă avem de-a face cu un context temporal și literar diferit, este îndeobște cunoscut că Sienkiewicz, prin fizionomia sa artistică, se apropie mai mult de estetica romanticilor decît de aceea a contemporanilor săi înregimentați sub flamurile ideologiei pozitivistice. Lucrarea de față continuă deci un interes și înclinății mai vechi, cu rezultate notabile. Fiindcă, deși opera lui Sienkiewicz — nuvele și romane — a circulat masiv în România încă de la începutul secolului, realizînd tiraje impresionante în vremea noastră, încercările interpretative — articole pe probleme, jubiliare, prefețe, recenzii etc. — s-au aplicat mai totdeauna unor zone delimitate ale creației, autorii ambiționînd arareori cuprinderi exhaustive. Cartea Olgăi Zaicik reprezintă și din acest punct de vedere un pas înainte, constituind primul studiu de proporții ample și cu intenții monografice.

Închegată din șapte capitole urmate de o bibliografie a traducerilor în limba română, monografia *Henryk Sienkiewicz* cuprinde o expunere a biografiei împletită cu opera, în care principiul ordonator principal este cel al cronologiei. Firește, modalitatea în sine nu i se poate aduce nici o obiecție, cu toate că de multe ori obligă la unele reveniri — se întîmplă și în volumul în discuție —, care ar fi putut fi evitate în cadrul unei analize pe probleme, de exemplu, înșiruite în raport de importanța lor în ansamblul creației cercetate. Toate capitolele sînt precedate de *motto*-uri excerptate din Sienkiewicz ori alți autori celebri, care înclăuzesc idei menite să sugereze într-un fel, cîteodată prea apăsător metaforic, conținutul sau semnificațiile prezentării care urmează.

Primele două capitole sînt, de fapt, o introducere în exegeza propriu-zisă, pe care o prefigurează, formuînd elementele din care aceasta va crește. În cel dintîi, intitulat expresiv *Repere*, O. Zaicik trece în revistă împrejurările nașterii, vitregia anilor de studii și debutul literar, schișînd ambianța preocupărilor a ideilor pozitivistice care hotărîse și direcția în consens a primelor avînturi estetice, deși de pe acum se pot depista inserțiunile romantice pe care autoarea le suprasolicitează intructiv. Asemenea fisuri există într-adevăr și ele se vor dezvolta ulterior, determinînd ruptura de pozitivism, dar asta se va întîmpla mai tîrziu,

odată cu maturizarea scriitorului, după cum o pot lesne demonstra unele opere ulterioare. Strîns legat de procesul statornicirii conceptuale a lui Sienkiewicz este și capitolul al doilea, *Dincolo de ocean*, în care se relevă cu pătrundere importanța și urmările călătoriilor scriitorului în America: maturizarea artistică, teme rurale, patriotice, trăsături caracterologice ale viitoarelor personaje etc.

Următoarele două capitole, *Trilogia istorică* I și II, care constituie miezul cărții, sînt consacrate tripticului istoric care, alături de alte romane de același fel, l-a impus, indiscuțiabil, ca maestru al genului în țara sa. Era de așteptat ca Olga Zaïcik să-și concentreze stăruitor atenția îndeosebi asupra acestor opere. Ceea ce și face, insistînd cu lux de amănunte, în urma unei documentări apreciabile care se întrevede printre rînduri, asupra genezei, a problematicii, tipologiei etc. Pornind de la părerile lui Sienkiewicz despre roman, autoarea analizează cu acuzișime și îndelung conținutul intențional antrenant al trilogiei, structura factologică, refăcînd analitic din străfulgerările plîzei artistice un trecut istoric deosebit de sugestiv în iureșu-i eroic. Fără a neglija unele paralelisme — de apropiere sau deosebitoare — cu reprezentanți de marcă ai romanului istoric din alte literaturi, cu westernul modern ori cu folclorul, Olga Zaïcik a păstrat detașarea necesară pentru a formula nu o dată și scăderile ușor detectabile ale celor trei romane, *Prin foc și sabie*, *Potopul* și *Pan Wołodyjowski*, explicînd o dată în plus o ierarhizare valorică reală, în fruntea căreia se află *Potopul*. Afirmațiile autoarei sînt în genere pertinente, găsindu-și suficientă acoperire în argumentele demonstrației. Unele susțineri însă, rare — mai de amănunt sau privind planuri mai ample — pot fi chestionate, ele implicînd și posibilitatea unor alte puncte de vedere. De pildă, la pag. 74 citim: „Neînțelegerea cu Prus, Orzeszkowa și ceilalți pozitiviști pornește de aici, dintr-o severitate excesivă față de niște opere realiste [...] care i se par (lui Sienkiewicz — n.n., St.V.) — fără teme — că ponegresc realitatea poloneză”. Or, Sienkiewicz și-a declarat în repetate rînduri nonaderența la realitățile poloneze contemporane, fundamentîndu-și astfel îndreptarea spre trecutul glorios. În consecință, n-avea de ce să fie împotriva unor opere care „ponegreau” o realitate pe care n-o accepta nici el. Tot așa, n-am subscris afirmației cum că Sienkiewicz a avut o adevărată slăbiciune pentru Janusz Radziwiłł numai pentru că nu a folosit în portretizarea lui ironia, sarcasmul, farsa bufonă, parodia și persiflarea. Întrebuițarea acestor mijloace ar fi dus, poate, la rezultate contrare; cel batjocorit se bucură mai totdeauna de un dram de compasiune din partea noastră, așa că trădarea de patrie a Infumuratului aristocrat este condamnată cu mijloace sobre, austere chiar, mai potrivite cu gravitatea faptelor sale, ceea ce nu presupune în nici un fel o anume simpatie din partea romancierului. Pe de altă parte, în ceea ce privește interpretarea de ansamblu, mărturisim că în cazul primei părți a trilogiei, *Prin foc și sabie*, pe parcursul lecturii am simțit nevoia unei pedălări mai stăruitoare asupra registrului estetic care menține viabilitatea operei și care apare mult subțiat în comparație cu cel al motivelor istorice.

După publicarea trilogiei istorice, H. Sienkiewicz a elaborat două romane cu subiecte extrase din lumea contemporană, a căror situație în perimetrul esteticii autorului a produs și produce încă multă bătaie de cap istoricilor literari. Este vorba de *Fără ideal* (O. Zaïcik traduce *ad litteram Fără dogmă*) și *Familia Połaniecki* care au fost considerate drept o revenire la problematica și maniera proprii vîrstei de început a creației. Pe o cale apropiată merge și O. Zaïcik în capitolul *Romanele contemporane*, apreciînd cele două romane ca o zonă deosebită de preocupările istorice, ca o întoarcere la o modalitate anterioară care-i adusese consacrarea scriitoricească. Pe lângă această perspectivă critică, devenită tradițională, este însă posibilă și alta, care afirmă o linie neîntreruptă, o continuitate în planul estetic mai larg, într-un cuvînt, care face joncțiunea cu principiile preconizate, înainte și după aceea. Căci, deși deosebite de romanele istorice prin particularitățile intrigii și planurile temporale, *Fără ideal* și *Familia Połaniecki* se apropie de ele prin obiectivul urmărit și soluția propusă pentru rezolvarea impasului social contemporan: regenerarea aristocrației funciare în „purga-

toriu" energiei burgheze și reîntoarcerea la proprietatea agrară exploatată corespunzător noilor condiții¹; deci un fel de patriarhalism romantic.

Pasiunea pentru romanul istoric învinge însă curînd, astfel că după o întrerupere de cîțiva ani, reconfortantă probabil, cum s-a mai spus, Sienkiewicz revine cu interes sporit la vremurile de altădată, evocînd momente cruciale din istoria Poloniei medievale în *Cavalerii teutoni* sau a Romei din timpul lui Nero în *Quo vadis*; creația din urmă l-a adus în 1905 Premiul Nobel. Olga Zaïcik marchează această întoarcere la poziții tematice anterioare în capitolul *Celelalte romane istorice*. Exegeza întreprinsă pe itinerarul celor două romane, zăbovind pe toate planurile analizei: geneză, factologie, caractere și răsfringeri estetice pune bine în lumină plusurile de realizare, subliniind particularități de meșteșug și problematică prin raportarea la creații similare anterioare ori la alți scriitori. Am observa aici doar abundența nu întotdeauna suficient motivată a citatelor și, pe de altă parte, un amănunt, poate, dar cu rosturile lui în demonstrație, inconsistența afirmației potrivit căreia aderarea lui Vinicius la creștinism este îndestul susținută în roman de factorul sentimental. E adevărat, iubirea lui pentru Ligia poate fi un motiv puternic, dar el rămîne în afara puterii de seducție a noii religii; e un element propice care putea influența considerabil, dar nu hotărî o schimbare care acționa pîrghii esențiale ale existenței, datorii și credințe adînc înrădăcinate în conștiința personajului. Convertirea, fundamentată doar prin iubire, rămîne o orblre cu valabilitate de moment, care, mai de vreme sau mai tîrziu și-ar fi vădit netemeinicia.

În fine, capitolul din urmă, *Gloria*, mai puțin dens ca celelalte, remarcă răsplîndirea peste hotare a operelor lui Sienkiewicz și enunță, mai mult, posibilitatea unor raporturi binare, termenii comparației fiind Sienkiewicz, pe de o parte, și literatura română, pe de alta. Cit despre bibliografia traducerilor în românește, este desigur binevenită; întregită și cu aprecieri asupra calității tălmăcirilor, ar fi adus contribuții deloc minore la înțelegerea în curgerea vremii a creației sienkiewiczene. De asemenea, un indice de nume și de opere, care nu sînt neapărat doar semnele unei pedanterii pseudoștiințifice, cum se mai crede adesea, ar fi ușurat simțitor mînularea volumului. Dar monografia Olgai Zaïcik își are incontestabil meritele ei, oferînd cititorului român o viziune relativ bogată asupra unei personalități reprezentative pentru litera poloneze. Cele cîteva observații critice formulate, intenționează a dovedi, de prisos, de altfel, justetea acestei afirmații.

Stan Velca

„PROHEMIO – revista cvaltrimestral de lingvistică y critica literară”, 1, 1 (april),
2 (septembrie), 1970, 320 p.

Editura „Planeta” a inițiat de curînd, paralel cu publicarea colecției de eseuri care-l poartă numele, și publicarea unei reviste trianuale de lingvistică și critică literară – „Prohemio” * (din care au apărut pînă în prezent doar două numere), al cărei țel este, după cum se indică în programul care deschide primul număr, „de a se strădui, la nivel cultural, să străbată vechile drumuri, încercînd în același timp să croiusească poteci noi, prin încorporarea și experimentarea cuceririlor celor mai înaintate ale lingvisticii și criticii literare” (p. 3).

¹ Pentru o demonstrație mai amplă vezi: St. Velca, *Contradicție sau continuitate?*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1967, nr. 1, p. 147–149.

* Titlul face aluzie la cunoscuta *Carta y prohemio al Condestable de Portugal*, prima artă poetică în limba castiliană, scrisă de marchizul de Santillana, pătimaș admirator al operelor Renașterii italiene, care l-au slujit drept model de creație.

Revista — se arată în continuare — „se naște ca o expresie a prieteniei hispano-italiene, ca o continuare a unui dialog pe teme hispanice care a străbătut deja un lung traseu istoric prin curțile renascentiste, prin poezii și lingviștii secolului al XVII-lea sau în saloanele iluministe ale secolului al XVIII-lea” (loc. cit.).

Axată, într-adevăr, de preferință pe teme hispanice, revista nu exclude totuși cituși de puțin întregul mediu romanic (și chiar ne-romanic, în ceea ce privește „încorporarea noilor neliniști metodologice”), cu insistență specială asupra fațetei lui Italice.

Acest lucru se reflectă destul de limpede și în alcătuirea revistei, aflată sub un triplu patronaj: alături de Editura Planeta, deja menționată, Consiliul Superior al Cercetării Științifice din Madrid și Institutul de Literatură Spaniolă și Hispano-americană al Universității din Pisa. Iar în consiliul redacțional, alături de personalitățile spaniole (Manuel Alvar, Rafael de Balbín, Antonio Prieto — Universitatea din Madrid, M. Baquero Goyanes — Universitatea din Murcia și Emilio Orozco — Universitatea din Granada), fac parte și doi prestigioși hispaniști italieni: Guido Mancini — Universitatea din Pisa — și Mario Di Pinto — Universitatea din Neapole —, ca să nu mai vorbim de colaboratorii italieni, care uneori își publică articolele chiar în limba lor maternă, nu în traducere spaniolă.

Structura internă a revistei cuprinde trei secțiuni: *Studia* — care înglobează articolele lingvistice și literare de maxim interes general —, *Silva* — care reunește eseurile și notele privind probleme mai speciale, de interes oarecum limitat — și *Bibliotheca* — rubrica de recenzii, de înaltă ținută academică, a revistei (sint recenzate meticolos și obiectiv o seamă de lucrări recente de teorie și critică literară, ca de pildă numărul dedicat stilisticii de revista trimestrială *Langue française*, *Literatura comparată* de Claude Pichon și André M. Rousseau) sau de lingvistică (*Semantica structurală* a lui Greimas, *Estudios de lingüística general* de Francisco Rodríguez Adrados etc.).

Din sumarul primului număr, alături de studiile de tip filologic ale lui Guido Mancini (*Schema per una lettura delle „Coplas” di Jorge Manrique*), Antonio Prieto (*La sextina provenzal y su valor como elemento estructural de la novela pastoril*), Maria Grazia Profeti (*La traduzione francese del „Para todos” di J. Perz de Montalban*) sau Margarita S. Altolaquirre (*Dos elegías inéditas del poeta Manuel Altolaguirre*), ne-au atras în mod deosebit atenția cele de tip stilistico-structural semnate de V. Eugenio Hernández Vista, Rafael de Balbín și Cesare Segre.

V. Eugenio Hernández Vista este, la ora actuală, cel mai autorizat reprezentant al școlii spaniole de stilistică structurală, creator al unei originale metode de analiză poetică, la baza căreia se află așa-numitul (spitzerian) „principiu al convergenței”, și pe care l-a aplicat până acum cu succes într-o serie de studii privind literaturile clasice și hispanice (enumerare succint de autor, pentru informarea cititorilor revistei, într-o notă).

Studiul stilistico-structural pe care Hernández Vista îl publică acum în „Prohemio” se axează pe analiza faimosului sonet *El ciprés de Silos*, al poetului spaniol contemporan Gerardo Diego. Acest studiu este împărțit în trei capitole: primul se intitulează „Obiective și probleme” și tratează, la nivel teoretic, chestiunile metodologice și, în strânsă legătură cu acestea, cele doctrinale. Interesează, îndeosebi, definiția atât de controversatului concept de „stil” în viziunea cercetătorului spaniol: „Stilul se definește ca o figură — *Gestalt* — complexă, rezultată din întâlnirea în combinație liberă — nesupusă limitelor linealității — a elementelor lingvistice eterogene, provenite din diversele straturi distinse metodologic ca fiind constituenți ai unității semnificative din care fac parte — straturile fonice, lexicale, ritmice, sintactice și de construcție. Convergența este tocmai această figură” (p. 25). Cercetătorul spaniol adaugă: „Nu este posibil să afirmăm că ne aflăm în fața unui procedeu stilistic, și, prin urmare, în fața unui fapt lingvistic cu valoare semnificativă, specială, decât atunci când în aceeași unitate semnificativă există și alte procedee, situate pe alte straturi lingvistice, susceptibile de o valorificare similară, convergentă către unitatea scenică” (p. 26).

După scurte considerații asupra rolului funcțional al titlului poetic ca „marcă de identificare”, autorul trece la capitolul II al studiului său, care vizează „planul semnificantului”. După ce acest plan al semnificantului este disecat analitic în straturile sale componente, mai sus enumerate, este luat în discuție, în capitolul al treilea, „Planul semnificantului”, pentru a se stabili noțiunile potențate estetic prin convergența elementelor analizate anterior pe ansambluri semnificative.

Cealaltă contribuție hispanică de tip stilistico-structural din acest număr este semnată, la secțiunea *Silva*, de Rafael de Balbín și se intitulează *Structură ritmică și expresie* (R. de Balbín este autorul cunoscutei lucrări *Sistemul ritmicii castillene*, Madrid, 1968). Este vorba de o sultă de note în jurul ipotezei valorii stilistice pe care o poate avea în grupul melodic din versul castilian așa-numitul „vertice intensional”, de la răscrucea ramurii tonale intensive cu cea tensivă. Concluzia cercetătorului spaniol este că, pe de o parte, verticele intensionale oferă un suport structural suficient pentru diferențierea intenției expresive a poetului, dar că, pe de altă parte, influența expresivă a acestui element structural nu apare nici ca hotărâtoare, nici ca unică, ci doar ca secundară, ca ajutătoare în construcția poemului.

Același număr al revistei găzduiește și amplul studiu al cercetătorului italian Cesare Segre, intitulat *Intre structuralism și semiologie*. Într-o primă parte a lucrării sale, autorul trece în revistă, sintetic, principalele curente critice manifestate în analiza operei literare, de la apariția faimosului *Cours de linguistique générale* al lui Ferdinand de Saussure, până în zilele noastre, insistând în mod special asupra programului noii critici franceze și al semiologiei actuale. În paginile următoare, se oprește să mediteze asupra unor implicații de natură semiologică, precum relațiile dintre a) semiologie și lingvistică, b) semn și simptom și c) emițător și receptor. Partea finală a lucrării este o descriere a posibilităților de aplicare în artă a metodologiei semiologice. Iată cum sună paragraful concludiv al studiului în discuție: „Așa cum fundamentele semiologice ale operei sînt o condiție a înțelegerii ei (care tocmai de aceea este atât de redusă atunci cînd se bazează pe coduri parțial stinse sau proprii altor culturi), tot astfel acțiunea operei se desfășoară mai cu seamă în tiparele structurilor semiologice ale culturii în sinul căreia s-a născut. A căuta incidența operei în praxisul imediat al beneficiarilor ei, înseamnă a nu-i înțelege natura, înseamnă, realmente, a o sîrăci. Dacă opera de artă este autentică, aduce un aport cognitiv care se repercutează amplu în forma de a privi realitatea; este, literalmente, „tulburătoare”. Prin intermediul cititorilor ei, impune structurilor semiologice ale unei culturi un imbold care le poate transforma hotărîtor. În aceasta constă mistulnea revoluționară a artei, revoluția ei permanentă și victorioasă” (p. 97).

Tot un cercetător italian, Alessandro Finzi, semnează un nu mai puțin interesant articol în numărul doi al revistei, intitulat *Analiza numerică — instrument critic în studiul poeziei lui Antonio Machado*. Este evident că avem a face cu o abordare de tip stilistico-cantitativ a operei merelui poet spaniol amintit. Autorul studiului se oprește deocamdată asupra a două cicluri reprezentative, *Soledades* și *Nuevas canciones*, specificînd că este vorba doar de un studiu preliminar, în vederea unei analize complete a creației poetice machadiane, în care să se urmărească, cu metodele obiective, de tip matematic, alese, dincolo de „analiza poeziei lui Machado ca limbă”, deschiderea unor ferestre către „analiza studiului limbii lui Machado ca poezie”.

Sînt interesante amendamentele de tip teoretic pe care cercetătorul le aduce metodei, privind trei mari limite ale aplicării ei în poezie, spre deosebire de științele exacte: 1) omogenitatea și dimensiunile modulelor; 2) irepetabilitatea materialului; 3) interacțiunea valorilor. Valorificarea poeziei machadiane, în studiul amintit, este realizată tocmai în funcție de acești trei factori, interesul lucrării rezidînd tocmai în maniera personală de elaborare și interpretare critică ulterioară a datelor cantitative brute, așa cum o propune A. Finzi.

Din sumarul acestuia al doilea număr, mai semnălam studiile de interes istorico-literar primordial semnate de Manuel Alv6r (*Novela y teatro en Gald6s*), Blanca Perifi6n (*La „Grammatica” de Lorenzo Franciosini*), Medardo Fraile (*Teatro y vida en Espa6a*: „*La camisa*”, „*La corbata*” y „*Tres sombreros de copa*”), sau Giuseppe di Stefano (*El crep6sulo del liberal: Marti6nez de la Rosa en Roma en el 48 y el drama „Amor de padre*”).

Pentru numerele sale viitoare, „Prohemio” anun6ă colabor6ri ispititoare ale unor personalit6ți de renume european în domeniul lingvisticii și criticii literare actuale, precum Helmut Hatzfeld, Erich von Richthofen, A. Valbuena Prat, A. Valbuena Briones, Emilio Orozco, Luis Michelena, Jos6 Luis Pinillos, S. K. Šaumjan, Alfredo Hermenegildo, A. K. Zolkovsky etc., promi6nd s6 devin6 astfel în scurt timp o prezen6 indispensabil6 în biblioteca oric6rui specialist care se dorește informat la zi asupra acestor probleme de acut interes actual.

Domni6a Dumitrescu

MARIANO BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona Editorial Planeta, 1970, 244 p.

Dintre editurile spaniole actuale, poate c6 „Planeta” — din Barcelona — este cea mai receptiv6 la innoirile metodologice de tip structural care-și fac loc din ce în ce mai impetuos în curentele cercet6rii lingvistico-literare europene. Este binecunoscut6 specialiștilor recent creat6 colec6ia de „Ensayos/Planeta — de lingvistica y critica literaria”, aflat6 sub prestigioasa direc6ie a profesorilor Angel Valbuena Prat și Antonio Prieto, în care au ap6rut plin6 acum lucr6ri de teorie și critic6 literar6 și stilistic6 precum: Georges Poulet, *Los caminos actuales de la critica*, Mario Fubini, *M6trica y poesta*, Cesare Segre, *Critica bajo control*, sau Tzvetan Todorov, *Literatura y significaci6n*, și se afl6 sub tipar, între multe altele, Victor Šklovski, *Sobre la prosa literaria*, U. Weisstein, *Introducci6n a la literatura comparada*, Helmut Hatzfeld, *Estudios de estilistica*, B. Terracini, *An6lisis estilistico* sau *Ret6rica general*, de un colectiv condus de J. Dubois.

Contribu6ia hispanic6 original6 a colec6iei la promovarea acestor noi direc6ii de dezvoltare a analizei literare pe t6rim iberic este reprezentat6 deocamdat6* prin cu viu interes așteptatele volume ale lui V. Eugenio Hern6ndez Vista, *Estudios de estilistica estructural*, Gregorio Salvador, *Estilistica estructural*, Jos6 Sim6n D6az, *Metodologia de la investigaci6n literaria* sau Mar6a del Pilar Palomo, *Perspectiva critica del comentario de textos*, și prin deja ap6rutul *Estructuras de la novela actual* al profesorului de literatur6 spaniol6 de la Universitatea din Murcia, considerat, la ora actual6, ca unul dintre cei mai reputa6i specialiști în domeniul artei narative, Mariano Baquero Goyanes.

Lucrarea este divizat6 în 18 capitole, precedate de o introducere în care autorul își expune succint inten6iile care l-au c6l6uzit în cercetare, subliniind c6 ceea ce ofer6 cititorilor nu este „nici o apologie, nici o diatrib6, ci pur și simplu o bine inten6ionat6 descriere a situa6iei rom6nului modern”, studiat sub aspectele „privitoare la distribu6ia și organizarea con6inutului, a tiparelor și a ritmului s6u”. El precizeaz6 totodat6 c6, deși titlul lucr6rii vizeaz6 în aparen66 exclusiv fenomenul narativ actual, exemplele clasice ale unor romane de literatur6 universal6 a secolelor trecute, „pentru motive de interes structural evident

* Ne referim strict la lucr6rile de teorie literar6 și stilistic6 modern6, f6c6nd abstrac6ie de celelalte tipuri de lucr6ri pe care le mai cuprinde colec6ia în discu6ie (lingvistic6, filologie, istorie literar6, literatur6 comparat6 etc.).

și în scopul confruntării lor cu elementele observabile în narativa contemporană”, nu au fost nici o clipă ocolite.

Primul capitol al cărții discută „Conceptul de structură” sub trei aspecte și anume: 1. Concepte relaționabile cu acela de structură; 2. Structura romanească și 3. Structura și structuralismul. După ce încearcă o delimitare între o suită de termeni considerați nu o dată dacă nu sinonimi, măcar strâns înrudiți (structură, formă, stil, tehnică, perspectivă), autorul se oprește asupra definirii structurii romanești ca modul specific de organizare a elementelor componente ale unui roman, caracterizate prin inseparabilitate. Capitolele imediat următoare se situează în continuare pe linia adâncirii și nuanțării definiției enunțate. Astfel, capitolul II tratează despre „Structură și compoziție”, iar capitolul III, intitulat „Structură epică și structură romanească”, tratează pe larg despre structura „episodică”, văzută ca un element susceptibil de a fi moștenit din epopee, fapt care prilejuiește autorului interesante considerații pe marginea romanelor de tip călătorie, sau de tip căutare, precum și a Bildungsromanului.

Capitolul IV, intitulat „Structura dialogată”, se ocupă de factorii structurali pe care se bazează relația dintre roman și teatru, insistând deosebit asupra monologului interior, ca tehnică susceptibilă de a deveni, mîntuită exclusiv de-a lungul unui întreg roman, factor structural, ca și subconversația de tip sarrautian. Capitolul următor, intitulat „Forme de bază ale romanului”, analizează cunoscuta clasificare structurală a acestora în romane de caracter, romane dramatice și romane cronice, preconizată de E. Muir. În capitolul imediat următor, „Poezie și roman”, autorul aduce în discuție și o altă clasificare, aparținând Irenei Simon, a modalităților romanești, în modalități epice, dramatice și lirice. Baquero Goyanes insistă în special asupra acestei din urmă modalități, considerînd-o în forma ei de manifestare cea mai frecventă la ora actuală, aceea de roman mitic.

Odată cu capitolul VII, autorul intră propriu-zis în analiza elementelor structurale ale romanului, tratînd succesiv „Spațiul și timpul”, „Structura și ritmul”, cu o privire specială asupra conceptelor de „pattern” și „rhythm”, așa cum apar ele la Forster, teoretician cărui Baquero Goyanes îi acordă adesea o minuțioasă atenție critică.

Deosebit de amplu este capitolul următor, VIII, în care autorul discută „Structura muzicală” a romanelor, clasificabile metaforic în simfonie, suită, temă cu variațiuni, fugă sau contrapunct (exemplele analizate sînt opere de Huxley, Lawrence Durrell, Malcolm Lowry, I.évi-Strauss, Michel Butor). În continuare, criticul spaniol se ocupă de lătmotiv ca „unul dintre procedeele cele mai utilizate pentru obținerea unei structuri narative apropiate de cea muzicală” (p. 95); funcția structurală a lătmotivului este exemplificată în *David Copperfield* și în *Sanctuarul* lui Faulkner (respectiv, personajele Peggotty și gangsterul Popeye).

Capitolul următor, IX, încearcă să stabilească rolul capitolului în structura romanului mai cu seamă în cel de tip muzical. După ce este amintit rolul finalului de capitol în imobilizarea acțiunii, rolul întinderii acestuia în accelerarea sau încetinirea ritmului narativ și rolul structural al titlurilor capitolelor în romanele secolului trecut autorul își concentrează atenția asupra disoluției capitolului în romanul actual — disoluție realizată fie „printr-un proces de lărgire, de creștere, în așa fel încît un singur capitol este de ajuns pentru întreg romanul, fie printr-o excesivă trunchiere sau atomizare” (p. 110). În final, se face o serie de considerații pe marginea influenței procedeele cinematografice (prim-plan, flash-back, vocea din off, ralenti-ul) asupra artei compoziționale de tip narativ.

Capitolul X, intitulat „Persoană, mod și timp în structura romanului”, este dedicat personajelor — mai ales secundare și colective — și persoanelor narative (I, II, III). Apoi, ca o chestiune strîns legată de aceea a pronumelor personale determinante pentru structura narativă, este abordată problema modurilor și a timpurilor verbale ale narațiunii. Capitolul XI — „Dezordini și digresivni” — tratează destul de amplu problema „dezordinei cronologice”

din romanul tradițional, precursor al celui actual (cel mai ilustru înaintaș în această privință este socotit Sterne, cu structura sa digresivă din *Tristram Shandy*), după care aceeași problemă este descrisă la nivelul romanului actual, subliniindu-l-se implicațiile structurale. O lungă digresiune, în acest capitol al degresiunilor, este consacrată romanului polițist, ajungându-se la concluzia că el este, „mai degrabă decît o specie literară, mai cu seamă o structură” (p. 146). „Altu de necedă, altu de limpede, altu de — într-un anumit fel — dată o dată pentru totdeauna, inelct — continuă autorul — mă îndoiesc să existe vreo altă modalitate literară comparabilă cu ea sub acest aspect” (*loc. cit.*).

Ultimele șapte capitole ale cărții sînt dedicate structurilor romanești privitye în ansamblu. Astfel, capitolul XII este dedicat „Structurilor perspectivice”, în care se intersec-tează cu punctul de vedere al autorului diverse alte puncte de vedere aparținînd personajelor. Pentru exemplificare, Baquero Goyanes analizează mai pe larg două romane ale lui Wilkie Collins, precum și perspectivismul proustian, apoi trece la aplicarea conceptului în romanul actual universal și hispanic, în care, după opinia sa, „structura romanească perspectivă funcționează adesea ca expresie a unei lumi — aceea a zilelor noastre — în care nimic nu mai pare sigur sau solid, amenințată cum este, din toate părțile, dei rupturi, transformări, bănuieli: *l'ère du soupçon*, cum a spus Nathalie Sarraute” (p. 171).

Capitolul XIII se intitulează „Romanul — scriitură discontinuă” și se referă la aboli-rea timpului și la flexibilitatea structurală maximă pe care aceasta o implică, făcînd din romanul actual o „scriitură discontinuă”, caracterizată prin libertate compozițională și fluiditate structurală.

În strînsă legătură cu cele de mai sus, capitolul XIV este dedicat mult discutate noțiuni de „Structură închisă și structură deschisă”; prototipul celei dinții este considerat a fi romanul polițist. Sînt deosebit de interesante considerațiile autorului cu privire la structura închisă sau deschisă a romanelor baroce din secolele XVI—XVII; el conchide că „structura închisă apărea la epoca aceea în roman, așa cum era el cultivat și intitulat pe atunci, în vreme ce în narațiunile întinse, pentru care nu exista o denumire fixă — se folosea de exemplu *istorie*: acesta este numele pe care Cervantes îl dă „Iscusitului cavaler Don Quijote de la Mancha” — se caracterizau de obicei prin structuri deschise. *Istoria* putea să se acomodeze la ritmul vieții, nevăzîndu-se constrînsă de limitele care erau firești pentru roman și care, în consecință, tindeseu să-l închidă” (p. 197).

La fel de interesante sînt și considerațiile autorului din capitolele XV—XVI, asupra „Structurilor geometrice” și asupra „Spațiului și vizualității” în roman. Rînd pe rînd sînt analizate succint structura circulară, structura spiralată, structura concentrică, cea poli-edrică, cea stereoscopică, apoi structura simetrică („geminată”), structura bipartită („dip-ticul”) și cea tripartită („tripticul”), așa-numita structură „haotică” — de tipul album foto-grafic, lanternă magică sau caleidoscop —, în sfîrșit, structura tipografică — un fel de call-grame romanești ilustrate de autor prin lucrarea lui Butor, *Mobile: étude pour une repré-sentation des Etats-Unis*. Penultimul capitol al cărții, foarte scurt, se ocupă de roman ca joc (elementul ludic menționat în titlu) și de structura lui combinatorie (care apare foarte explicit în romanele în care i se încredințează fantezicel cititorului sarcina ordonării materia-lului narativ).

Ultimul capitol al cărții, de concluzii și sinteze, repetă la un singular atotcuprînzător titlul întregii lucrări: „Structura romanului actual”. Criticul spaniol încearcă, în finele lucrării sale, o valorificare a elementelor formale discutate anterior, prin construirea unui, controversabil de altfel, model de actual „roman pur”, care, prin supralicitarea densității intelectuale și a calităților formale, s-ar opune anteriorului roman pur și simplu, căruia i se negau adesea asemenea virtuți potențiale. El observă totuși, cu acuitate — și aceasta ni se pare a fi adevărata concluzie a cărții —, că „în majoritatea cazurilor se va fi remarcat

că structurile socotite ca actuale își află antecedente uneori foarte îndepărtate. Noutatea nu constă atât în structura în sine, cât în reiterarea ei și în noua semnificație care se poate percepe îndărătul său, așa cum se întâmplă de fapt în zilele noastre" (p. 241).

Este nelindolos că studiul lui Mariano Baquero Goyanes reprezintă un prețios ghid în descifrarea fațetelor artei narative contemporane, căci, așa cum arată autorul, „fără cunoașterea structurilor narative, este foarte posibil ca labirintul producției românești actuale să devină și mai întortocheat. Un labirint nu încetează însă de a fi și el o structură, și numai cine cunoaște această structură, cine-l posedă cifrul, poate să aspire la a-l străbate, cu speranța de a-i afla ieșirea" (p. 244).

Domnița Dumitrescu



„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 aceluiași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Correspondența privind manuscisele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresă Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- • Probleme de literatură comparată și sociologie literară, sub redacția : Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.
 - • Studii de literatură universală și comparată, sub îngrijirea : I. C. Chițimia, 1970, 363 p., 16 lei.
 - • Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, sub îngrijirea : Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.
 - • Bibliografia analitică a perioadelor românești, vol. II, 1851—1858, partea a II-a, întocmită de Ioan Lupu, Dan Berindei, Nestor Camariano și Ovidiu Papadima, 961—1347 p., 41 lei.
 - • Temeliile folclorice și orizont european în literatura română, sub red. : Ovidiu Papadima, 1971, 479 p., 26 lei.
- I. C. CHIȚIMIA, Probleme de bază ale literaturii române vechi, 1972, 491 p., 30 lei.
- STAN VELEA, Scriitori polonezi. Studii monografice, 1972, 441 p., 28 lei.
- • Studii și cercetări de bibliologie, XII, 1972, 311 p., 19,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 21, Nr. 4, P. 577—744, BUCUREȘTI, 1972

