

P146

ACADEMIA  
DE ȘTIINȚE  
SOCIALE  
ȘI POLITICE  
A REPUBLICII  
SOCIALISTE  
ROMÂNIA

Institutul  
de istorie  
și teorie  
literară  
„George Calinescu”

# Revista de istorie și teorie literară

*Din cuprins:*

- O istorie  
a literaturii românești  
contemporane
- Dicționar  
de critică literară

P 5307

TOM 22



1973

EDITURA  
ACADEMIEI  
REPUBLICII  
SOCIALISTE  
ROMÂNIA

## COMITETUL DE REDACȚIE

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

*Redactor responsabil adjunct:* M. NOVICOV

*Membri :* ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

I.C. CHIȚIMIA

OVIDIU PAPADIMA

PAUL CORNEA

AL. SÂNDULESCU

STAN VELEA

MARIN BUCUR

ELENA PIRU

GEORGE MUNTEAN

GHEORGHE PIENESCU

*Secretar de redacție:* BARBU CIOCULESCU

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

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfi-  
latelia, Botte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Rouma-  
nie, 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 DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI,  
București, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

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

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, cum și  
orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de re-  
dacție al „Revistei de Istorie și teorie literară”.

	<u>Pag.</u>
MARIN BUCUR, O istorie a literaturii românești contemporane. Principii, metode . . .	7
ADRIANA MITESCU, Zaharia Stancu . . . . .	13
EMIL MANU, Virgil Teodorescu . . . . .	19
NICOLAE BALOTĂ, Ștefan Aug. Doinaș . . . . .	31
N. BALOTĂ, MARCEL DUȚĂ, RADU HÎNCU, ADRIANA MITESCU, GEORGE MUNTEAN, MIHAI NOVICOV, DINU PILLAT, ALEXANDRU SĂNDULESCU, MARIAN VASILE, Dicționar de critică literară	39
DAN HORIA MAZILU, „Viața Sfinților Varlaam și Ioasaș” în versiunea românească a lui Udriște Năsturel (geneza traducerii) . . . . .	51
NICOLETA COATU-MANAȘI, Aspecte ale prelucrării literare de material folcloric la Alexandru Odobescu (basmul cu fata de piatră și feciorul de împărat cel cu noroc la vînat. Pseudokyneghetikos) . . . . .	61
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, „Seriozitatea glumei estetice” la G. Călinescu . . . . .	73

### Aniversări

AL. DIMA, Șerban Cioculescu, septuagenar . . . . .	89
--	----

### Cronica edițiilor

GHEORGHE PIENESCU, Preliminarii . . . . .	93
---	----

### Texte și documente

MIHAI CIURDARIU, Un junimist uitat: N.I. Basilescu (1868—1904) (Scrisori inedite de la Titu Maiorescu) (II) . . . . .	101
I. OPRIȘAN, L. Blaga și G. Călinescu . . . . .	111

## Note și comentarii

	<u>Pag</u>
MIRCEA ANGHELESCU, Curente literare din epoca luminilor și literatura română . . . . .	115
MIHAI VORNICU, Colocviul „Valorificarea critică a moștenirii culturale”	117
DUMITRU VELCIU, Cînd și-a scris Neculce cronica? . . . . .	119

## Recenzii

TEODOR VĂRGOLICI, <i>Dimitrie Bolintineanu și epoca sa</i> , Ed. Minerva, 1971, 394 p. Colecția „Universitas” (Bucur Țincu); ION DUMITRESCU, <i>Metafora mării în poezia lui Eminescu</i> , Ed. Minerva, 1972, 354 p. (I. Opreșan); ROMULUS VULCĂNESCU, <i>Coloana cerului</i> , Ed. Academiei, 1972 (Ov. Papadima); AL. OPREA, <i>Cinci prozatori iluștri — cinci procese literare</i> , Ed. Albatros, 1972 (Mihai Novicov); MARIAN POPA, <i>Camil Petrescu</i> , Ed. Albatros, 1972, col. „Monografii” (Corina Popescu); MATEI CĂLINESCU, <i>Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)</i> , Ed. Eminescu, 1972, 329 p. (Barbu Cioculescu); V. FANACHE, <i>Poezia lui Mihai Beniuc</i> , Ed. Minerva, 1972 (Roxana Sorescu); Z. LIBERA, <i>Viața literară la Varșovia în vremea lui Stanislav August</i> , Varșovia, 1971 (Stan Velea); <i>DICKENS CENTENNIAL ESSAYS</i> , Edited by Ada Nisbet and Blake Nevius, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1971 (Preface by Ada Nisbet) (Dana Guran-Albu); GILLES DELEUZE, <i>Proust et les signes</i> , Paris, P.U.F., 1971, nouvelle éd. (Mihai Zamfir).	123
---	-----

## Cărți noi

(Corina Popescu, Luminița Beiu-Paladi, Dana Popescu, Stan Velea) . . .	149
--	-----

## Actualitatea științifică

(Adriana Mitescu, Stan Velea, Eugenia Popeangă, Dana Popescu) . . .	161
SUMARUL „Revistei de istorie și teorie literară” pe anul 1972 . . . . .	167



Sommaire

	<u>Page</u>
MARIN BUCUR, Une histoire de la littérature roumaine. Principes, méthodes . . . . .	7
ADRIANA MITESCU, Zaharia Stancu . . . . .	13
EMIL MANU, Virgil Teodorescu . . . . .	19
NICOLAE BALOTĂ, St. Augustin Doinaş . . . . .	31
N. BALOTĂ, MARCEL DUȚĂ, RADU HÎNCU, ADRIANA MITESCU, GEORGE MUNTEAN, MIHAI NOVICOV, DINU PILLAT, ALEXANDRU SĂNDULESCU, MARIAN VASILE, <i>Dictionnaire de critique littéraire</i> .	39
DAN IORIA MAZILU, <i>La Vie des Saints Varlaam et Ioasaf</i> , dans la version roumaine due à Udriște Năsturel (la genèse de la traduction) . . . . .	51
NICOLETA COATU-MANAFI, Modalités de transposition littéraire des éléments folkloriques chez Alexandru Odobescu (le conte de la jeune fille de pierre et du fils de l'empereur, veinard chasseur. <i>Pseudokynegeticos</i> )	61
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Une interprétation possible des romans de G. Călinescu	73

Anniversaires

AL. DIMA, Șerban Cioculescu à 70-ème anniversaire . . . . .	89
---	----

La chronique d'éditions

G. PIENESCU, Préliminaires	93
----------------------------	----

Textes et documents

MIHAI CIURDARIU, Un membre oublié de la Société „Junimea” : N. I. Basilescu (1868—1904) (Lettres inédites de Titu Maiorescu) (II)	101
I. OPRIȘAN, L. Blaga et G. Călinescu . . . . .	111

MIRCEA ANGHELESCU, Courants littéraires de l'époque des lumières et la littérature roumaine . . . . .	115
MIHAI VORNICU, Le colloque „La valorification critique de l'héritage culturel” . . . . .	117
DUMITRU VELCIU, Quand Neculce a-t-il écrit sa chronique? . . . .	119

## Comptes rendus

TEODOR VĂRGOLICI: <i>Dimitrie Bolintineanu et son époque</i> , Edit. Minerva, 1971, 394 p. (Collection „Universitas”) (Bucur Țincu); ION DUMITRESCU: <i>La métaphore de la mer dans la poésie d'Eminescu</i> , Edit. Minerva, 1972, 354 p. (Col. „Universitas”) (I. Opreșan); ROMULUS VULCĂNESCU: <i>La colonne du ciel</i> , Edit. de l'Académie R.S.R., 1972 ( <i>Ovidiu Papadima</i> ); AL. OPREA: <i>Cinq prosateurs illustres – cinq procès littéraires</i> , Edit. Albatros, 1972 ( <i>Mihai Novicov</i> ); MARIAN POPA: <i>Camil Petrescu</i> , Edit. Albatros (Collection <i>Monographies</i> ) 1972 ( <i>Corina Popescu</i> ); MATEI CĂLINESCU: <i>Le concept moderne de poésie</i> , Edit. Eminescu, 1972, 329 p. ( <i>Barbu Cioculescu</i> ); V. FANACHE: <i>La poésie de Mihail Beniuc</i> , Edit. Minerva, 1972 ( <i>Roxana Sorescu</i> ); Z. LIBERA: <i>La vie littéraire à Varsovie pendant la vie de Stanislav August</i> , Varsovie 1971 ( <i>Stan Velea</i> ); <i>DICKENS CENTENNIAL ESSAYS</i> , Edited by Ada Nisbet and Blake Nevius University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1971 (Préface by Ada Nisbet) ( <i>Dana Guran-Albu</i> ); GILLES DELEUZE: <i>Proust et les signes</i> , Paris, P.U.F., 1971, Nouvelle édition ( <i>Mihai Zamfir</i> ) . . .	123
--	-----

## Livres nouveaux

(Corina Popescu, Luminița Beiu-Paladi, Dana Popescu, Stan Velea) . .	149
--	-----

## L'actualité scientifique

(Adriana Mitescu, Stan Velea, Eugenia Popeangă, Dana Popescu) . . .	161
---	-----

LE SOMMAIRE de la „Revue d'Histoire et de théorie littéraire” pour l'année 1972. . . .	167
--	-----

Содержание

Стр

МАРИН БУКУР, История современной румынской литературы. Принципы. Методы . . . . .	7
АДРИАНА МИТЕСКУ, Захария Станку . . . . .	13
ЭМИЛЬ МАНУ, Вирджил Теодореску . . . . .	19
НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, Шт. Аугустин Дойнан . . . . .	31
НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, МАРЧЕЛ ДУЦЭ, РАДУ ХЫНКУ, АДРИАНА МИТЕСКУ, ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, МИХАЙ НОВИКОВ, ДИНУ ПИЛЛАТ, АЛЕКСАНДРУ СЭНДУЛЕСКУ, МАРИАН ВАСИЛЕ, <i>Словарь литературно-критических терминов</i> . . . . .	39
ДАН ХОРИЯ МАЗИЛУ, <i>Житье святых Варлаама и Пасафа</i> в румынской редакции Удриште Нестурела (происхождение перевода). . . . .	51
НИКОЛЕТА КОАТУ-МАНАФИ, Азлекгы литературной переработки фольклорного материала у Александра Одобеску (сказка о кременной девице и о молодом цэрезице счастливом на охоте в <i>Псевдокинегетикосе</i> ) . . . . .	61
КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, „Серьезность эстетической шутки” у Дж. Кэлинеску . . . . .	73

Юбилеи

А.Т. ДИМА, Шербан Чокулеску к семидесятилетию . . . . .	89
---	----

Хроника изданий

ГЕОРГЕ ПИЕНЕСКУ, Предварительные соображения . . . . .	93
--	----

Тексты и документы

МИХАЙ ЧУРДАРИУ, Забытый жунимист: Н. И. Базилеску (1868—1904). Неопубликованная переписка с Титу Майореску (II) . . . . .	101
И. ОПРИШАН, Л. Блага и Дж. Кэлинеску . . . . .	111

## Заметки и комментарии

	Стр.
МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, Литературные течения эпохи просвещения и румынская литература . . . . .	115
МИХАЙ ВОРНИКУ, Коллоквиум „Оценка культурного наследия” . . . . .	117
ДУМИТРУ ВЕЛЧУ, Когда писал свою „хронику” Некульче? . . . . .	119

## Рецензии

ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ: <i>Димитрие Болитиняну и его эпоха</i> , Бухарест, изд. „Минерва”, 1971, 394 стр. (коллекция „Universitas”) ( <i>Букур Цирку</i> ); ИОН ДУМИТРЕСКУ: <i>Метафора моря в поэзии Эминеску</i> , изд. „Минерва”, Бухарест, 1972, 354 стр. (коллекция „Universitas”) ( <i>И. Опришан</i> ); РОМУЛУС ВУЛКЭНЕСКУ: <i>Побесная колонна</i> , Изд. Академии СРР, Бухарест, 1972 ( <i>Овидиу Пападима</i> ); Ал. ОПРЯ: <i>Пять виднейших прозаиков — пять литературных процессов</i> , Изд. „Альбатрос”, 1972 ( <i>Михай Новиков</i> ); МАРИАН ПОПА: <i>Камил Петреску</i> , Изд. „Альбатрос” (коллекция „Монографии”), 1972 ( <i>Корина Попеску</i> ); МАТЕЙ КЭЛИНЕСКУ: <i>Современное понятие „поэзия”</i> . Изд. „Эминеску”, 1972, 329 стр. ( <i>Барбу Чокулеску</i> ); В. ФАНАКЕ: <i>Поэзия Михая Бенюка</i> , Изд. „Минерва”, 1972 ( <i>Роксана Сореску</i> ); Э. ЛИБЕРА: <i>Литературная жизнь Варшавы во времена Станислава Августа</i> , Варшава, 1971 ( <i>Стан Веля</i> ); DICKENS CENTENNIAL ESSAYS, Edited by Ada Nisbet and Blake Nevius, University of California Press Berkley, Los Angeles, London, 1971 (Preface by Ada Nisbet) ( <i>Дана Гуран—Албу</i> ); GILLES DELEUZE: <i>Proust et les signes</i> , Paris, P.U.F., 1971, nouvelle Edition ( <i>Михай Замфир</i> ) . . . . .	123
---	-----

## Новые книги

(Корина Попеску, Думиница Бейу-Палади, Дана Попеску, Стан Веля) . . . . .	149
---	-----

## Научная жизнь

(Адриана Митеску, Стан Веля, Еудженния Попянгэ, Дана Попеску) . . . . .	161
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ „Журнала по истории и теории литературы” за 1972-ой год. . . . .	167
---	-----

# **O istorie a literaturii românești contemporane. Principii, metode**

**Marin Bucur**

*Istoria literaturii românești contemporane*, lucrare inițiată la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, este concepută din două perspective, complementare, simultane și interdependente: *istorică* și *valorică*. Devenire continuă, proces multiseclar, moment de sine stătător, ipostaziat în nenumărate creații, definit sub specia operei literare. Vechea viziune istorico-literară era în exclusivitate paseistă. Din păcate, la mulți dintre specialiștii de astăzi mai stăruie acest punct de vedere. Perspectiva istorică ar fi un etalon cert numai în privința literaturii morților, nu și a viilor. Perspectiva valorică li se pare o operațiune plină de dificultăți și de riscuri în ceea ce privește literatura la zi. Fără, însă, o determinare a universului vital al propriului prezent, e greu de crezut că cineva se va putea orienta în universurile reprezentate prin operele literare de odinioară. Precauția înseamnă în acest caz lipsă de răspundere și de angajare estetică cu reușitele literare ale vremii tale, pe care le adaugi seriei nesfârșite de opere ce-o ilustrează istoria literaturii. Evitarea reacțiilor de intoleranță ale scriitorilor în viață la opiniile critice sincere — ceea ce nu întotdeauna înseamnă că sînt și adevărate —, compromiterea unor glorii publicistice și a judecăților de valoare gongorice, determinate de impulsuri mai puțin artistice, un anume spirit de expectativă, lăsînd să se uite spectacolul și să moară actorii, pentru a putea spune nestingherit dacă a fost sau nu o creație dramatică sau o improvizație oarecare, au făcut și mai fac posibilă o diplomatică abandonare a literaturii contemporane din sfera de studiu al istoricilor literari. Există chiar o prejudecată după care de literatura contemporană trebuie să se ocupe întii criticii, iar după aceea, istoricii literari. Unii nu găsesc bună activitatea istoricilor literari decît în cercetarea fenomenului artistic încheiat. În ceea ce ne privește, nu credem în asemenea demarcații forțate de frontieră între istoricii și criticii literari. Marii istorici literari au fost în același timp criticii epocii lor, și invers. O specializare, revendicată dintr-o parte sau din alta, este pusă sub semnul îndoielii. Că poate domina un aspect sau altul, aceasta ține de personali-

tatea fiecăruia, de formația lui intelectuală, de natura materiei studiate. Așa-zisa cronică și notă de lectură săptăminală și lunară nu este decît un inventar de apariții selectate, pe criterii discutabile, care în nici un caz nu poate da o imagine complexă a literaturii contemporane, ci numai fișe cu aprecieri momentane. Nu se poate pregăti niciodată un spectacol de gală cu o piesă din care se dă seară de seară cite un dialog. Ar semăna cu arta de tip foiletonistic. *Perspectiva istorică* asupra literaturii românești contemporane o dă viziunea organică, de totum al fenomenului beletristic, nu producția editorială. *Cartea* nu e totuna cu *creația*. Literatura noastră contemporană, de la sfîrșitul războiului și pînă astăzi, a avut, cum era și firesc, un aspect de *fapt literar și cultural* și unul mai restrîns, mai greu de realizat și de înțeles, acela al *marei creații*. Unii au susținut mai demult că nu avem capodopere, alții, dimpotrivă, încărețați de un exces de voie bună, au decretat atîtea capodopere într-un an că nu puteau pridiți toate premiile naționale și internaționale. Și într-un caz și într-altul criteriul perspectivei istorice în aprecierea fenomenelor literare contemporane a funcționat nesatisfăcător, minimalizînd sau supralicitînd situația dată. Insuficienta însușire a perspectivei istorice a dus, de aceea, la improvizații, voite sau nu, de valori și la nesocotiri de valori în același timp. Căci perspectiva istorică nu este o pură abstracțiune, o formulă generalizatoare în studiile noastre. Ea implică, fără nici un paradox, acceptarea oricărui procent de preferințe personale și de nonadeziuni la opinii critice deja emise și însușite public, grație naturii subiectiv-obiective a interpretului, dar acestea vor fi dominate, echilibrate și converse unei concepții estetice și etice în funcție de care judecăm opera de artă, preluăm moștenirea literară a prezentului, nu numai a trecutului. Căci a ne situa astfel înseamnă tocmai a degaja literatura contemporană dintr-un regim de zonare istorică temporară. Scrierile de valoare legate de un timp anume, apărute sub un cer anume, se detașează în panoramicul valoric național ca un proces superior de creștere și de revenire pe spirală într-o dialectică a nașterilor continui de frumusețe artistică. Acest proces de ridicare a valorilor contemporane în planul valorilor naționale, clasate de tradiție și de timp în categoria clasicului, leagă și determină și mai mult valoarea respectivă de un anume prezent istoric. A-i judeca pe Blaga, Arghezi, Bacovia, Voiculescu, după 1944, nu e posibil fără a-i raporta la timpul acesta, ca și la opera lor trecută, pe un fir ascendent al familiei lor de spirite naționale și europene. *Perspectiva istorică* nu este o lunetă magică prin care un computer alimentat cu formule decide cine și cît este valoros. Talentul nu-l măsoară și nu-i deține nici un specialist literar secretul. Dimpotrivă, încercăm un efort de a ne feri de trăirea fragmentată a vieții literare, concepînd-o într-o intercondiționare complexă, nuanțată, cu specificul său, fără a o confunda cu celelalte manifestări spirituale, fără a o cobori de unde s-a înălțat. S-au emis, reacție la atîtea vulgarizări și pripeli ale criticii gazetărești, nu o dată opinii filantropii protecționiste ale anumitor scrieri. O modă estetizantă este prin vidul ei interior la fel de denominalizantă ca cea mai crudă recidivă a reducerii artei la un unic numitor comun, la un simplu act de „zgrăvire” a realității și de „reproducere” artistică.

Tendința care s-a configurat vis-à-vis de această chestiune mai de mult a fost de a transforma literatura contemporană într-o istorie literaturizată, o sumă de cronici ale evenimentelor petrecute și trăite, o ilustra-

re prin cuvîntul literar a realității imediate. Fideții acestui punct de vedere sînt dispuși să accepte *producția literară* oricum ar fi ea, numai să poată acoperi cu ea cronologia faptelor sociale și istorice. Categoria valorii cade în plan secund. *Scrierea literară* este citată și însușită după un criteriu exterior artei, strict tematic. Evenimentele istorice sînt ilustrate literar, dar nu sînt reprezentate artistic. E adevărat că poezia, romanul sau teatrul și-au repotențat forța de expresie prin conectarea lor conștientă la realitatea umană contemporană, numai că mult din ceea ce s-a scris tematic a fost contaminat de un mod perceptivistic sufocant, de un cod de reprezentare care urma anume precepte estetice impuse realității. Așa s-a întîmplat că din zecile și sutele de volume scrise pe tema colectivizării sau a industrializării, nu se poate alege marea operă. Lipsește cartea sau cărțile acestor modificări istorice care au schimbat un curs secular de viață. Cînd spunem că lipsește, ne situăm la un punct absolut artistic, neștergînd cu buretele peste atîtea titluri remarcabile, în bună măsură, dar insuficiente. O istorie a literaturii românești contemporane pornește de la ideea literară, nu de la intenția autorului, oricît de sinceră și entuziastă ar fi ea. Contextul istoric este vital, plasma oricărei creații artistice, și a-l ignora ar fi un non-sens. Eroarea apare din momentul în care am confunda cele două planuri și am pune literatura în poziție de determinată și de auxiliar. Bineînțeles, o istorie a literaturii românești contemporane, ca orice altă istorie a literaturii, se găsește mereu în ipostaza de a rezolva cel puțin doi factori de bază: *contingentul și durata*. Tot ce este scriere sub specia literară trebuie recitat, citit, analizat în afara oricăror aprecieri critice învechite, revăzut și resituat în contextul istoric, fără a uita că nu avem trebuință decît de opere literare. Remarcîndu-le, nu vom omite scrierile literare care, sociologic și psihologic, au valoarea lor documentară. Istoria literaturii este, din această cauză, și un documentar, o arhivă, fără ca prin aceasta să se transforme într-o bibliografie neutră. Principiul nostru este de a nu face omisiuni voite și de a alege pe baza refuzului în audiență a părții adverse. Acest lucru nu ne împiedică să remarcăm reușitele literare și să optăm numai pentru opere. Noi avem credința că niciodată și nici acuma contingentul istoric, momentul, nu a constituit un obstacol în calea artistului de a-și concepe și realiza opera pentru eternitate. S-a făcut și se face mereu o confuzie de termeni și se explică efemeritatea prin temporalitate. Este o scuză pentru a se apăra nontalentele, nereușitele și improvizatiile sub obroc literar. Momentul istoric propulsionează o conștiință creatoare, n-o reduce la trăirea clipei. Atemporalul, aistoric literar este totuna cu recomandarea lipsei de apă și aer pentru lumea organică. Cînd, în istoria lumii, un eveniment sau o epocă a împiedicat pe un poet să fie poet? Nonscriitorii dau pe seama timpului moartea rapidă a scrierilor lor, „depășirea” lor, precum uzura morală a mașinilor, invocînd evenimente pe care ori n-au fost înzestrați ori n-au fost chemați să le înfățișeze decît la un mod superficial și sărbătorește. Adevăratul artist a fost mereu acela care a înțeles eternitatea momentului său, ridicînd comunul aparent, diurnul, la o categorie estetică. Complacerea scriitorilor într-o producție literară de minimă rezistență, improvizarea unei adeziuni organice la evenimente, devine în cele din urmă o chestiune de etică profesională obișnuită, de conștiință sau nu a aceluia ce se vrea artist. Nici un moment istoric nu poartă, așadar, vina maculaturii literare, cînd ea există. De aceea, o istorie

a literaturii contemporane trebuie să se apropie mereu de acest fapt de viață și de moarte al literaturii : gradul ei de angajare și de responsabilitate față de umanitatea prezentului căruia îi aparținem. Falsa scriere literară care a mascat realitatea cu panouri colorate nu trebuie menajată și făcută uitată din milostivenie. Nimic nu e mai dăunător decât o scriere falsă, care să deformeze realitatea, înghesuind-o și ciopîrțind-o pentru a încăpea pe un calapod anume. Unii dintre noi sint gata să renunțe, pentru aceasta, la orice încadrare în complexul de factori concreți care constituie cadrul real în care se formează o literatură și s-o vadă ca pe o floare într-un gol, într-un timp și loc al nimănuia. În ceea ce ne privește, noi vom urmări literatura care merită să poarte acest nume. Vom căuta acea literatură-literatură, martor al vremii sale, parte din conștiința și eul unui moment istoric și al unei colectivități care a cunoscut o experiență de viață fără precedent. O vom raporta la realitatea pe care o invocă, pentru că în afara ei nu avem la ce o raporta, și pentru că credem că în afara timpului său o literatură nu poate deveni o garanție a altor timpuri. Neînțelegerea la vremea lor, din partea publicisticii literare și culturale, a unor lucrări noi care s-a dovedit a fi fost și cele mai izbutite realizări în domeniul prozei, precum romanele lui G. Călinescu, Eugen Barbu, Marin Preda, a atîtor volume de poezie, nu este rezultatul îngustimii timpului, așa cum îl înțelegem noi și nu vine în contradicție cu punctul nostru de vedere. Incoprehensiunea criticii literare constituie un incident de care are a suferi oricînd o operă literară cînd depășește comunul, sparge rutina și ofensează mediocritatea.

Literatura românească contemporană ne impune datoria de a o detașa din categoria de valori rulante în publicistică ; unele bune azi, altele bune mîine. Nu nutrim nici un fel de presentimente și nu sintem inhibați de recomandări primite pe drum din rubricile gazetărești. Valorile literare vor fi intangibile la opinia critică neliterară, netransformîndu-le în bursă de valori. Încercăm să facem abstracție de pasiunile și practicile extremiste ale grupurilor literare de redacții și nu reținem din cronici și recenzii decît ceea ce avem convingerea că justifică o apreciere obiectivă. Noi nu inventariem valorile altora, după listele cu premii și după anchetele organizate. Despărțiți binevoitor de specialiștii în topuri literare săptămînale, reluăm prin lectură totul, reimpunînd nu un punct de vedere personal, cu o altă listă de nume, ci acele valori care obiectiv există, reprezintă o certitudine, o opinie de masă, ne regăsim în ele, asigurînd o continuitate de spirit și de crez. Nu răsturnăm valori, dar nu vom prelua valori decretate și citabile din obișnuință și din pietate. Dacă un moment istoric poate fi văduvit de o operă semnificativă, el va fi amintit și odată cu el tot ce s-a scris reușit sau nu. Cînd o valoare nu există în conștiința noastră colectivă, n-o vom reține numai pentru că așa am apucat-o. Valoarea aparține unui timp, dar pentru a-l justifica nu vom inventa opere. Cite sint, ele onorează o literatură. Nouă ne repugnă convenția estetică asupra unor scrieri oarecare care, nefiînd literatură, continuă a fi recomandate în manuale ca bunuri rarissime. O opinie deschisă, pornită din respectul pentru un scriitor, nu poate accepta la paritate lucrările sale reușite alături de cele ratate. În acest fel am revenit la cele spuse chiar la începutul articolului de față, că o veritabilă istorie a literaturii românești contemporane nu se poate realiza decît din cele două perspective comple-



mentare : *istorică și valorică*. Într-o cercetare riguroasă și obiectivă care nu face servicii modei și exhibiționismului publicistic, fiecare dintre aceste perspective o implică pe cealaltă. Perspectiva istorică fără cea valorică ar deveni o cale comună pe care nu s-ar mai ști cînd se întîlnește un monument și cînd o improvizație sau o imitație ; perspectiva valorică, fără cea istorică, ar deveni o constelație stranie, rătăcită pe cer, pe care amatorii ciudați de ascensiuni rapide ar voi să o viziteze pentru plăceri „pure” de solitudine și solilocviu. Ne așteptăm să ni se impute aici lipsa unei anume opțiuni ferme. Credem că pînă acum am invalidat-o cu prisosință. Discuțiile din presa literară despre istoria literaturii românești contemporane ne-au fost bine venite, oferindu-ne posibilitatea de a ne confrunta modul nostru propriu de a aborda o asemenea lucrare cu alte moduri critice. Firește, noi nu socotim că există unul, aprioric, cel mai bun, iar altul, cel mai rău. O istorie a literaturii se poate scrie tot așa de prost de unul singur cum și de către un întreg colectiv de savanți. Se poate scrie de către altcineva o reușită istorie a literaturii pe momente, alta pe personalități. Toate planurile sînt excelente, rămîne, însă, să se vadă măcar o singură construcție dusă pînă la capăt.

Intenția colectivului nostru este să ajungă la o formulă metodologică complexă, de sinteză, îmbinînd criteriul tematic cu cel cronologic, personalist etc. etc., în funcție de cerința operelor analizate, variînd unghiul de vedere după natura proprie a literaturii. După un capitol, de exemplu, al marilor prezențe și continuități (Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Camil Petrescu, Gala Galaction, Blaga, Bacovia, Voiculescu), vom trece la momentul literar al refacerii țării, al șantierelor și al reconstrucției, cu toată arta constructivismului activ și entuziast. Ne vom ocupa de remanifestarea suprarealismului postbelic, de schimbările de poetici, de literatura-manifest, de literatura promovată de unele reviste, de literatura unor generații distincte ș.a.m.d. Totul trebuie să se armonizeze pentru a cuprinde fenomenul artistic ca devenire a unui lung proces istoric al geniului creator național de-a lungul secolelor, dar și ca unul de mutație istorică și, deci, estetică. Căci acele două perspective : *istorică și valorică*, nu sînt invențiile noastre : sînt direcții însușite în orice cercetare de istoria literară, fie că a dominat, în funcție de pregătirea fiecărui specialist și de personalitatea sa, informația istorică sau exegeza critică. Chiar istoriile literare cele mai fidele punctului estetic pur n-au putut în cele din urmă să facă abstracție de criteriul istoric. Cele două perspective nu pot decît împreună să circumscrie fenomenul operele literare prezente în totalul istoriei literaturii românești. Pentru că nu numai istoria literaturii contemporane este *vie, în viață*, cum spune Pierre de Boisdeffre. Noi determinăm, alegem, reținem ceea ce vine pe linia capodoperei clasice, o moștenește și o continuă într-o nouă ipostază. Lanțul operelor literare este viu ; el n-are trecut și prezent. Moartea nu e proprie creației umane. Istoria literaturii românești contemporane va fi, de aceea, o istorie a literaturii naționale ajunsă într-un nou stadiu istoric. Nu este o altă literatură, ci o dezvoltare a aceleiași literaturi, cu fondul ei specific național, într-un cadru istoric inedit, fără a rupe procesul istoriei literaturii naționale în două. Marile valori interbelice rămîn pe mai departe, virtual sau real, dominante și orientative. Opera lor nu se intrerupe la o anume dată și reincepe altfel, cu un nou debut. Tradiția romanului rural, a periferiei citadine și a „locului unde nu

se „ntimplă nimic” este preluată și convertită unor datum-uri de ordin economic și politic survenite în orînduirea socialistă. La fel cu proza analitică, poezia tradițională, „balcanismul” liric, experiența caragialescă, preluarea zăcămintelor folclorice etc. Aceștia literatura contemporană le adaugă o literatură a acțiunii optimiste și colective, a recuperărilor umane, a problematicii umane grave, a demitizării miturilor, o poezie programatică. Nu voim și nu putem oricum epuiza subiectele. Literatura contemporană nu este opusă astfel literaturii de pînă la 1944. Este solicitată de o nouă realitate, complexă, corespunde unei alte cerințe istorice. De unde și fenomenul de discontinuitate și de negare propriu oricărui proces dialectic. Căci orice continuitate nu înseamnă numai evoluție ci și revoluție în structuri și în suprastructuri. Istoria literaturii românești contemporane nu deține un fragment ultim, ci un stadiu recent al întregului curs al literaturii noastre din totdeauna. Fiind un organism creat dintr-o sumă de personalități care asigură varietatea creației și nu de o uniformă pletoră de condeieri, literatura noastră contemporană invită la o cercetare responsabilă, atentă, sensibilă la mersul imprezvizibil al creației artistice. Efortul nostru este să găsim de la caz la caz unealta cea mai potrivită a relevării fiecărei opere literare cu ceea ce ea are original și unic. Un lucru nou îl constituie, apoi, împărțirea istoriei literaturii contemporane în trei volume: I, *Poezie*; II, *Proză și dramaturgie*; III, *Istorie, critică și teorie literară*.

A aborda dintr-o dată întregul fenomen, în lipsa oricăror întreprinderi de acest gen, în afara cîtorva antologii și a unui dicționar, ar facilita imixțiunea sistemului juxtapunerilor și al colajelor de materiale. Pentru acum, noi am socotit istoria literaturii românești contemporane pe domenii mari, pe genuri într-un fel, ca fiind mai proprie pentru a putea fi cercetată și scrisă cu un sentiment al continuității într-o anumite direcție. Cele trei volume care vor alcătui în viitorii ani o primă istorie a literaturii românești contemporane, nu se vor nici tratat academic și nici ultimul cuvînt în materie de sinteză sau de eseu. E timp pentru a se face și în acest fel. Noi ne-am propus un țel modest și imediat: să alcătuiem o lucrare de istorie literară, de anvergură științifică, sinceră, obiectivă, utilizînd o gamă variată de modalități critice, în funcție de personalitățile studiate, dar și de personalitățile autorilor care fac parte din colectivul de lucru, pentru a cuprinde bogăția și originalitatea geniului nostru creator de azi.

# Zaharia Stancu

Adriana Miteșcu

Zaharia Stancu reprezintă un exemplu de dublu artistic, ceea ce va determina încadrarea sa specială în istoria literaturii contemporane. Cu o activitate literară și jurnalistică de peste cinci decenii, e firesc să concentrăm liniile de forță ale creației sale din perspectiva prezentului. Astfel principala contribuție a lui Z. Stancu în literatura de după 23 August, ceea ce coincide și cu o perioadă interioară de maturizare artistică a autorului, se înscrie în domeniul prozei, și anume a romanului de evocare a vieții țărănești și a atmosferei provinciale. Activitatea de romancier a lui Zaharia Stancu aparține exclusiv, cronologic, tematic și ca modalitate artistică, perioadei contemporane a prozei românești.

Dar de-a lungul acestui răstimp, scriitorul și jurnalistul a revenit constant la uneltele poeziei, scriind abundent, reluând teme preferate, rafinând expresia poetică.

Poezia actuală a lui Zaharia Stancu, strânsă parțial în volumul *Cîntec șoptit, Sabia timpului*, trebuie astfel discutată pe de o parte în prelungirea creației anterioare a poetului, evidențiind momentele succesive de evoluție, și pe de altă parte în confruntarea cu peisajul poeziei contemporane.

Volumul de debut *Poeme simple*, 1928 cuprinde în mare parte stăruțe de opt versuri, care îl impun pe poet de la început ca delicat stihuitor de „miniaturi”. Atmosfera idilică, cu un abur ușor vetust, pare a fi indicată chiar de alegerea titlurilor ; : *Fugă, Joc, Inel de iarbă, Căprioară, Albina, Măgura, Pîrîul, Fluturi, Puiul, Macul, Furtună, Amforă, Înnoptare, Seară, Dimineață, Arbor, Fîntînă*. Sinesteziile viguroase, sălbatice, specifice acestui poet al aromelor amare și înțepătoare de stepă, lipsesc din acest prim volum, în care izbește nu atît natura, cît stilizarea în atmosferă erotică a unor elemente naturiste. Furtuna cîmpenească e o idilă pastorală, limpede în puritatea elementelor folosite : „Furtună-n cîmp. Și tu-mi dai mîna mică / Ți-e teamă și te ghemui lingă mine / Sfiasă ca un pui de rîndunică, / Și ploaia, răpăind grăbită, vine, / Ți-e părul ud și fața toată udă, / Alergi cu mîna caldă-n mîna mea — / Miroase cîmpu-a grîu și-a iarbă crudă / Și tremuri și ești albă ca o stea”.

Inspirația de galanterie în decor cîmpenesc se pierde în anii următori, și-l găsim pe poet în perioada colaborării la „Gîndirea” (1924—1931), cu un timbru distinct, plasat în vecinătatea unor maeștri ai genului agrest —

*Rev. ist. teorie lit., Tom. 22, nr. 1, p. 13—17, București, 1973.*

Ion Pillat și V. Voiculescu. Stilizarea pe motive folclorice a sentimentului erotic determinat de peisajul rural este mai savantă și izbucnirea vie a sensibilității contrastează cu regulile seci ale artei sale poetice deja formulată. Poetul rămâne la fel de senin și de grațios, deși se fac simțite și sonori mai grave ale sensibilității, ceea ce în *Poeme simple* era doar o infri-gurată prevestire: „Mi-e teamă, vreau tristețea să n-afle unde sint / Ca pe-o sămânță-n toamnă ascunde-mă-n pământ” (*Uite, pe dealuri roșii*).

În volumele următoare — *Albe, Clopotul de aur, Pomul roșu* se continuă aceeași poezie, fiind reluate aceleași teme și uneori aceleași versuri. Noutate tematică și formală aduce volumul *Iarba fiarelor*, remarcabil prin intensitatea tensiunii poetice. Dispar obsesiile formale de versificație care-i încorsetau elanul liric și apare poemul desfășurat și pasional, cum e, de pildă, *Virtej în flăcări, Lîngă zorile ultime, Calea lactee și-a despletit cozile. Iarba fiarelor* este o afirmare deplină, nestingherită a sentimentului dominant al liricii lui Zaharia Stancu, și anume totalitatea erotică a cuplului. Niciodată poetul nu face o poezie exclusivă a naturii, sau a mireasmelor, cum s-a observat (v. G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă azi*), ci o poezie fundamentală de dragoste, la început într-un decor naiv pastoral, apoi, urcînd pe nervii contractați ai senzațiilor, asociază dragostea freneziei vitale: („Prin ce minune ori prin ce descîntec / Mi s-a turnat în trup atîta vis, / și ce izvor lăuntric s-a deschis / De-s numai chiot însořit și cîntec? / Pămîntu-ntreg trăiește-n viața mea / Și eu prin viață trec ca printr-un rîu / Mă simt al cerului cum e o stea / Și-al țării cum e un snop de griu”), pentru ca apoi să observe esențializarea unității perechii primordiale; („Pleci cu timplele mele, cu unghiile / Cu umerii, cu genunchii mei pleci / . . . Pleci cu coapsele mele, cu gleznele, cu sîngele meu / Cu măduva oaselor, pe totdeauna / Altădată mă-mbătani cu vinul soarelui, / Acum numai cu umbrele, numai cu luna !”). Iarbă a fiarelor, poezia e invocată pentru puterea ei magică de a deschide și de a decide misterul dragostei mature, depline, esențiale, fără nimic din frivolitatea juvenilă a jocului și a inelelor de iarbă: „Iarbă a fiarelor, poezie, / Deschide-mi inima ei / . . . Iarbă a fiarelor, rupe zăvoarele / Dintre dragostea veche și dragostea nouă, / Zorile îmi vor aduce soarele /, Și lanurilor mele coapte, rouă. / Adună, iarbă a fiarelor, adună / Banii de aur din adîncu-mi coclit. / Amiază se ridică și sună / Talgerul cerului învechit”. Idealul erotic rămîne cordialitatea și contopirea limpede a lui Daphnis și Chloe. Cadrul naturist nu e un decor, o manieră literară exterioară sentimentului de dragoste, ci e integrat acestuia, dîndu-i necesara dimensiune de noblețe și prospețime. Mai puțin pregnant în primele poeme, recunoașterea naturii ca univers erotic, ideal și aspirație este exprimat în acest volum din 1949. Idilismul inițial se topește și în această tristețe a realității cotidiene murdare, inaptă de puritate și dăruire, de unde se vede că erotica sa este un vis ce are nevoie de ocrotirea ideală silvatică: „Daphnis și Chloé se iubeau în păduri, / Noi în odăi întunecoase, / Fără copaci în fereastră, fără risuri / Lîngă izvoarele ce curg și azi / Daphnis și Chloé se îmbrățișau, / Noi nici măcar a umbra unor brazi / Daphnis și Chloé, limpezi ca apele, / Noi mereu triști și incruntați. / Zidurile ne apăsau pleoapele”. Deși volumul *Iarba fiarelor* cuprinde și cîteva poezii ce denunță tonalitatea dulce elegiacă din *Anii de fum*, totuși configurația sa este dată de exprimarea unității pasionale, sălbatice a cuplului: „Nimeni, nimeni nu ne desparte /

Pe-aceiași pămînt, sub aceeași stea / Carnea ta e una cu a mea / În viață,  
 în moarte, / Și dincolo, dincolo, mult mai departe / . . . Os din același os,  
 gînd din același gînd, / Din mîinile mele sîngele trece / În mîinile tale, cînd  
 fierbinte, cînd rece / În noi doi un singur lup flămînd / Închis ca într-o  
 cușcă, / Mușcă, / După viață flămînd / , . . . Dacă s-ar mai putea alege, /  
 Din nou, pămîntul de ape ! / Ochii mei sînt la tine sub pleoape, / Pieptul  
 meu pentru tine respiră, pentru tine culege / Nici ingerul morții n-o să  
 ne deslege / Nici palidul, nici înfricoșatul inger al morții”.

Această poezie a cuplului va fi reluată și în roman, este vorba de epi-  
 soadele Uruma-Lenk din *Pădurea nebună*. Universul poetic al celor doi  
 eroi este închis, ideal și izolat. Gradat, din satul tătăresc Sorg și pînă  
 departe în inima pășunii pustii, se trece într-o altă lume ireală, prin goana  
 turbată, ca de nălucă, a hergheliei înnebunite, aproape sălbatică și ea.  
 Irealitatea și iluzia dragostei lui Lenk și a Uramei este perfectă. Pămîntul  
 de foc ca un deșert pe care pasc incredibil caii, marea care se întinde verzuie  
 și pură, aruncînd brațe de răcoare țărurilor aprinse și soarele arcuindu-și  
 drumul pe cerul de o intensitate sticloasă a albastrului. Ținutul întreg este  
 un ținut al setei și al arsurii. Uruma este o fată a acestor pămînturi sărace  
 și cuprinse de flăcări. Puțină la trup, gălbuie, cu sîni mici cît gutuile  
 date-n pîrg și pîntecul supt și zbătut ca valurile mării, Uruma este mai  
 puțin un personaj și mai mult o metaforă erotică. Ei îi închină Lenk pri-  
 mele sale poezii, iar autorul preferă mai puțin descrierea epică, intercalînd  
 adesea versuri de-a lungul romanului. Dragostea rămîne, așadar, o nesfir-  
 șită stare de neliniște și căutare, iar limbajul firesc al exprimării acestei  
 stări, poezia.

Cînd poetul va părăsi meridianul de flăcări al singelui și al cărnii  
 și neastîmpărul sălbatic al lupilor flămînzi, va coborî cu sufletul amar  
 spre o altă poartă a virstei lirice : „Pentru sufletul vechi, pentru sufletul  
 nou”, și spre o altă lume imaginară și paradisiacă, unde va reface mirifica  
 unitate a iubitorilor „Prin livezile pămîntului unii / Oameni se-alungă cu  
 alții în neștire. / Noi, înotînd prin bălțile lumii, / Mai vorbim, naivi, de  
 iubire. / Careta morții aleargă năucă, / Harnic roțile ei năruie. / Nălucă  
 se-adună lîngă nălucă / Și fiecare oasele-și dăruie, / Dar steaua noastră  
 nicicînd n-o să cadă / Ca jarul inimii o păstrăm vie. / Marginea ei, lumi-  
 noasă zăpadă, / Împrăstie neguri și o sfîșie”. Mai contemplativ, poetul  
 se desprinde treptat de materialitatea înconjurătoare, căutînd pretutindeni  
 unitatea ideală : „Ce inimă caută inima lumii / De rătăcește într-una prin  
 spații? / . . . Ce inimă caută inima noastră? / Poate aceeași dragoste,  
 vechea, / În goana lui prin ziua albastră / Soarele nu-și ajunge perechea”/.  
 Acum dragostea e înregistrată mai puțin prin izbucnirile senzual vegetale  
 și mai mult prin apelul la elemente reci și minerale. Se păstrează însă  
 jarul, simbol erotic constant, care carbonizează totul, și „zăpezile lumii”.  
 Odată cu volumul *Anii de fum* e folosită frecvent elegia, fără ca Zaharia  
 Stancu să facă propriu-zis o lirică de meditație. Pe fundalul unor idei  
 comune, cum ar fi trecerea timpului sau dramatica înclăștare dintre viață,  
 pasiune și iminența morții, poetul va scrie aceeași poezie înfrăgezită de  
 dragoste, care, atunci cînd nu e vis sau beție ideală, e o delicată asceză,  
 un refuz repede transformat în dorință : „Dragoste, nu mă prinde-ntre  
 gratii, / Nu mă ademeni cu glas de viori. / Vreau să ascult cum cresc pă-

durile, plantele, / Cum cade roua în palmele-ntinse de flori / Nu mă părăsi, nu, tinerețe, / Din mărul galben al lumii tot n-am mușcat, / Poate vinul toamnei, ori poate / Fumul nopților m-a îmbătat / ... Am încă roade de scuturat, / Mai am de aprins o flacără, o lumină". Virsta lirică a acestui volum este aceea a retrospectivei „Norii aduc chipuri uitate”, a tensiunii încordate, a ritmului trecerii temporale: „în toba galbenă a lunii / Bate degetul timpului, bate . . . / Vin anii de fum, / Pulbere abia adiată / În toba galbenă a lunii / Unghia timpului mereu o să bată”. Tema lirică reluată obsesiv și împrumutată structurii vitale specifice personajelor din romanele pe care le va scrie peste câțiva ani, este agonisirea înfrigurată a vieții și furtul ei încrâncenat, smulgerea ei sălbatică, tîlhărească, ceea ce-l apropie de o psihologie similară lui Arghezi: „Ne furișăm mereu pe lingă zidurile morții. / De cînd ne naștem pînă ce murim / . . . Rupem un fruct din pomul vieții, / Gălbui, amărui, / Mai rupem un fruct din pomul vieții, / Un pumn de pulbere aurie furăm, mai furăm, / Din soarele proaspăt al dimineții, / Mai răpim timpului un sărut / Roșu, fierbinte / Ori poate-i răpim un sărut / Searbăd, gălbui amărui / Și drumul ne mină-nainte / Spre marginea țării de somn și cenușă, / Spre tainica, spre neștiuta ușă. / Grăbiți ne furișăm pe lingă zidurile morții”. Intitulîndu-și multe din poeziile pe care le va publica în perioada 1944—1970 „cîntec de moarte” Zaharia Stancu va scrie o poezie senină de dragoste, înfrăgezită de presimțirea abia mărturisită a morții. Metaforic, poetul asociază ambianței paradisiace și cosmice a iubirii puritatea funebră a ținuturilor polare și oceanice. Imaginația lui alungă într-un punct infinit al orizontului contopirea vieții și a morții, care s-ar produce cu o uriașă degajare de energie și lumină. Tristețea acestui spectacol tulbură sensibilitatea poetului și nu ideea morții ca atare. *Cîntec șoptit* și *Sabia timpului*, selecția de versuri făcută de autor, cuprinde poezii publicate aproximativ în 1967—1972, care nu corespund însă cu data scrierii lor. Autorul folosește predilect *cîntecul*, căruia îi dă o compoziție și o tonalitate personală, în așa fel încît poate fi recunoscut de la primele versuri. Temele pe care le abordează — dragostea de țară: *Îmi iubesc mult patria, Țara* etc., confruntarea cu timpul, viața și viitorul — constituie tot atîtea cîntece ce lasă impresia unei leșnicioase alcătuirii și totodată unui desăvîrșit meșteșug artistic la care a ajuns poetul în raport cu sine însuși. Ușurința de a rosti în versuri e mărturisită ca un dat firesc asemenea naturii: „Scriu cum cîntă pădurile / Cînd le răscolește vijelia și vîntul. / De-aș avea o mie de guri, cu toate gurile / Aș slăvi oamenii și pămîntul”. Recuzita poetică folosită este fidelă întregii sale creații și mult îndatorată prozei sale în fragmentele ei naturiste și fantastice, constituind însă un capitol de o subtilă frăgezime și generoasă contopire cu natura. Iată cîteva elemente de natură frecvent utilizate: grîul copt, strugurii copti, cireșii copti, plopul, ciocîrlia, vîntul, anotimpurile, ca simboluri ale vîrstei și dragostei, calul, iarba, lupul, focul. Procedeul cel mai des folosit pentru crearea atmosferei lirice este repetiția. Repetiția unui vers sau a unui cuvînt în cadrul unei poezii, și repetiția unei teme, reluate de autor în mai multe poezii, de exemplu: alegerea între viață și moarte. Dar valoarea contemporană a volumului *Cîntec șoptit* este dată de poezia de dragoste. Discreția și profunzimea sentimen-

tului este exprimată prin ipostazierea poetică a iubitului în elementele naturii :

„Te-am iubit de cînd eram țărîină,  
Te-am chemat, te-am strigat din țărîină  
Nu m-ai auzit, nu m-ai văzut  
Și ce dor mi-era de-un sărut  
Ce dor mi-era de-un sărut ! . . .

Te-am iubit de cînd eram iarbă,  
Te-am chemat, te-am strigat din iarbă  
Nu m-ai văzut nu m-ai auzit,  
Și ce mult te-am iubit  
Ce mult te-am iubit !

Te-am iubit cu patimă arzătoare  
Atunci cînd eram cireș în floare  
Treceai pe sub crengile mele  
Toate erau încărcate cu stele  
Oarbă treceai pe sub crengile mele.

Viața mea a fost micre și fum  
Acum e drojdie, acum.  
Ce albă, ce trasă mi-e figura !  
Mîine nimeni n-o să-mi sărute gura  
Nimeni n-o să-mi sărute gura.

Tonul fundamental al volumelor din urmă este cel gnomic, fiecare vers enunțînd adevăruri eterne ale vieții și naturii. Efectul liricii lui Zaharia Stancu nu este dat de noutatea nuanței afective sau nuanței cromatice. Dimpotrivă, versurile sale enunță constatări universale ale sufletului uman, exprimate în metafore și comparații tipice și constant reluate în interiorul recuzitei sale poetice. Este un semn de clasicitate prin cultivarea sensibilității comune și mai ales pentru tratarea lirică a normei clasice a *decorum*-ului. Așa se explică și lanțul imaginilor tipice, identice sau reluate cu mici variații. Conturul prea rigid al obiectelor contemplate, al adevărilor enunțate, al sentimentelor trăite e diafanizat de regizarea romantică, dragă autorului prin apelul la romanță, romanță naivă și vis (aici prezentul lui *este* e înlocuit de optativ).





# Virgil Teodorescu\*)

Emil Manu

Virgil Teodorescu e un vechi modern. Cînd, prin 1945—1946, începeau să se afirme poeții generației lui Geo Dumitrescu și cînd seducția suprarealistă românească era contemporană cu această generație de frontieră, Virgil Teodorescu se afirmase ca un suprarealist ce nu făcea în mod perfect un „corp comun” cu gruparea de la noi (Gherasim Luca, D. Trost); dealtfel, împreună cu Gellu Naum a demonstrat acest lucru. Colaborările la „Era nouă”, „Critica”, „Tinăra generație”, „Reporter”, „Meridian”,

---

\*) Virgil Teodorescu s-a născut la 15 iunie 1909 în comuna Cobadin, jud. Constanța. Urmează liceul „Mircea cel Bătrîn” din Constanța și Facultatea de Litere și Filozofie din București. A fost secretar la Seminarul Pedagogic Universitar „Titu Maiorescu”, redactor șef al Secției de poezie la E.S.P.L.A., din 1968, vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor, conducător din 1972 și revista „Luceafărul”.

Opere în versuri: 1. *Blănurile oceanelor / Versuri*, cu două reproduceri de W. Phalen, București, 1945, 78 p. (Colecția suprarealistă); 2. *Butelia de Leyda*. Cu patru lovaje și un brevet lovaj de Paul Păun, / București /, 1945, 27 f. (Colecția suprarealistă); 3. *Au lobe du sel / Vers /*. / București, 1947 /, 7 p. (Collection Surréaliste Infra-Noir); 4. *La provocation* / București, 1947 /, 7 p. (Collection Surréaliste Infra-Noir); 5. *Scriu negru pe alb*. București, E.S.P.L.A., 1955, 326 p. 6. *Drepturi și datorii*. Poeme, București, E.S.P.L.A., 1958, 161 p.; 7. *Semicerc*. Poeme / București /, E.P.L., 1964, 154 p.; 8. *Rocadă*. Poeme / București /, E.P.L., 114 p.; 9. *Corp comun / Versuri* /, / București /, Ed. tineretului. / 1968 /, 118 p.; 10. *Blănurile oceanelor și alte poeme* / București /, E.P.L., 1969, 616 p.; 11. *Repausul vocalei*. București, Ed. Eminescu, 1970, 137 p.; 12. *Vlăstă crelei*. Prefață de Al. Protopopescu, / București /, Ed. Albatros, 1970, 116 p. (Cele mai frumoase poezii); 13. *Poemul întlnirilor*, București, Ed. Eminescu, 1970, 158 p.; 14. *Sentinela aerului*, București, Ed. Eminescu, 1972, 146 p. Alte opere; 15. *Pisica de mare*. Piesă într-un act (2 tablouri), / București /, E.S.P.L.A., 23 p.; 16. *Spectrul longevității* (în colab. cu Gellu Naum), 122 *cadaure*, București, Ed. Bucovina, I.E. Torouțiu, 1946, 57 p. (Colecția suprarealistă); 17. *Critica mizeriei*, în colaborare cu Gellu Naum și Paul Păun, 1946 (colecția suprarealistă); 18. *Malombra*, în colaborare cu Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, (Collection Surréaliste Infra-Noir), 1947.

Traduceri din: Guillaume Apollinaire, A. Barto, Boris Bednii, Olga Bergoltt. Alain Bosquet, Byron, Antioh Cantemir, Jan Carek, Elena Carteli, M. Cernin, A. Carlașov, C.R. Derjavin, Evghenie Dolmatovski, Maria Dombrovska, Paul Eluard, Alexander Fredro. B. Fondane, Pierre Samarra, Miloran C. Clisić, Irina Golovani, James Greenwood, Nazim Hikmet. Henric Ibsen, Else Korniş. Miroslav Krleža, Mihail Luconin, Alfred Margul Sperber, Anatoli Mednicov, Prosper Merimée, Adam Mickiewicz, Serghei Mihalcov, Ferenc Móra, Viteslav Nezval. Alain Prévost. Romain Rolland. N. Gacovskaia, Salamon Ernő, Abdel Rahman el Sharkawi, Tölgyesi László, L.N. Tolstoi, K.D. Usinski etc.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 19—29, București, 1973.

„Fapta” ne conving că avangardismul său literar coincidea cu cel politic. Volumele apărute în perioada de resurrecție a curentului, într-o fază de preintegrare aplicativă a formulei și tehnicii dicteului (1945—1947) nu exclud mesajul social. „Reîntoarcerea la vechile mijloace de expresie” de care se vorbește acum nu e în fond o reîntoarcere, ci o continuitate mai acuzativă. Delicatețea de uz parnasian, convertită în transparențe insolite de factura simbolică a cristalului sonic, emoția captată prin jocuri geometrice de prisme lichide, o afectivitate filtrată și gravă ce amintește de niște neoclasicii demonstrând deliruri fictive, iată câteva din liniile de dezvoltare ale modernismului său cronic. La Virgil Teodorescu nu pare hibridă „convenția” pastelului tratată prin discursuri lirice în dicteu sau motivul social expus în imagini nonfigurative, pentru că în recuzita și-n concepția poetului „cuvintele au încă în ele o surdină, au încă un suris de porțelan”.

Debutul lui Virgil Teodorescu se produce printr-un volum ciudat, *Poem în leopardă* (1940), exemplar unic, într-o editură la fel de unică, Les Éditions de l'oubli<sup>1</sup>. Debutul în reviste e însă cu mult mai vechi; în culegerea *Scriu negru pe alb*, din 1955 (amintind și prin titlu de colecția suprarealistă „Infra-Noir”) sînt strînse poeme scrise între 1934—1936, tipărite în revistele progresiste din acea vreme; în periodice au rămas poezii de aceeași factură, din anii 1932—1933. Tematic, sînt poeme de luptă socială, dar scrise la un mod suprarealist :

„Tramvaiul  
se oprește din lunecarea lui  
să-adune ochi care se zbal, friguroși,  
o mină de aluminiu,  
o șapcă veche, pătată de ulei  
sau o echipă de femei din schimbul de noapte, —  
și-alunecă pe urmă liniștit,  
prin ceața vinătă, tramvaiul,  
înăuntru, cu tovarășii mei”.

Textul, scris în 1935, e naiv, rezumînd o idee politică, dar forma e modernistă. În volumele suprarealiste ce l-au impus, se accentuează imagismul, limbajul liber în mod deliberat. Dar nu dispăre în mod complet atitudinea politică a debutului. Într-un volum manifest suprarealist ca *Blămurile oceanelor* (1945) poetul se declară inamic al singularizării actului poetic și pornind, evident, de la Lautreamont, autorul, în rest un oniric și un divagant programat, cere ca poezia să fie făcută de toți, propagînd ideea de dicteu (estetic) colectiv :

„Urăsc tot ce amenință mersul amenințător al omului spre libertate,  
Urăsc tot ce servește spectacolul acestei delirante eliberări.  
Urăsc cuvintele care trădează revolta,  
Urăsc îngrozitoarea trădare a poeților,  
Urăsc limitarea dorințelor tumultuoase,  
Poetizarea naturii, poetizarea acestui cataclism liniștit . . .

<sup>1</sup> În *Antologia avangardei românești*, 1970, Intocmită de Sașa Pană, s-a reprodus un fragment.

Urâsc poezia pină în clipa în care va fi făcută de toți  
Pină în clipa în care poetul va dispărea acoperit de lave . . .

(*Munții din vise*)

*Blănurile oceanelor și alte poeme* s-au reeditat în 1969 sub îngrijirea autorului, într-o ediție revelant suprarrealistă — ca tehnografie. Atât textele alese cât și ilustrația ne indică un fel de clasicizare, de tradiționalizare paradoxală a avangardismului său.

Motto-urile citate în această ediție rezumă izvoarele „clasice” ale universului poetic de la care pornește : Rimbaud, Lautréamont, Eluard, Novalis, Gaston Bachelard, Paulhan, Engels. Poezia ar fi deci avangarda absolută a spiritului, dar făcută de toți, nu de unul, poezia e realul absolut, poezia trebuie să fie agresivă și turbulentă ; spre a purifica oamenii, poezia demonstrează ceva chiar prin absurd, fiind mereu o imprudență estetică. Toate aceste idei, sînt, desigur, paradoxe infecunde ce sintetizează un fel de poetică aglomerată de simboluri confluențe.

*Blănurile oceanelor* sînt un dicteu continuu :

„Dacă trec mai departe de tine mă întorc să-ți privesc subțioara  
Această pulbere tot timpul prezentă  
Să-ți privesc subțioara și s-o beau dintr-odată  
Ca pe o sabie din panoplie . . .”

(*Transparența timpului magnetic*)

E un poem de dragoste în care romanța desuetă, adresa prea intimistă a textelor poetice din epocă e înlocuită cu un alt mod madrigalesc, cu o altă expresie, mai absconsă, dar nu confuză, cum s-a exprimat uneori critica :

„Dacă trec mai departe de tine  
Mă rătăcesc în tine  
Ca-ntr-un velur sălbatic”.

În toată poezia lui Virgil Teodorescu (în toate fazele și evoluțiile) există o obsesie a cristalului, a clarității, exprimată prin metafora materialelor ce traduc luciditatea ; peste tot sînt comentarii în oglinzi obosite sau jocuri cu vase de cleștar. Desigur, e greu de imaginat cum poate purta iubita un „gît din secolul trecut” și cum în „fundul cutiilor cu pudră” „zac mușcăturile amanților” sau cum se poate „pieptăna un incest”, dar asociațiile de cuvinte în acest dicteu decent față de al altor poeți suprarrealiști, nu par forțate, au o capacitate certă de încîntare, de vrajă, sînt o drogare intelectuală, o imprudență, care contribuie la fundarea unei alte estetici a poeziei moderne românești.

*Butelia de Leyda* (1945) continuă demonstrația estetică a primului volum, ducînd dicteul la discursivitate și îngroșînd tendința de imagism — fluviu :

„Dar dacă ne dăruim brațele cascadelor  
dacă putem suporta brațele  
buteliilor de Leyda  
instrumentelor chirurgicale  
alfabetului morse

surorilor siameze

În timp ce una încă doarme își continuă visul în cea care se piaptână  
lupilor dacă le dăruim tendoanele noastre de feldspat  
pentru ca întinericul să-i recunoască  
și dacă oprim jumătatea lichidă din noi  
pentru hiene și pentru dragoste...

(*Norii Gtului*)

*Spectrul longevității, 122 de cadavre* (1946) e scris împreună cu Gellu Naum. Cele 122 de cadavre sînt un fel de poeme suprarealiste într-un vers, precedate de o explicație poematică a duelului din care au provenit cadavrele. Explicația, luată și demontată frază cu frază e și ea o plachetă întreagă de poeme și citate din André Breton: „Fenomenul ceții mă îngrijorează pentru romanul ascuns în faldul acestui tezaur”; „Țin departe de mine clapele orgilor ca să nu mă tenteze norii la apropierea aversele”.

O mică antologie din aceste poeme într-un vers, paradoxal alb, ne oferă fascinația cea mai elocventă a suprarealismului care, în acest caz, se confundă cu poezia în sine:

„Se vede după mușchiul copacilor că femeia aceasta vine din țări  
cu ficuși”.

„Iubesc culoarea pe care o porți în ziua cînd nu apare soarele”.

„Părul tău e un măr imposibil de pietat”.

„Cuvîntul e un vas în care ard foarte încet simbolurile decolorate”.

„Vei înțelege de ce taci atunci cînd te chem: toate cuvintele mă trădează”.

*Au lobe du sel* (1947) e scris în limba franceză, traducîndu-și, în realitate, suprarealismul prin selecție:

„L'amour force le hasard  
le hasard ouvre l'amour  
et ta chevelure me conduit  
vers les catastrophes qualitatives.



Tu as le bruit du sel jeté dans l'eau  
tes immenses yeux fruitiers  
sur lesquels brûlent les sulfuriques neiges.”

*La provocation* (1947) cuprinde texte în franceză și colaje lingvistice gîndite să exprime — în dicteu — stări poetice și idei.

Colaborările cu alți poeți suprarealiști sînt fecunde; cele mai realizate sînt cu Gellu Naum; *Spectrul longevității* cuprinde, așa cum am văzut, poeme suprarealiste într-un vers, dar și aforisme despre poezie:

„Se poate numi poet numai acela care deformează cu precizie”.

„Cenușa are o valoare poetică în momentul în care se poate aprinde”.

Împreună cu Gellu Naum și Paul Păun, publică în 1946, în aceeași colecție suprarealistă, placheta de eseuri ofensive *Critica mizeriei*, în care sînt atacați deidentzii moderniști români, iar împreună cu Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, în colecția „*Infra-Noir*” volumul *Malombra* (1947); ambele cărți sînt exemplare rare, tipărite numai pentru autori și prietenii inițiați, neprezente în vreo bibliotecă publică.

În România suprarealismul practicat „avant la lettre” de Urmuz și propulsat de anarhiștii modernismului este reprezentat de gruparea lui Gherasim Luca și D. Trost (ajunși în ultima fază în letrism), căreia i se opune gruparea Gellu Naum – Virgil Teodorescu – Paul Păun, mult mai docilă, fixînd, în mod paradoxal, unele limite ale dicteului. Generația lui Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Al. Lungu, Constant Tonegaru etc. convertește suprarealismul la un fel de neosimbolism, fructificîndu-l mai ales ca experiență stilistică. Virgil Teodorescu le este deopotrivă precursor și contemporan.

Prima fază a poeziei lui Virgil Teodorescu (în parte un abuz imagistic, o aventură onirică mai puțin tranșantă decît la ceilalți suprarealiști naufragiați în letrism), se încheie aparent în 1947, odată cu *La provocation* și cu *Malombra*. Prin volumul *Scriu negru pe alb* se deschide o altă experiență poetică ce nu exclude suprarealismul în sensul că-l fructifică pe plan experimental. Dacă este adevărat că un poet modernist trebuie să fi scris înainte perfecte versuri în stil clasic, este la fel de adevărată și teza inversă. Lăsînd la o parte poemele retorice, circumstanțiind și rezumînd ilustrativ momentele festive ale revoluției, versurile ce se rețin din acest volum inegal (*Privești noi*) sînt de tip clasic, de un intimism neoparnasian :

„O, părul tău de gresie tăcut,  
Rămas aicea, lângă mine, azi,  
Ca brumele subțiri dintr-un talaz  
Zăcînd pe-arama rece-a unui scut.”

Cel puțin o mențiune merită *sonetele* și *catrenele* din acest volum, forme fixe, nefrecventate, de regulă, de suprarealiști. Un ciclu descrie grafic alfabetul (idee ilustrată anticipat de Argezi) și semnele de punctuație, altul se compune din satirizări și fabule.

*Scriu negru pe alb* e o carte de acomodare tematică și prozodică.

Poemele din *Drepturi și datorii* (1958) au fost tratate de critică drept o renunțare la suprarealism ; volumul în sine e neconcludent pentru judecarea poeziei ulterioare a acestui autor ce debutase într-o altă zodie. Prin poeme de mesaj social și de afirmare a unei tematici politice (ca *Suită pentru alegerile din sfaturile populare*), Virgil Teodorescu caută să se comunice mai direct, dar nu renunță la vechea factură. Noutatea volumului constă în identificarea *programată* și chiar *programatică* a celor două avangardisme : cel estetic și cel social-politic :

„În fiecare zi ca niște ouă galbene se coc în vâi, la soare, viitoarele mele  
aventuri,

Cînd n-am să mai fiu atras pe străzi,  
în primul rînd de soldații ciuperci mucegăite,  
în al doilea rînd de caii șchiopi,  
și mult mai tirziu de o doamnă îngrijită ca un pahar...”

*Impresiile din Praga*, descrierile inspirate de natura Dobrogei, micile jocuri parnasiene sau micile compoziții în gri sînt, poate, un intermezzo neoclasic :

„Pescarii morți de trudă au poposit la mal  
cu bărcile-ncărcate de hamuși și chefal,

bărboși, tăcuți, amarnici, cu minile pătate  
de algele marine, din care-n vreme uitate  
au scos fenicienii culoarea de coral, —  
și s-au întins pe patul de scoici oftând încet . . .”

*Semicerc* (1964) e încă un volum de tranziție, de aclimatizare tematică; iată portretul unui *Tinăr ucenic* :

„Un Rimbaud țaran s-a așezat lângă mine, la masă  
cu iubita lui în ciorapi albi de mireasă,  
un soldat Rimbaud, tinăr prin excelență . . .”

Vechea cetate a Istriei îi declanșează melancolii și doruri clasice, amintirea lui B. Fundoianu îl torturează, constructorii și furnaliștii din Hunedoara și din alte părți îi prilejuiesc comentarii lirice; unele poeme sînt, prin forma lor, direct proteste la adresa poetizării facile din epocă, dar și proteste politice (*Constructorii ruinei*). Rezistă, în relație cu supra-realismul, mai ales ciclul *Semicerc* :

„Și brațul ridicat avea un gust  
amar de cidru, brațul tău întors,  
țișnit din tors  
incrementit în bust.



cînd dincolo de tine-ajung  
văd cataractele-nghețînd  
la semnele baghetei.”

Și aici apare un întreg ciclu de impresii din Praga (*Opalul vînat*).

Titlul *Rocadă*, dat volumului din 1966, nu e o simplă întîmplare; se reiau aici, într-o formă îmblinzită, agresiunile suprarealiste, sedimentate și cu un alt coeficient de comunicare :

„Limbașul a fost ucis de vînt  
tu ai uitat cum fulgii balansează  
dacă-ai putea uita și culoarea ochilor tăi,  
dacă-ai putea uita cît de fulgerător ne cresc unghiile,  
dacă-am putea goni mai repede  
cuprinși de delirul dragostei noastre”.

(*Căldărie*)

Nu lipsesc nici poemele hieratice, fragmentele de dicteu perforat din *Spectrul longevității* :

„Vei crede poate că trăsurile suportă  
eleganța melancoliei.”

„Semnul meu de adio  
e decolteul tău oval  
în care de atîtea ori s-au rătăcit caravanele”.

## Nici elaborările neoclasice, de-o virtuoziitate parnasiană :

„ Acesta este vasul crescut de endocrini  
și prăbușit în carnea provinciei materne,  
cu pielea jupuită de sublimat ierne  
care atrag spre lună amanții orfelini.

(Grafic)

Experiența suprarealistă, adaptată, prin surdine, unei noi sensibilități, transpare și în *Corp comun* (1968), volum în care sînt anunțate, pentru prima dată, aproape toate cărțile de adeziune la acest curent. O ușoară abstractizare duce fondul imagistic spre un fel de poezie pură, în care jocul cuvintelor trădează un substrat poetic mai vechi :

„Miraj a fost și colosal festin / în via roză mirosind a vin. Tăiate-n două-n trei, în cinci, în șapte, / Convulsiile mării căi de lapte / pe o distanță de un kilometru / își devorau haoticul salpetru” (*Globul ecvestru*). Poezia se constituie din cuvinte concepute în ipostaza de „calme cleștare” uneori „pătate de nevroze” sau de „cristale de coral” aruncate în „cîmpii de turnesol”. *Porțile de fier* sînt — ca șantier hidrotehnic — o „cetate de pămînt crescînd oval, prin median, amonte și aval” și ajunsă — lichidă — în mare, „ultima cursivitate”. Suprarealismul docil al acestor poeme nu are nimic cu imagismul lui Voronca, deși „bicicletele au intrat în biserică / asemeni unor femei despletite” iar „barometrele se clatină ca o pianistă”.

Poetul e un „cavaler al palidei figuri” autumnale, dar nu devine un romantic al anotimpului ; pentru el „voturile de blan” pot fi „costumate” iar femeile devin „fintini fragile” sau „fintini cu pulpe albe”, aruncîndu-și salbele și galopînd „pe șesul lung ferestre / ca niște herghelii lipsite de căpestre”. În acest „colan de ferestre” fantezia e evasionirică. Balanțele au „echilibru de egretă”, sîngele, „o rigoare inițială” ; gardero-bierele devin subiect poetic („vestale ale stofelor cu bumb”) ; caii au „dresura cuibărită-n oase” ; iubita are ochi de „cal sălbatic în buestru” (Arghezi ar fi zis de iapă) etc.

Volumul se încheie cu poeme *direct* suprarealiste :

„Dar eu îți binecuvîntez plantațiile de cuie \*)  
mica ta roabă cu hulubele corioate  
în care transportai la miezul nopții luna  
în timp ce caii de tracțiune sforăiau în grajduri,  
îți binecuvîntez dulapul în care îți încheideai visele  
ca pe niște sobe afumate  
în timp ce cocoșii sălbatici dansau pe zăpadă,  
dar hai să intrăm și să bem o bere  
sau să cerem un bocal de somn,  
un bocal de somn negru, de somn tulbure  
ca o fată de paisprezece ani  
sau mai bine de treisprezece . . .”

\*) Titlul inițial al volumului lui Constant Tonegaru era *Plantății de cuie*.

Factura ne e cunoscută : prozaizare intenționată, depoetizare programată, ironie detașată, exprimată cu luciditate delirantă, joc de cuvinte și asociații verbale golite de logică.

Ultimele poeme ajung să supraliciteze ideea de joc, dar totul menținut în cadrul știut.

*Repaosul vocalei* (1970) și *Poemul întâlnirilor* (1971) continuă să pledeze pentru reabilitarea suprarealismului, prin temperare, prin suprapunerea celor două idei de avangardă de care vorbeam :

„La întâlnirile noastre,  
ca niște stoluri de păsări,  
gestul era un diamant cu filfuit nalt,  
era o așchie subțire  
care sărea din trunchiul luptei  
mercu prezentă-n închisori,  
în porturi, marile plantații . . .

Cum aș putea să uit vreodată  
mișcărilor foșnind ca marea,  
cetăți sublime, flagelate”.

Trebuie reținută din opera lui Virgil Teodorescu și poezia Dobrogei natale, a deltei, a mării, teme golite de fastul exotic posibil și încărcate cu vraja copilăriei.

„Înarmată cu somn . . .  
Înarmată cu somn ca un vultur cu ghiare  
Ca un ml milenar cucerit de bacterii  
somm în care apar compoziții bizare  
cavalcade de nori și căderi de imperii . . .”  
(*Fosforescența dellei*)

Alternanța de modernism și de neoclasicism nu e supărătoare, poetul s-a exprimat întotdeauna într-o poetică duală și chiar dualistă :

„Nu pot trăi destul ca să culeg  
de pretutindeni cîntecul întreg,  
și să-ți întind cu mîna mea firavă  
nemaivăzuta floare de agavă . . .”

În volumul antologic *Vîrsta cretei* (1970) sînt publicate și cîteva poeme din 1932—1941, care nu strică deloc peisajul interior al poeziei sale de rezistență estetică :

„Expectoram flamingi cu ciocul roșu și din cînd în cînd un cleric grăbit  
dar besactea capitonată cu atlas vișiniu  
instalată în mijlocul memoriei ca pasărea liră  
nu dădea nici un semn de viață  
peștii cu ochi enormi și trenă de aluminiu  
săriseră din plasa șiroind de apă . . .”

(*Prăpastia din palmă*)



*Sentinela aerului* (1972) e un manifest sintetic al virstelor poeziei lui Virgil Teodorescu, poate cea mai semnificativă carte dintr-o carieră, iminentă într-un moment de resurecție necesară a unor rigori moderniste.

O poezie ca aceea cu care se începe volumul (*O picătură de apă*) e în primul rînd o asociere organică a mesajului social cu formula modernismului mixt pe care-l cultivă; întreaga natură „există” numai pe măsura poetului, pentru că toate apar și se transformă în această condiție umană: picătura de apă multiplică splendoarea inelelor de logodnă, izvorul duce în el acordul hidrocentralei albe, iar viața semenilor dublează viața poetului. În alte poeme — „dicteuri” sînt comentate gînduri, idei, vise, notații fulgurante de călătorie fantastă, toate „expuse” într-o lumină de vis treaz, într-o depoetizare detașată, prin care poezia este adusă spre „condițiile” ei contemporane, ipostază în care au dispărut fardurile externe, vrăjile lexicale tragice și au apărut vrăjile interne ale poeziei. Într-o „Cronică sportivă” poetul e o minge de fotbal, „rătăcită prin picioarele jucătorilor” și „care se dă peste cap pentru a rămîne tot timpul în teren”, în alte *cronici* e „un arbust cu flori de adevăr”. Delta nu e mai revelată în pasteluri contagiante de lave decorative ci de mirifice vise fantastice, stilizate pînă la limită în: „plăgi și languroase diamante”, în forme înghețate, în sunuri de „clavir păstrat în frig”. Marea devine un motiv de evaziune interioară sau o posibilitate de aventură a spiritului:

„Mașină uriașă de spart curenți și nave, / infatuat ținut al vieții crude, / eu îți mai port și astăzi, încă ude, / oniricele tale lacticlave”. O dialectică a autoironiei, o tiflă dată ideilor de saturație și de banalitate, de stereotipie și de știut, poezia lui Virgil Teodorescu e o aventură în vis, dar o aventură a spiritului neîncorsetat în rigori extrapoetice, ci supus rigorii absolute a ideii de poezie. Există peste tot în opera sa o rafinată tematică marină, conjugată divers și fără balasturi lirice. Chiar poemele intitulate *Sentinela aerului* sînt comentarii divagante și pure, sînt simboluri și jocuri ale acestei tematicii refulate. *Sentinela aerului* e în fond sentinela spiritului și a poeziei. Dicteul liric complicat spontan în spirit disociațat urmuzian e un superb discurs al imaginației:

„Cei doi siamezi se împiedicau de vrejul unei plante oarecum bizară dar mai ales rezistentă, venerată de oștile pigmeilor, cu un aspect care trezea mila — / În ultimă instanță o rămășiță a corabiei Santa Maria, probabil un petec din marea velă care s-a abătut ca un nor negru asupra populației de culoare / Dar care privit de la distanță părea un monument grandios, deținătorul unei cantități enorme de substanțe nutritive, cam tot atît cît cuprinde umbra nopții polare răsfrîntă în luciul banchizelor”.

Ca traducător de poezie, Virgil Teodorescu este unul din cei mai fecunzi, ilustrîndu-se mai ales prin tălmăcirile din Guillaume, Apollinaire, B. Fondane, Alain Bosquet. Personal a îngrijit o antologie din opera poetică a lui B. Fundoianu, transpunînd în versuri românești volumele *Ulisse*, *Titanic*, *Super flumina Babilonis*.

Transpunerile sînt pe măsura originalului:

„Cu bărbi de apă, vom privi la rîuri,  
rîuri ce cară anii și chipurile noastre  
și pleacă încărcate de cîntec și corăbii,

cu marinarii lor ce vor pieri  
rătăcind prin chinurile lumii”.

(*Super flumina Babilonis*).

Trebuie menționat că antologia este precedată de un poem original, scris în amintirea poetului ucis de naziști :

„Tu,  
ce-ai sporit cenușa cuptoarelor naziste  
cu-n pumn de pulbere rătăcitoare  
și care-n anolimpurile triste  
topeai în ochi poemul  
ca pe un bulg de sare . . .”

Un poem din volumul *Ulisse* amintește de târgușorul Herța, unde s-a născut Fundoianu :

„Vin dintr-un târg cu ulițe albe  
. . . . .  
și floarea soarelui trecea de brasierile ulucii,  
balsam de soare scăldat în apă,  
furnicile călătoreau mult timp de-a lungul mlînii calme,  
o capră păștea lapte —  
ați amuțit, voi proaspete lăptuci?”

Traducerea e fidelă și condusă cu intenția de a lega textul de atmosfera *Priveștiștilor*.

Revelator e poemul XIX din aceeași culegere :

„Ți-a fost mereu aproape, Ulisse, o zeiță, —  
să vinturi lumea, ce folos?  
Un blid cu lapte cald, coapsa nevestei,  
pereții proaspăți văruiți,  
lumea cu toate minunile sub geam,  
lumina rece și frumoasă,  
de ce să rătăcești mereu,  
ducindu-ți pretutindeni zeii  
ca rufele împăturite-n cufăr?”

Într-o posibilă ediție bilingvă, interpretarea lui B. Fondane poate fi trecută în sumarul *operelor* lui Virgil Teodorescu.



Virgil Teodorescu este un modernist care a condus experiența supra-realistă spre o paradoxală rigoare, înțelegînd că fenomenul estetic al „rupturii”, al insurecției spirituale, al agresivității nu se reduce la negația absolută, a încercat o reformă a spiritului destructiv, iconoclastic sau terorist al anarhiștilor ce au urmat lui Bréton. Se poate spune că deși pornind de la revolta absolută a lui Rimbaud, unii suprarealiști, printre care și Virgil Teodorescu, au moderat caracterul *absolut*, mai exact, violența absolută a acestei revolte. Virgil Teodorescu nu profesează un suprarealism

incendiar, contestatar, nihilist. Viziunea sa estetică nu e agonică, exprimându-se ca o căutare a unei libertăți spirituale umane, o expresie a sufletului omului contemporan. Virgil Teodorescu visează o regenerare spirituală a existenței. Cele două faze în evoluția poeziei sale sînt delimitări organice și nu convenții istorice-literare. Ultimele volume și în special *Sentinela aerului* sînt o sinteză a celor două faze, o conciliere a unor poziții numai aparent opuse și o încercare de sedimentare, de tradiționalizare a unei fascinații.

Deși spiritul avangardist refuză prin definiție pozițiile medii, fiecare avangardist, reprezentînd un anumit stadiu al avangardei, e depășit de ulterioritățile altor manifeste și poziția sa devine paradoxal medie, tradițională. În acest sens, suprarealismul românesc se tradiționalizează prin cîțiva poeți, printre care Virgil Teodorescu, și devine din acțiune de ruptură, o acțiune de creație, contaminînd întreaga generație dintre 1940 — 1950 și catalizînd cele mai originale evoluții contemporane.



# Ștefan Aug. Doinaș

Nicolae Balotă

Ștefan Augustin Doinaș a ajuns la acea vîrstă — a poeziei mai curînd decît a omului — din care, privită retrospectiv, curba creației se revelează ca un destin asumat în avatarurile sale. Destinul unui poet pentru care — cum însuși o declară într-unul din eseurile sale : „ . . . poezia nu poate fi altceva decît suprema expresie a condiției umane : grandoare în mizerie — deci conștiință lucidă a șanselor și a limitelor noastre”. Transpusă pe planul creației literare, aceasta înseamnă o conștiință a limitelor ca și a avatarurilor posibile ale cuvîntului ; luciditate în privirea retrospectivă dar și în aceea prospectivă, asupra ipostazelor prin care a trecut propria creație ca și asupra chipurilor pe care le poate lua. Dublată de o clară și exigentă conștiință critică, creația lui Doinaș este aceea a unui vizionar ce-și cenzurează cu grijă viziunile.

În succesiunea lor, volumele de poezie publicate de Ștefan Aug. Doinaș (*Cartea Mareelor* — 1946 —, *Omul cu compasul* — 1966 —, *Seminția lui Laokoon* — 1967, *Ipostaze* — 1968 —, *Alter ego* — 1970 — și *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvînte* — 1972 —) nu corespund decît aproximativ etapelor creației sale. Pe de o parte, primul volum (*Cartea Mareelor*) a apărut mult după debutul poetului. Pe de altă parte, fiecare volum însumează mai multe vîrste ale poeziei lui Doinaș. Acesta debutase, în 1939, la „Jurnalul literar”, se dovedise o voce singulară prin poeziile publicate între 1942—1944 în „Kalende”, și își configurase pe deplin prima sa manieră în perioada „Revistei cercului literar” (1944—1945). Dacă volumele nu sînt decît prea puțin concludente în stabilirea unei curbe a evoluției sale, ele ne oferă totuși indicii suficiente pentru a surprinde în itinerarul poetului cîteva momente și perioade distincte. Într-o primă perioadă (1942—1945), dominant este momentul ecloziunii baladelor în atmosfera lucid romantică, mai puțin estetizantă și mai curînd ironic artistică, a Cercului literar sibian și a unei programatice resurecții a baladei. A doua perioadă, mai confuză (1957—1964) reprezintă o tranziție, o decantare a lirismului vizionar, o renunțare parțială la metaforismul senzorial și la intruchipările mitopoetice, ca și — spre sfîrșitul perioadei — o încercare nereușită de a cînta pe strune ce nu-i aparțineau poetului.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 31—37, București, 1973*

Acesta se pregătea, de altfel, să adune în volumul *Cartea Mareelor* nu autenticele creații ale primei sale perioade ci „roadele unei improvizații mimetice, rumenite la soarele virtuozității, dar anevoie de situat în zonele poeziei adevărate” (Cornel Regman). O a treia perioadă în schimb, culminând în producția anilor 1969—1971, reprezintă efortul de reinnoire al unui poet înzestrat, printre altele, cu o deosebită inteligență artistică. Reinnoire tematică și instrumentală, modificare a structurilor lirice care evoluează de la baladesc la parabolă, de la metaforismul mitopoetic la sentențiosul enigmatic. Dar lirica lui Doinaș, considerată în devenirea ei, pune în lumină aceste linii de clivaj, reprezintă un flux liric în care factorii de continuitate primează asupra elementelor de discontinuitate.

După încercările timpurii ale metafizicării într-un univers senzorial, poetul — structural un vizionar înclinat însă prin formația filozofică (Lucian Blaga, filozofia culturii, estetică, metafizică, îndeosebi Platon, gnostici etc.) spre comentarea speculativ-intelectuală a viziunilor — adoptă o poziție a *spectatorului*. Implicat în spectacolul pe care ni-l oferă sau detașat de el, poetul se slujește de o *privire secundă*, oarecum negativă: „Închide ochii. Toate se vor ivi ușor / crescînd din întuneric, distincte și curate, / ca arborii de smoolă din rădăcina lor” (*Camera fără ferestre*). Nu întotdeauna „vederea” aceasta se exercită în întuneric. Dar clar-obscurul, amurgul, tonalitățile crepusculare predomină în poezia din prima perioadă. „De-aici începe, seara, sufletul meu” (*id.*). Sau: „Azi împlinesc o mie de lucruri trecătoare. / Privind amurgul sumbru cum scapără pe văi, / . . . Acum, ca ieri, descopăr amurgul negru-verde” . . . „Aci amurgul sumbru ca să-l cuprind m-așteaptă, / cuprins fiind el însuși în propriu-i climat: / în soarele de aur, curățitoare treaptă, / ce arde în crepuscul un ochi înlăcrimat” (*Aniversare*). Sau: „Vai! steaua aceasta merge spre amurg . . .” (*Omul cu compasul*). Apusul se asociază cu destrămarea, este semn al trăirilor agonice. O „stea tristă”, o „stea cumplită” priveghează: „Lumina ei de veacuri profetește / aceste destrămări, acest apus” (*Stea tristă*). Pînă și erotica este proiectată printre trăirile agonice. Iubirea este obosită: „Te voi duce pe sub crengi aplecate / la nivelul singelui meu obosit” (*Oră țîrzie*), gesturile sale sînt cele ale unei căderi, „Sărutul, neastîmpăr sfînt al cărnii, / s-a desfăcut, și cade, și-l auzi, / așa cum cade-n pragul nalt al iernii / zăpada crudă prin copacii uzi.”/. Eros crepuscular al unui singe somnolent, biruința în dragoste este echivalentă cu un eșec, iar voluptatea erotică are un parfum Thanatic (ca în *Paradise-cocktail*).

Viziunea de amurg implică o încetinire dacă nu o suspendare a timpului. În acest univers liric, plin de lucruri, fapte și fapte, totul tinde spre oprirea mișcării, spre o aglomerare care împiedică agitația. Obsesie a lumii, a timpului nemișcat. Un cosmos sempitern reglementat de repetiția indefinită: („Întotdeauna același sunet, aceeași oră: parcă toate lucrurile din lume ar fi avut / o singură moarte în aceeași inimă” — *Poem*). Iubirea, sub zodia crepusculară, este un agent al acestei încremeniri cosmice. Poematizare de cele mai multe ori a despărțirii, a rupturii și înstrăinării, lirica erotică abundă în viziuni și mai ales profetii ale unei reduceri a lumii vii la inerția neînsuflețitelor. („Amîndoi, agățîndu-ne de frunze, / vom opri buruienile din creșterea lor. / Și nimic nu se va ma întîmpla, nimic” — *Toamnă*). Într-una din capodoperele liricii lui Doinaș și ale poeziei române de dragoste, *Astăzi ne despărțim*, această nemișcare

consecutivă morții unei iubiri e atribuită unui „anotimp fermecat”, anotimp al anihilării timpului și al imobilității cosmice: „Oamenii vor crede că sintem dușmani. / Între noi, lumea va sta nemișcată / ca o pădure de sute de ani / plină de fiare cu blană vărgată”. În balada *Acela - care - nu - se - teme - de - nimic*, „cel ce-așteaptă nemișcat, / stăpin pe sine și pe vreme . . . ” triumfă asupra mișcării.

Agonic-crepuscular, tinzind spre nemișcare, spectacolele lui Doinaș au în același timp un caracter arhaic, primordial. Ele țin de o ordine străveche („Mai vechi ca lumea însăși e ospățul” — *Symposion*). Această ordine reapare prin repetiții ceremoniale, rituale. În baladele din perioada 1943—1948 gesticulația este festiv-ceremonioasă, gesturile se repetă. Însăși structura preferată de Doinaș a baladei pretinde, astfel o asemenea repetiție — ca într-un balet — a mișcărilor, specia aceasta a narațiunii lirice utilizând mai ales evenimentul emblematic care semnifică un șir întreg de evenimente.

Balada doinașiană, de sorginte romantică, cunoaște, de asemenea, un cvasi-refren prin care înaintarea narațiunii se aseamănă nu cu o desfășurare liniară ci cu una în spirală, ciclică (*Mistrețul cu colți de argint*, *Acela - care - nu - se - teme - de - nimic* etc.). Astfel se explică preferința pentru motivele sau temele care presupun repetiția rituală fastuoasă, ritmică. Exemplară este, în acest sens, *Balada schimbului în natură*, în care vasele cartagineze, după ce au tăiat „o mare ritmică”, prin „tactul” vislelor egale” acostează la un țărm pe care bărbații depun „liturgie” mărfurile lor. „Apoi ca la un semn, cu alte urme / în șiruri ordonate, taciturne, / veneau locuitorii din ținut / și-apreciind din ochi acel tezaur / puneau alături bulgări mari de aur / și dispăreau cu pasul reținut. Spectacolul policrom de o barbar-rafinată artă, al „schimbului în natură” este unul din jocurile străvechi a căror pierdută eleganță rituală o urmărește nostalgic poetul. Transportul urnei funerare a lui Demetrios, „în ritmul grav al imnului duios”, spre „limanul grec” este, în balada *Funeraliile lui Demetrios*, un alt exemplu de reprezentare cultică a unei ordine arhaice. Deși aceste spectacole reprezintă o lume scufundată, un timp pierdut, ele reapar uneori, cu amintita aură crepusculară, precum în balada *Symposion*: „Cântarea asta sumbră, tremurată e ca un glas pierdut, de altădată; / sărutul vine singur, înglodat; / îmbrățișarea asta s-a mai dat; / iar zimbetul plăcerii are-un scilpet / îmbălsămat, ca regii din Egipt: un semn făcut de nimeni nimănui / . Ah, totul e un vis, o altă lume, / Iar noi jucăm, în tinere costume, / un rol încărunțit cum altul nu-i . . . ” Altă dată, din starea letargică, de amurg continuu, resurecția, reactualizarea — nu numai prin joc ritual și mască ci în adevăr, în ființă — devine posibilă. Astfel e în *Baladă întrebării lui Parsifal*.

Căci triumful nemișcătorului asupra mișcării, ca și repetiția ciclică, spectacolele rituale, posibilitatea rejucării aceluiași joc cu alte măști, pînă și refrenul baladesc, sînt expresii ale unei nostalgii fundamentale, ale unui platonism funciar al liricii lui Doinaș. Ea revelează o aspirație subiacentă spre tiparele eterne, spre frumosul chip nepieritor al celor pieritoare. „Mereu senin și tînăr, într-o singurătate / a lucrurilor pline de flăcări, care mor / în locul meu, fidele, — eu împlinesc în toate / tiparul frumuseții și nemuririi lor” (*Aniversare*). Succesiunea generațiilor, perindarea, căderea însăși (ca în *Elegie*, trecerea aceluși „scut albastru” al frumuseții de pe

umerii unor fecioare, cînd acesta cade pe umerii altor fecioare, „într-un joc de-a pururi cunoscut”) toate acestea sînt reversul unei efigii poetice care scinteiază uneori în poezia lui Doinaş, şi care este efigia eternităţii. Autoportretul ideal, ipostaza exemplară a poetului este aceea a „omului cu compasul”. Fără să fie, ca şi Ion Barbu, ferventul unei mai sacre şi mai pure geometrii, nici adeptul ridicării „la modul intelectual al Lirei”, Doinaş îşi subordonează vizionarismul (chiar şi în epoca baladelor, a tunultuoaselor spectacole cosmice, a urmării fiarelor în păduri congelate — *Toamna* — a unei emblematice zoologii cereşti — *A cerului pădure răsturnată*) unor „prea statornice tipare”. Încercînd să reprezinte ordinea nemiscătoare, eternă, incorruptibilă a acestora, poetul face uz de unelele magiei geometriei, astrologiei. „A zgîriat aseară pe nisip / formula unei alte ordini, care / conţine-al lucrurilor tainic chip, / cel fără de ruină şi mişcare.” (*Omul cu compasul*). Instrument fragil, „compasul, inginer de armonii” este ameninţat de degradarea, de corupţia formelor („Tulpini diforme, zgîrciuri pe nisip / răniră idealul receptacol / şi ruinară transparentul chip / căruia eu i-am fost umil oracol” — *id.*). Poetul încearcă neconţinut să refacă sau, măcar să reamintească, „aulicul tipar” (*id.*).

Un mit — central în poezia lui Doinaş — prezidează spectacolul văzutei ca şi al tainicelor tipare. E mitul *ochiului* care ne priveşte („Un ochi închis în sine ne priveşte / din veac asupra noastră pironit” — *Ochiul*), în care sîntem captivi („Din uriaşa-i sferă vizuală / afară niciodată nu ieşim” — *id.*). Viziune care este a unui artist primordial, exemplar, al aceluia „care vede ce gîndeşte”, care dă fiinţă viziunilor sale. Ca motiv obsedant, ochiul reapare în poezia de mai tîrziu a poetului (*Nocturna I*), în care „o cucuvaie ne soarbe-n ochiul ei”, noi fiind „captivi în iris”; *De-am fi cu-adevărat*: „Doamne, eu ştiu că ne visezi”; *Ce-are a face*: „ochi întors spre sine — orbînd mereu . . .”; *Trei ipostaze ale mării*: „O pupilă / acoperită cu orfir se uită / din ce în ce mai insistent la mine . . .” Acest imago al Ochiului este semnul cel mai evident al poziţiei poetului ca *spectator*, pentru care totul se converteşte în viziune, dar pentru care toate cele văzute sînt abolite în reprezentăţia unui spectator absolut. Căci poetul se ştie rob al perspectivei („Eu, sclav al perspectivei, privind de jos spre ceruri” — *A cerului pădure răsturnată*) şi aceasta dă viziunii sale caracterul dramatic. Forma dramatică, lirică a baladei n-a fost aleasă pentru simple raţiuni tehnice.

Desigur, după cum nu toată producţia lirică din prima perioadă a poetului este baladescă, tot astfel nu toate baladele şi poemele-spectacol sînt subsumabile unei asemenea perspective dramatice. Recunoaştem astfel formele minore ale fabulei, în care mitic sublimul apare asociat cu grotescul (ca în *Forma omului*), ori ale anecdotei baladeşti (de ex. *Sf. Gheorghe cel Fals*). Pot fi recunoscute, de asemenea, în unele producţii lirice (de ex. cele din ciclul *Jucătorul de şah*, publicate în *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte*) unele relieve ale micului romantism tardiv), *fin-de-siècle*, care le apropie de poezia lui Coşbuc. Dealtfel, niciodată versul lui Doinaş n-a fost mai cantabil ca în acele poeme în care poţi recunoaşte unele sonuri coşbuciene.

Dacă în prima manieră poetică a lui Doinaş, patosul şi verva retorică de origine romantică se asociază cu calma detaşare, cu o ironie sau o poză a ironiei (nu mai puţin romantică), dacă alter-ego-ul poetului poartă



uneori masca atit de juvenil-teribilistă a dezabuzării (de pildă în *Jucătorul de șah*), cu timpul sensibilitatea sa adoptă mai mult calmul, detașarea, egalitatea de umoare ca *stări poetice*. Aceasta este, de altfel, starea care convine „omului cu compasul”. Acesta adoptă locul său favorit, al spectatorului unui univers-sferă (*Orologiul de gheață*), descoperind în dispersiunea lucrurilor unitatea esenței, tiparul, modelul dintii („Ca roiuri de ornice, prinse-n ingheț / ce-mi mîngîie ochii și părul, / descopăr în lucruri tiparul măreț, / modelul dintii, Adevărul.”).

În poeziile din anii 1955–1964 se observă restricțiile la care poetul se supune, așeza pe care și-a impus-o. Reflex liric în aparență, de fapt, manifest nu numai în artificioasele compuneri din *Cartea Marelui*, cît și în sonete (1954–1957), dintre care unele (*Apollo îmbrățișînd pe Dafne preschimbată în taur, Ovidiu la Tomis, Niobe*) păstrind decorul clasic al unor balade. Față de intensa maree poetică din prima perioadă, față de retorismul rareori cu panasă, precum acela al lui Radu Stanca, mai curînd dramatic, al poeziei începuturilor lui Doinaș, maturitatea sa se manifestă, înainte de toate, printr-un spor de economie a mijloacelor, prin reducerea elocinței, prin agravarea unui ton elegiac, prin recunoașterea unei involuții în ordinea vizionară compensată prin rafinamentul verbului: „Grăim în aur și argint. / Dar ah! cîndva cu guri de pară / străfulgeram tăcerea clară / dintre silabele de-absint” (*Vîrstă*). Dar și în poeziile din această perioadă întîlnim reveria preferată a poetului, aceea a locului privilegiat din care să-și ofere un *spectaculum mundi*: „Visez mereu un loc privilegiat (deasupra fenomenelor pestrițe) / din care să cuprind, netulburat, / dar mișcător, întregul lor regat, / ca osia — cutreierul de spițe.” (*Visez mereu*). Aceeași platonicească nostalgie: „Cu lumea aruncată peste umăr, / platoniceului cer supra-ceresc / să-i caut poarta, simplu și firesc, și s-o deschid rostind solemn un număr” (*id.*). Se accentuează însă perspectivismul poetului (*Triplă răsfrîngere*) și totodată crește ponderea reflecției, a meditației, în poemele sale. Doinaș devine mai sentențios; abundă întrebările lirice în poemele sale. Întrebările acestea la care nu se răspunde conferă poematizării un caracter enigmatic. Metafora e supusă unui regim auster, în schimb proliferază alegoria. Astfel balada lirică pierde și în locul ei apare parabola și, ceea ce se poate numi, *enigma*. *Clipa despărțirii* este exemplară pentru această specie în care nu se cultivă misterul ci tilcul abscons: „Distanța dintre noi se face fulger, / Și păsări zboară prin cenușa caldă, / cu țipete livide. Și străinul / ce trece iute ca alergătorul, / nu simte, vai! că pieptul lui a rupt / o panglică subțire, ce lucea, / cu disperare, între ochii noștri. . .” Parabolele propun asemenea tilcuri, introducîndu-le uneori printr-o scurtă expoziție în care domină un umor negru (*Ah, sice Cummings, Reportaj din sac, Somnambulul, Așediul, Alibi* etc.). Enumerări ciudate, dispuse sub forma unor liste heteroclite (*Vestea, Sentința*), contribuie la sporirea enigmaticului în aceste parabole hitre: Grotescul unei fiziologii bizare (*Tubularia*) amintește anatomia monstruoasă din *Forma omului*.

O manieră nouă se constituie astfel, manifestă în poeziile de după 1968. *Tîrziul, Departele* (sînt cuvinte ale poetului) au început să bintuie în poezia sa. Anxietatea pe care de fapt poetul n-o cunoștea sau o jugulase mai demult, dobîndește o expresie tot mai clară. O teamă organică cu aluzii thanatice („un ger lăsat în trupuri”). Toamna e îmbelșugată dar, în ceasul

tîrziu, „descoperi în azurul beat ivirea / unor cumplite păsări...”, vestitoare ale agoniei. Totuși, legăturile poeziei lui Doinaș cu trăirile plene, cu *prea-plinul* și nu cu neantul țin de însăși natura acestei poezii. Prea-plin al liricii care, în ultimele cicluri lirice din *Alter-ego* și din *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte* se manifestă, pe de o parte, în formularea gnomică, sentențioasă, a unor versuri pe care am putea să le numim sapiențiale.

Tonul e oracular chiar și atunci cînd se rostesc banalități („Înscrie-ți adevărul pe o frunză”, „Nimic nu ne rămîne în palmă”). Alte ori formula e mai absconșă și exprimă mai curînd dibuirea în întuneric a unui gnostic decît siguranța de sine a unui dascăl. Enigma continuă să surghiunească misterul („Cuvîntul *taină* l-am alungat: / De-atunci sint șperaclu” — *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte*). Dar sub formule asertonice, ca și în interogații, se simte înfiorarea existențială: „Cine va da din nou silabei noastre / lumea pe care o risipim”.

Nici în această ultimă fază a sa, poezia celui care exclamă o dată „pe veci să mă îmbete Adevărul” (*Visez mereu*) nu devine un discurs intelectual, plin de filozofeme, deși undeva la temelile acestei construcții poematice este îngropat un asemenea discurs. Abstracțiunile se fac, dealtfel, tot mai rare în poezia lui Doinaș, respectiv în producția lirică, atît de importantă din anii 1969—1971. O mutație s-a produs în creația sa. Desigur, în unele parabole lirice — precum în *Sabia lui Tristan*, *Demosthene* sau în poezia titulară a volumului *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte*, continuăm să-l vedem pe poetul baladelor de altă dată manevrînd cu desăvîrșită iscusință un fel de teatru poetic de marionete imaginare. Tot așa în ceea ce am putea numi pasteurile citadine, creioanele sau schițele sale lirice, precum un *Proiect de edificiu sentimental*.

O mutație s-a petrecut în scrisul lui Doinaș. Simptomul cel mai semnificativ îl constituie prezența aproape continuă în ultimele cicluri poetice a unui motiv al cuvîntului. O adevărată obsesie a verbului (și mai mult chiar a fenomenelor) indică în poezia lui Doinaș orientarea acesteia spre aventurile moderne ale limbajului. Nu arătase poetul (într-un articol republicat în volumul *Poezie și modă poetică*) că „limbajul însuși devine prima ființă mitologică a lumii moderne: ființă activă și metaforică al cărei glas pare doar a fi glasul Poetului și a cărei structură pare a fi structura Realului”. Risipite printre versurile lui Doinaș, aluziile la cuvînt trădează o preocupare constantă, tot mai insistență.

„Ce veacuri lipsite de cuvînt!...” exclamă el odată privind în urmă. Altă dată se întrebă: „Cine știe să spună sub ce cuvinte / sub ce surîsuri prin care ne mîntuim / distanța dintre noi se mistuie...” (*Cine știe*). Uneori îl înfioară un „gol de cuvînt”. Alteori chiar prezența unor cuvinte i se pare derizorie: „Nimic mai vorace-nlăuntru mai umil în afară. / Nimic mai puțin dens / asemenea bietelor cuvinte, fanfară / sugrumată de sens”. Și apoi prezente neconținut în versuri și frînturi de vers: „socoteala dijei pe vocale...” „o curte cu vocale...” „turme cu consoane” și altele. Poetul trebuie să triumfe asupra unei adevărate crize nominaliste a poeziei sale. El păstrează credința născătorului de univers, a făcătorului prin virtuțile verbului. Iată începutul poeziei *Cuvîntarea luntrașului*: „Nemișcat ne restituie rîul / (l-am numit, deci acuma ești!). Doinaș nu întîrzie prea mult în această postură nominalistă. Lucrurile

sensibile își revendică dreptul lor și chiar primatul: „Sînt lucrurile. Se-nmulțesc, și te așteaptă / cu steagu-n doliu și cu lănci de ceară”.

Volumul *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte* se încheie cu ciclul *Impresii din copilărie*. Pînă și poezii ajung la vîrsta memoriilor. Firește, aceste impresii ale „fintînii dintre holde”, ale bălții, ale lămpii domestice, ale lanului de grîu, amintirea cailor nu constituie — deși placentare la anumite experiențe personale — un memorial poetic. Mai cuînd — în elegiile acestea cu note agreste, în aluziile acestea la un univers rural poți întrevădea — ca în filigram, examenul unei conștiințe ce se întoarce asupra rădăcinilor ei.

Ar trebui citat în întregime acel admirabil *Lan de grîu* ce începe astfel: „Departa — nu. Oricît ar fi distanța / proptită-n stîlpul vîrstei, depărtarea / amănunțește pînă la furnică / acest tezaur vertical : blazonul / sorgintei mele înrudit cu-al morții, / — și nu numai prin coasă . . .”.

Fără să fie un *poeta doctus*, Doinaș este un poet care *știe*. Rafinatul cunoscător se exprimă în eseurile sale, adevărată artă poetică modernă, dar se trădează mai ales în versuri ca acestea: „diftongul lacom din cuvîntul moarte”. S-a spus despre el, adeseori, că e un neoclasic. Eroare. Decor mitologic, respect al formei? Dar mitologismele din versurile sale nu sînt doar un decor, iar rigorile formale nu sînt cele ale unui obedient al unei arte poetice desuete. E adevărat, poetul n-are superstiția inovațiilor cu orice preț. El nu se vrea nicidecum un neoprimitiv. Se știe un poet *tîrziu*: „Noi am sosit tîrziu : ținutu-acesta / acum e rezervație-a tăcerii”. Poezia sa, îndeosebi cea din urmă, este a preaplinului toamnă. Poezia unui manierist avînd nostalgia rigorilor atice.



# Dicționar de critică literară

Inițiativa de a elabora un dicționar de critică literară s-a născut la Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu” în cadrul sectorului de teorie literară încă atunci când la conducerea acestuia se afla Vladimir Streinu. Regretatul magistrul, poet al criticii noastre literare, s-a străduit să imprime activității sectorului un spirit de lucru larg și receptiv, în care rigoarea științifică să se îmbine organic cu încurajarea a tot ce este zvicnire de talent și de abordare independentă, creatoare, a problemelor literare. După cîțiva ani de rodare, cînd au fost realizate lucrări cu caracter mai degrabă istorico-teoretic (*Istoricul conceptului de roman în literatura română*, *Istoricul conceptului de „poezie modernă”* ș.a.), lucrări ce din păcate n-au fost publicate în volume, ci au rămas în periodice sau în culegeri ale autorilor, în anul 1968 s-a hotărît să se treacă la abordarea unei lucrări de mai mare amploare. Planul și profilul viitorului dicționar au fost elaborate sub directa îndrumare a lui Vladimir Streinu, care a insistat îndeosebi asupra ideii că dicționarul nu trebuie să fie nici lingvistic, nici didactic, nici istoric, nici enciclopedic, ci *critic*. De aici s-a pornit atît în selectarea termenilor cît și în prefigurarea unor norme pentru redactarea articolelor. În consecință, dicționarul nostru conține numai acei termeni care fie sînt folosiți exclusiv în limbajul critic (aceștia în mare măsură moșteniți de la vechile retorici), fie că, prin încorporarea lor în limbajul critic, au căpătat accepții noi. Cît privește tratarea, tot sub îndrumarea lui Vladimir Streinu, s-a căzut de acord că și ea trebuie să fie subordonată scopului. Etimologia se include numai atunci cînd ea este revelatoare pentru accepția critică, sau cel puțin pentru unele nuanțe ale ei. Totodată s-a cerut autorilor ca în continuare textul să conțină definiția termenului, un scurt istoric al folosirii lui, dacă e cazul, dar mai ales un comentariu teoretic, de asemenea natură încît să conducă la înțelegerea cît mai adecvată a termenului respectiv, comentariu care să țină seama, pe de o parte, de dezvoltarea disciplinelor literare în epoca modernă, iar pe de alta, de cuceririle marxism-leninismului.

Din păcate, Vladimir Streinu a condus lucrările numai în etapa lor de început. Moartea l-a smuls din mijlocul nostru. Sub directa lui îndrumare a fost alcătuit doar „glosarul”, adică lista termenilor și au fost citite și discutate un număr de articole de la primele litere ale alfabetului. Restul a trebuit să fie implinit mai tîrziu. Un colectiv format din subsemnatul, Nicolae Balotă, Alexandru Săndulescu și Marcel Duță și-a asumat dificila misiune de coordonare a volumului, care sperăm să vadă lumina tiparului în 1974.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 39-49, București, 1973*

În așteptarea apariției, am hotărât să înfățișăm cititorilor în primul număr pe 1973 al „Revistei de istorie și teorie literară” lista termenilor de la litera A și câteva articole pe care le considerăm reprezentative. O facem și pentru a da posibilitate beneficiarilor să facă observații critice și sugestii. În concepția noastră dicționarul se adresează unui cerc larg de cititori — literaților în sensul cuprinzător al cuvântului, filologilor, profesorilor de limbă și literatură din învățământul mediu, studenților și chiar elevilor din clasele superioare. Evident, presupunem o anume inițiere, dar avem și ambiția să răspundem prin informațiile comunicate și comentariile noastre unei cît mai întinse arii de nedumeriri posibile. Mai ales în raport cu această sarcină pe care ne-am asumat-o, așteptăm părerile cititorilor. Sintem dispuși să publicăm unele din ele în aceeași rubrică a revistei, însoțite la nevoie de lămuririle noastre. Am inaugura astfel un nou mod de colaborare, care se va dovedi, sperăm, profitabil și pentru autori și pentru cititori.

MIHAI NOVICOV

## LISTA TERMENILOR DE LA LITERA A

Abisal	Aktn	Analiză
Abstract — Abstracționism	Akmeism	Analogie
Absurd (literatura absurdului, teatrul absurdului)	Alcaic	Anapest
Academism	Alegorie	Anectodă
Acatalectic	Alexandrin — Alexandrinism	Angajat (scriitor angajat, literatură angajată)
Accent	Alienare	Animism
Accesibilitate	Aliterație	Anonim
Aerostih	Almanah	Anticalofil
Act	Aluzie	Antici și moderni (cearta între)
Acțiune	Ambiguitate	Anticlimax
Adagiu	Amfibologie	Aristofaneu
Adaptare	Amfibrah	Aticism
Adevăr artistic	Amfiguric	Autenticitate
Adonic	Anacolut	Autobiografie
Aed	Anacreontic	Autohtonism
Afabulație	Anadiploză	Autonomia artei
Afectare	Anaforă	Avergardă
Aforism	Anagramă	Aventură
	Anale	Axiologie

## ARTICOLE DIN CUPRINS

**Abisal** — termen folosit în psihologia inconștientului și în metafizica influențată de psihanaliză.

Ca termen referitor la teoria stilurilor (v. expresiile „zone abisale”, „celălalt tărîm”) e utilizat de Lucian Blaga cu un conținut special în cadrul sistemului său metafizic expus

în lucrările: *Orizont și stil* (1935), *Spațiul miotic*, *Artă și valoare* etc. Și pentru Lucian Blaga regiunile abisale indică ceea ce în psihologie se numește „inconștient”. Ca filozof al culturii, de formație idealistă, și oprindu-se îndeosebi asupra actului de creație culturală, Blaga acordă o însemnătate decisivă incon-

știentului. Studiul stilurilor culturale, ca produs al unei năzuințe formative (*nisus formativus*) profunde, alcătuiește o disciplină aparte, pe care o denumește „noologia abisală”. Spre deosebire de teoria psihanalitică a lui S. Freud, pentru care inconștientul e un haos instinctual. Blaga pleacă de la premisa înțelegerii „cosmotice” a inconștientului, atribuindu-i structuri și o dinamică proprie (atitudini, orizonturi, accente, inițiative), categorii și forme cognitive proprii, moduri de *personanță* (de la lat. *per-sonare*) cînd e vorba de *trăiri* și propriile izvoare de informație, cînd e vorba de *cunoaștere*. Astfel categoriile abisale separă ontologie umanitatea de animalitate (în această privință Blaga se delimitează distinct de Bergson și de teoria acestuia despre intuiție). Ideea de a înzestra domeniul inconștientului abisal cu un sistem de categorii paralel cu categoriile conștiinței i-a fost sugerată, după cum mărturisește singur, de Kant. Dar maniera și clasificarea categoriilor abisale aparțin gândirii blagiene. Astfel, paralel cu categoriile axiologice *conștiente* Blaga indică categoriile *abisale* ale inconștientului și anume orizontul temporal și spațial (cu Spengler și Frobenius are comun numai exemplele), complexul abisal de *personanță*, „matricea stilistică”, prin care *inconștientul administrează conștiința*. După Blaga, categoriile abisale ale matricei stilistice sînt revelatoare pentru destinul creator al omului. Spațiul mioritic este astfel matricea stilistică abisală a colectivității românești (noțiunea de inconștient colectiv e împrumutată de la Jung). Eminescu, geniul creației culte românești este analizat tot în perspectiva metafizică a unor structuri inconștiente și a unor complexe de „*personanță*”, prin care Blaga înțelege particularitatea inconștientului de a iradia în conștiință structurile și conținuturile sale.

Concluzia teoretică care decurge este că prin creația artistică și culturală, prin *unitatea și consecvența* stilistică a acestei creații este justificată și verificată existența categoriilor abisale. De asemenea, aparatul critic de judecată a creației artistice: valorile, normele, criteriile de care conștiința se lasă condusă în *aprecierea* creațiilor culturale sînt „în parte cel puțin” rezultatul unei „*personanțe*” din inconștient, adică un *ecou al categoriilor abisale*. Categoriile abisale se fac cunoscute conștiinței în mod indirect prin „*amprente*” pe care le lasă asupra stilurilor culturii ce funcționează ca unități inechegate, adevărate „*simililume*”, „*cosmoide*”.

Principala obiecție ce se poate aduce tezelor blagiene asupra stilului ca un produs exclusiv inconștient este neglijarea determinării social-istorice a creației culturale în general și a stilurilor în special.

Psihologia abisală și atenția scriitorilor dirijată spre experiența inconștientului face epocă în romanul modern odată cu Dostoievski, Proust și Kafka, definindu-se teoretic și artistic un tip nou de roman, *personaj și autor*, adncit în studierea stărilor subliminare ale sufletului uman. În poezie, reflexul artistic al psihanalizei abisale e reprezentat de supra-realism și doctrina dicteului automat care va experimenta aceeași tendință a artei moderne, de a converti estetic domeniul nebulos, dar considerat mai *autentic*, al regiunilor abisale ale conștiinței.

Adriana Miteșcu

**Acrostih** — din grec. *akros* „extremitate” și *stihos* „vers” — poezie ale cărei prime litere de la începutul versurilor (mai rar, de la mijloc — cu anume regulă, sau de la sfîrșit) citite vertical alcătuiesc îndeosebi un nume propriu — al persoanei căreia îi este dedicată, sau dezvăluie un anumit subiect.

Specie foarte gustată de greci, cultivată și de romani — de Ennius de pildă, după Cicero, și de Plaut, la acesta sub forma unei strofe pusă în fruntea piesei, al cărei titlu e cuprins în acrostih — cunoaște mai apoi, alături de sonet, o nouă înflorire prin poezii Renașterii, prelungindu-și existența pînă în ilustrele acrostihuri ale lui E.A. Poë — unde numele destinației e compus din prima literă a primului vers, a doua literă a celui de-al doilea vers ș.a.m.d. (cf. poeziile A *Valentine*, A *Enigma* etc.). — În literatura română, acrostihurile lui Costache Conachi — numite *Nume* — ne fac cunoscute mai multe nume de femei, în lectura primelor litere de la fiecare vers (Marioara), din două în două versuri (Zulnia, Zmaranda, Lucsandra, Elenca, Anica) și chiar din trei în trei versuri (Casandra). De asemenea, este celebru poemul-păcăleală *La noi e putred mărul* . . . trimis de B.P. Hasdeu revistei „Convorbiri literare”, sub pseudonimul transparent P.A. Calescu, pe care revista îl publică, neobservînd că lectura verticală a primelor litere echivala locul infamat cu numele revistei.

Marcel Duță

**Acțiune** — de la lat. *actus* „mişcare”. *Acțiunea* denumește faptele, împlirile, evenimentele, peripețiile ce se succed într-o operă literară, dramatică etc. determinate de relațiile eroului sau personajului principal cu celelalte personaje, sau cu mediul înconjurător. Mai puțin importantă și mai rar detectabilă în unele specii ale genului liric, acțiunea

este esențială în genul epic și fundamentală în cel dramatic — în acesta din urmă confundându-se uneori cu însăși noțiunea de „dramă” — numită la început de romani *act* (v.).

Din rațiuni de ordin didactic acțiunea unei opere literare a fost divizată în trei părți principale: *expunere* (v.), *conflict* (v.), *denodământ* (v.).

În *Poetica* sa, Aristotel disociază, în concordanță cu *subiectul* (v.), acțiuni simple și acțiuni complexe, și demonstrează necesitatea unității de acțiune, a compunerii operei „în jurul unei singure acțiuni”. De aci, mult mai târziu, în clasicism, s-a ajuns la principiul celor trei unități (de acțiune, de timp, de loc), mai ales în teatru, ceea ce a constituit principala țintă de controverse a romanticilor — care însă au menținut unitatea de acțiune în drama romantică.

Teoria „logicii artistice” a acțiunii a fost stabilită încă de Aristotel prin indicația ca „o situație să decurgă din faptele petrecute înainte, fie în chip necesar, fie verosimil, căci e departe de a fi tot una dacă un lucru decurge din altul, ori numai vine după el” (cap. X).

Logica internă a acțiunii, sub aspectul *verosimilității* (v.), va deveni esențială în literatura realismului sec. XIX, îndeosebi în romanul psihologic, unde desfășurarea acțiunii determină și caracterizează chiar personajele.

Natura acțiunii în genul epic poate fi *continuuă sau cronologică și discontinuuă*, cu reînnoțări în timp, având modele identificatoare în chiar epopeile homerice: *Iliada* desfășurându-și acțiunea conform cronologiei reale a evenimentelor, iar *Odiseea* fiind întreruptă din loc în loc de povestirea unor fapte din trecut („întoarceri”). Modalitatea acțiunii continue, cronologice este substanțial transformată de Marcel Proust, care prin amplitudinea ciclului romanesc *În căutarea timpului: pierdut* fundamentează succesiunea epică pe discontinuitatea involuntară a memoriei (teoretizată de H. Bergson). De aci înainte acțiunea va ținde, mai ales în roman, să se dilate, să stagneze, uneori să dispară chiar (ca în noul roman francez) — exceptând romanul polișt. În care epicul rămâne constitutiv, devenind un fel de „acțiune pură”. În fine, sub influența *montajului* (v.) cinematografic, acțiunea a cunoscut un reviriment în literatură, succesiunea epică dând semnificații noi, prin ea însăși, implicate în chiar alăturarea fragmentelor, părților etc. (ca în *S.U.A.* de John Dos Passos, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu ș.a.).

Împreună cu natura temporală, acțiunea mai comportă și una spațială — putând fi *liniară*, când narațiunea urmărește în principal un personaj (ca în romanul de tip pica-

resc) și în *planuri paralele* sau pe mai multe planuri, când evenimentele se desfășoară în serii de acțiuni, de importanță aproape egală (*Comedia umană, Război și Pace, Ion* etc.).

Marcel Duță

**Adevăr artistic** — Adevărul artistic se deosebește, fără a-l nega, de adevărul obiectiv, concret, el reprezentând o oglindire subiectivă, personală și specifică artistului, care proiectează o lume a lui, ca emanație a *fantaziei sale creatoare* (v.). Adevărul artistic nu coincide în totul cu realitatea (întrucât arta nu este o copie fotografică a realității) și uneori nici în parte. El răspunde pe o latură ideii de *verosimil* (v.), ideii de *realism* (v.) de *autenticitate* (v.). Adevărul artistic trebuie privit ca *adevăr al operei*, care de obicei modifică adevărul nemijlocit al faptelor, în scopul realizării structurii sale unitare originale, comunicându-ne un „adevăr” inedit și irepetabil. Adevărul artistic este, mai ales în epoca modernă, propus de personalitatea artistului, în speță, a scriitorului, pentru care vechea teorie a imitației, ca și a tipurilor ideale, a modelelor, au căzut în desuetudine. Iulius Caesar al lui Shakespeare se îndepărtează considerabil de acela văzut de G.B. Shaw, așa după cum alta este imaginea Ioanei D'Arc în piesa *Sfânta Ioana* de același autor și în piesa *Ciocirtia* de Jean Anouilh. De asemeni, constatăm deosebiri esențiale între romanul *Răscola* de Liviu Rebreanu și romanul *1907* de Gezar Petrescu, cu toate că autorii tratează aceeași temă. Înțelegem că deși își trage substanța din adevărul vieții, și în cazul de față din adevărul istoric, adevărul artistic nu poate fi confundat cu acestea, el nu reprezintă o copie a lor, ci o *reflectare* (v.) de un fel deosebit, specifică artei. Nu respectarea întocmai a datelor istorice (istoria literaturii cunoaște atâtea inadvertențe!) i se cere scriitorului, ci propunerea unui adevăr inedit, care să concorde cel puțin într-un punct cu esența umană. De aceea când vorbim de valoarea cognitivă a *artei* (v.), trebuie să apreciem nu atât coeficientul de istorie sau de sociologie pe care-l conține opera (și sînt opere care-l conțin într-o înaltă măsură; ex. opera lui Balzac, a lui Tolstoi), cât acel adevăr mai complex, care implică istoria și sociologia, dar care nu se reduce la ele, adevărul despre sufletul omului.

Adevărul în artă a fost legat încă din vechi timpuri de ideea de bine și de frumos. Aristotel, creatorul teoriei *mimesis*-ului, considera, pornind de la acest principiu fundamental al artei, că poezia este mai adevărată ca istoria, deoarece ea „(poezia) operează cu imagini ideale, tipice și deci general valabile, pe câtă



vreme istoria stă închisă în lumea faptelor individuale, care sînt trecătoare și lipsite de prestigiul suprem al generalității". Teoria imitației naturii, care va fi reluată și dezvoltată în Renaștere, coincide foarte bine cu ideea adevărului artistic văzut ca o reflectare prin opera de artă a realității. Clasicismul francez va adopta teoria imitației, ca expresie în primul rînd a adevărului. „Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable", va spune Boileau. Conform esteticii clasice (v.), arta scoale în evidență modele ideale, ea construiește un tip ideal pe baza aspectelor individuale. Cu cît o idee e mai generală, cu atît e mai adevărată și deci mai frumoasă.

Abstractizat oarecum de clasicismul francez, adevărul artistic își recapătă înțelesurile antic și renescentist sub impulsurile iluminismului (Shaftesbury, Diderot), cînd frumosul este iarăși identificat cu adevărul și cînd natura e considerată cel dintîi model al artei. Goethe vorbește de dragostea de adevăr ca de un principiu activ, pentru ca Hegel să definească arta ca expresie a adevărului într-o formă sensibilă, cu mențiunea că nu toate adevărurile pot constitui obiect al artei. Mai tîrziu, Cernîșevski va dezvolta această direcție, echivalînd frumosul cu viața. Romanticii, și mai cu seamă cei germani, sînt aceia care inversează raporturile, postulînd pe urmele lui Kant și Schelling că frumosul artistic e superior celui din natură și ajungînd, unii, la opoziția dintre artă și viață. Prin importanța ce o acordă imaginației, ideii de originalitate, istoriei, deci aspectelor particulare, romanticii fac să se modifice noțiunea de adevăr artistic. La aceasta va contribui și E. Zola cu teoriile lui naturaliste, care pun accentul pe factorul temperamental, subiectiv: „Arta este un colț al naturii văzut printr-un temperament". Adevărului artistic universal și abstract, legiferat de dogma clasicistă, i se opun acum o multitudine de „adevăruri" foarte deosebite între ele prin trăsăturile individuale ale scriitorilor, ca și prin curente și școlile cărora aparțin.

Potrivit esteticii marxiste, adevărul artistic, reprezentînd adevărul vieții (morale, sociale, psihice etc.), așa cum o vede un creator, nu corespunde în sens literal adevărului obiectiv și concret. Reflectarea se produce prin intermediul imaginii artistice, sinteză a raportului dialectic dintre general și particular, și aparține unui creator care marchează opera cu personalitatea, cu subiectivitatea lui. De aceea, procedeul confruntării, de care s-a abuzat la noi de către critica sociologist-vulgară, între adevărul operei și adevărul vieții sau între opera și biografia scriitorului, minimalizîndu-se sau ignorîndu-se specificul riei, nu poate constitui un principiu esențial

în aprecierea critică, ci doar unul auxiliar, subsumat criteriului estetic.

Al. Săndulescu

**Alienare** — Termenul a intrat în circulație românească prin calchirea francezului *aliénation*, derivat, la rîndu-i, din latina literară, unde-l întâlnim sub forma *alienare* = a înstrăina, avînd ca origine mai îndepărtată helenicul *aletrios* = străin, insolit. În literatură s-a impus relativ recent, prin extinderea înțelesului pe care-l are îndeosebi în filozofie și sociologie. Acolo a fost vehiculat mai insistent începînd cu Hegel, în al cărui sistem desemna exteriorizarea ideii absolute în natură și obiectivarea spiritului în istorie, înainte de a ajunge la conștiința de sine, adică la reintegrarea, prin filozofie. Feuerbach îi dă un înțeles mai apropiat de cel urmărit aici, în sensul că el vedea în alienare pierderea de către om a esenței sale prin religie (unde aceasta este transferată unei ființe exterioare — Dumnezeu) sau prin alte forme cronate ale suprastructurii. Marx și Engels au explicat fundamentul social al alienării prin existența „muncii înstrăinate" scăpată de sub controlul conștient al înfăptuitorului ei, în condițiile existenței proprietății private asupra mijloacelor de producție. De asemenea, prin Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Husserl, dar mai ales ceva mai recent prin existențialiști ca Sartre, Gabriel Marcel etc. s-a conferit o nouă dimensiune acestei noțiuni (sinonimă cu cea, tot atît de intens vehiculată, de *înstrăinare*), exlinzînd-o pînă la nivelul unei categorii filozofice fundamentale, de unde, prin estetică mai cu seamă, a început să preseze asupra terenului literar. La noi, au vorbit, accidental sau mai insistent, despre înțelesul sociologic și filozofic al alienării, M. Ralea, Tudor Vianu, Camil Petrescu, unii „trăiriști", pentru ca în actualitate să circule intens în toate aceste domenii. În literatură, două par a fi înțelesurile mai conturate:

1. — Primul are în vedere literatura menită a cuprinde alienarea, înstrăinarea omului de esența sa, literatură care a dat contemporaneității o întreagă pleiadă de scriitori ai curentului existențialist sau marcați de acesta, precum Sartre, al cărui roman *La nausée (Greafă)*, 1938, e intructivă cap de serie, deși mai ales *L'Etranger (Străinul)*, 1942, al lui Albert Camus îi consacără formula, căreia se tînde a i se găsi precursori iluștri de la tragicii greci la Shakespeare, Cervantes, Balzac, Flaubert (vezi și bovarism), la Dostoievski, Andreiev, Čapek, dar mai ales la Kafka și alți scriitori recenți, care nu numai că nu integrează sau chiar confundă înstrăinarea omului de esența sa cu alte date ale existenței

lui individuale și sociale (înstrăinarea apărută, conform teoriei marxiste, o dată cu diviziunea socială a muncii), ci o extrapolează, făcând din ea o coordonată decisivă, cu urmări fatale asupra condiției acestuia (de unde și polemica între marxști, care explică alienarea prin anomaliiile societății, și existențialiști, care o instituie ca un dat etern al omului). Alături de eseistică și roman, într-o măsură și de poezie — teatrul, îndeosebi cel al *absurdului* (v.), de factură Ionesco, Beckett, Frisch, Dürrenmatt etc. au reliefat alienarea la care este supus omul în societatea contemporană, urmările nefaste ale acesteia asupra sa. Numai că în timp ce existențialiștii înclină mai mult spre teoretizarea înstrăinării și a absurdului, ceilalți îi înfățișează diversele aspecte.

2. — Al doilea sens implică teoriile marxiste, existențiale, avangardiste etc., care, fiecare cu nuanțele respective, vorbesc despre alienare, înstrăinarea literaturii, de maniera sa în anume perioade sau împrejurări istorice, de asevire și „prostituarea” acesteia, impas din care trebuie salvată prin revoluție și prin înarmarea scriitorului cu o viziune clară asupra lumii (teoria marxistă), prin distrugerea radicală a operelor literare anterioare și crearea unora noi (avangardism), prin asumarea conștientă a acestei înstrăinări fără ieșire (existențialism) etc. Se vorbește, de asemenea, de înstrăinarea limbajului, în general a mijloacelor de comunicare ale omului, alienat după unii în toate planurile ființei lui. În fond, toate aceste sensuri surprind o realitate socială, filozofică, artistică și literară, pe care, fără a o neglija, e mai profitabil a o înțelege și circumscrie decât a o exagera.

### G. Munlean

**Aluzie** — (lat. *allusio* din *ad ludere*, comunicând ideea de joc, de orientare a jocului, de glumă). Figură de stil constând în a exprima un lucru cu intenția de a face să se înțeleagă un altul: „Bate șaua să priceapă iapa”, spune lapidar și sugestiv înțelepciunea populară. Aluzia este de fapt o comparație subînțeleasă, un fel de *alegorie* (v.), care mai curând insinuează decât numește apropierea dintre cei doi termeni. Ea trebuie să fie discretă, spre a-i oferi cititorului și ascultătorului plăcerea de a o dezvolta el însuși, dar în același timp și destul de transparentă spre a nu risca să cadă în gol.

Producând efectele cele mai diverse și mai neașteptate, aluzia este familiară mai cu seamă genurilor în care autorul se adresează direct publicului, cu intenții moralizatoare, polemice, satirice. Astfel, ea abundă în fabulă, în teatrul comic, în vodeviluri, operete, reviste, în parodie și foiletonul ziaristic, deve-

nind uneori o armă foarte periculoasă pentru adversar.

Publicul reacționează în raport cu gradul său de cultură și de informare privind obiceiul pe care-l vizează aluzia. Uneori, el aplică singur ideile operei unor realități ce nu erau în vederile autorului.

Dicționarele de retorică și stilistică poetică ajung să reconstituie o gamă foarte întinsă de categorii ale aluziei, clasificate mai întâi după origine și sens: istorică, mitologică, nominală, verbală, literară, politică, socială, anticlericală etc.; apoi, după caracterul funcțional: de circumstanță, de transfer, formală, simbolică. Acest clasament, având un scop demonstrativ, e arbitrar pentru că în realitate categoriile apar mai puțin în stare pură, ele prezentându-se de obicei cumulate și interferente. În *Scrisoarea III*, Eminescu folosește o aluzie nominală (aceea care se sprijină pe un nume propriu având putere insinuant-evocatoare), aluzie, prin natura și obiectul ei, în același timp simbolică, politică și satirică:

„Dintr-aceștia țara noastră își alege astăzi  
sotii!  
Oameni vrednici ca să șază în zidirea sfintei  
Golii!”

De asemeni, întrunind mai multe caracteristici (politică, satirică, polemică, de circumstanță) este aceea și mai transparentă, care-l țintește pe C.A. Rosetti în cunoscutele versuri:

„Și deasupra tuturor oastea să și-o  
recunoască  
Își aruncă pocitura bulbucații ochi  
de broască.”

Proverbele, zicătorile, istorioarele populare, fabulele lui Gr. Alexandrescu, teatrul lui I.L. Caragiale, parodiile lui G. Topircanu sînt pline de aluzii. Iată un exemplu din *Povestea vorbii* de A. Pann, definind o fizionomie morală, cu valoare generalizatoare „Să vorbească și nea Chilom că și el e om”. Și un altu din *O scrisoare pierdută*, însinuând ironic și subtil o situație particulară circumstanțiată (furtul scrisorii de către Cațavencu), ce nu se poate înțelege decât în contextul comediei: „*Celălănean*: O scrisoare. da domnule Nae... Nu mai mergem pe la o juică?” De la mînia sarcastică pînă la ușorul *calambur* (v.), parcurgînd diverse grade de intensitate, fiind mai directă sau mai ocultă, aluzia, în esență, o exprimare *eufemistică* (v.) este una dintre figurile de stil cele mai productive, cu mari posibilități de conservare și de înnoire. Spre deosebire de *comparație* (v.) sau *antiteză* (v.) ea cunoaște într-o mult mai mică măsură procesul căderii în desuetudine. Poezia modernă, mai ales de la simbolism încoace, o folosește în mod frecvent.

Al. Săndulescu

**Antici și moderni (cearta dintre)** — Din punct de vedere istoric reprezintă perioada secolului al XVII-lea francez dominat de disputa dintre partizanii Antichității — Boileau și Racine și de cei ai spiritului modern — Descartes, Perrault, Fontenelle. Anecdota acestui conflict cu profunde semnificații pentru evoluția literaturii reține ca dată memorabilă ședința Academiei franceze din 27 ianuarie 1687, când Perrault citește asistenței poemul intitulat *Le Siècle de Louis le Grand*, proclamând superioritatea contemporanilor față de antici. Boileau are o reacție nestăpinită și se ridică înainte de sfârșitul lecturii, strigând că aceasta e o rușine pentru Academie. Lucrările care marchează critic și filozofic cearta dintre antici și moderni sînt: *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Ch. Perrault, apărută în 3 părți, din 1688, 1692 și 1697, *Discours sur les Anciens et les Modernes* de Fontenelle și *Reflexions sur Longin* de Boileau. Ecoul acestei dispute se prelungește în Anglia cu Wotton, Bentley, unde pierde însă perspectiva filozofică a reacției împotriva Antichității. Spiritul polemic al acestei dispute cunoaște o nouă reînviere în sec. XVIII francez, odată cu controversa dintre La Motte, autorul unei traduceri din *Iliada*, „corijată” și deci travestită secolului iluminist și M-me Dacier, traducătoare onestă a lui Homer.

Cearta dintre antici și moderni este un moment din istoria ideii de progres în artă și literatură, manifestat în forme moderate și anterior secolului XVII francez, sfîșiat de această ireductibilă opoziție. Astfel contemporanii lui Augustus se considerau *moderni* față de Eskil, Sofocle, Euripide, Platon, Aristotel. Împotriva preeminenței spiritului Antichității se ridică Italia, care îi opune valori ca Petrarca, Dante, Boccaccio, Ariosto, Tasso. Argumentul filozofic al intoleranței superiorității limitative a anticolor asupra modernilor este oferit însă de Perrault în lucrarea citată, prin aplicarea în artă a cartezianismului, și anume a rațiunii și progresului spiritului uman. Cîteva idei care au intrat în istoria criticii literare: independența gustului, eliberarea spiritului creator modern de povara puțin onorabilă a imitației, abolirea regulilor imuabile de judecare a frumuseții, care nici ea nu mai apare ca absolută și infailibilă. Se face simțită astfel în critică înțelegerea faptelor de literatură în relativitatea lor.

Adriana Miteșcu

**Antistrofa** — Dacă o strofă este grupul de versuri — de obicei lirice — comportînd o anumită unitate de gândire, dar în orice caz dispunînd de unitatea metrică, pentru că fragmentează unitatea întregului poetic și

este urmată de pauză, antistrofa reprezintă, în cuplurile de grupări metrice ale lirismului elin, replica strofei. Ea răspunde întocmai schemei metrice — adeseori liberă — a strofei eline. Etimologiceste, antistrofa desemnează partea mișcării circulare ce închide cercul alcătuit de strofă ( de la *strêphein* = a se întoarce). La greci, în epoca străveche, adesea corul executa o deplasare în jurul altarului, obicei care a fost continuat și pe scenă, realizîndu-se această mișcare de la dreapta spre stînga, cînd era vorba de strofă, și revenind la poziția de la începutul strofei, pentru a se putea cînta antistrofa. În vechea comedie atică, aceea a lui Aristofan, *antistrofa* denumea cea de-a patra parte a unei comedii; ea urma parabazei, adică evoluției corului, ca să poată vorbi — într-o tiradă — corifeul spectatorilor, dar corul „se întorcea”, apoi, în poziția inițială, concluzia tiradei fiind epirema (cea de-a șasea parte a comediei vechi). Clasică înlănțuire a strofelor, antistrofelor și epodelor a fost introdusă în veacul VI î.e.n., de către întemeietorul marelui lirism coral grec, Stesihor. Gramaticii din epoca clasică considerau ca fiind *antistrofe* și inversiunile de cuvinte, iar în retorica veche antistrofa desemna ceea ce se numește, în mod curent, *epifora*: membre de frază paralele ce sfîrșesc la fel, grație aceluiași cuvînt sau aceluiași grup de cuvinte, asemenea refrenului: „Vrea totul, poate totul, face totul”. Pentru antistrofa retorică s-ar putea considera clasică această frază a lui Demostene: „Cînd ni se întîmplă să dobîndim un bine, vîdăm multă recunoștință soartei; dar, pierzînd vreun lucru, pierdem în același timp și amîntirea recunoștinței față de soartă”.

Radu Hîncu

**Apolonie și dionisiac** — Două categorii estetice elaborate de Nietzsche și prezentate de el în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872) drept un cuplu al factorilor determinanți ai artei eline, factori ce ar putea fi, însă, aplicați creației artistice din toate timpurile. Termenii derivă din numele celor două divinități: Apollo și Dionysos, în care filologul și gînditorul, forșînd interpretarea mitologică, vedea: în primul, zeul fericitor, al frumosei aparținente ale lumii fanteziei, al luminii și profeției, patronul artelor plastice și al poeziei epice; în al doilea, zeul beției delirante, al dansului orgiastic, al trăirilor extatice, care patronază muzica și poezia ditirambică. Pe această opoziție mitică se întemeiază distincția între *a* și *d* ca între două „instincte” sau impulsuri esențiale care sînt în legătură cu cele două lumi artistice, ale *visului*, respectiv *beției*. Aplicînd tezele filozofiei lui Schopen-

hauer referitor la „lumea ca voință și reprezentare”, Nietzsche considera *visul* drept o transfigurare a realității empirice, care la rîndul ei este aparență, fenomen dominat de *principiul individuației*; *beția* ca delir care rupe vâlul aparenței, distruge *principiul individuației* și determină identificarea omului cu realitatea în esența ei numenală, care e suferință și oroare. Ca principii estetice, *a.* și *d.* sint impulsuri și, totodată, momente esențiale în creație. *A.* reprezintă seninătatea contemplativă, apetența calmă spre imaginea frumoasă, spre forma armonioasă, spre echilibru, ca și viziunea optimistă; *D.* sparge echilibrul, tinde spre lipsa de formă, răscolește instinctele, e principiul dinamic, unificator al contrariilor. Tipul artistului *a* este cel oniric (*Traumkünstler*), pe cînd *d.* este un artist al beției (*Rauschkünstler*). Cele două categorii estetice apar împerecheate și producînd împreună (prin transpunerea corului *d.* într-o lume a imaginii *a.*) o operă de artă în aceeași măsură *a.* și *d.*: tragedia atică.

Nicolae Balotă

**Arta** — Cuvînt de origine latină, încetăținit în limba română prin filieră franceză, denumește în sensul cel mai larg ansamblul de mijloace și procedee ce se cer a fi însușite și stăpînite pentru atingerea perfecțiunii într-o anume activitate. Orice profesiune se poate exercita cu artă și într-un asemenea context cuvîntul nu traduce decît o apreciere superlativă. Dar însoțit de un determinativ poate defini o vocație și o dexteritate specială. Astfel încît într-un anume sens există tot atîtea „arte” cite profesiuni: arta medicală, arta inginerescă, arta militară, arta culinară etc. Deținătorul unei arte este un artist (sau artizan). El este creator întrucît produce ce nu există în natură. „Arta, spunea Bacon, este omul adăugat naturii”. Ceea ce învederează de ce, cu timpul, din aceeași tulpină au crescut două accepții diferite, deși înrudite. În evul mediu artele au început să fie împărțite în arte liberale, pentru executarea cărora trebuiau cultivate facultățile intelectuale și arte mecanice, care reclamau, dimpotrivă, iscusința efortului fizic. În universitățile evului mediu se predau șapte arte liberale: aritmetica, dialectica, retorica (trinium) și gramatica, geometria, istoria și muzica (quadrinium). Abia în epoca modernă, începînd cu Renașterea, a început să capete consistența noțiunii de *arte frumoase*, adică arte al căror scop e să producă obiecte avînd proprietatea de a provoca satisfacții estetice. Și mai tîrziu, în urma unei și mai ample generalizări, prin *artă* a început să fie înțeleasă creația menită să răspundă setei

de frumos a omului. E de observat că în acest fel sensul inițial n-a fost părăsit cu totul, căci setea de frumos poate fi potolită și prin contemplarea oricărei perfecțiuni, dar concomitent ea își creează și un domeniu specific, care o slujește în exclusivitate. Arta s-a născut în muncă și prin muncă, deoarece numai datorită exercițiului „mîna omului a putut atinge acel grad de desăvîrșire care i-a permis să creze asemenea minuni ca tablourile lui Rafael, statuile lui Thorvaldsen sau muzica lui Paganini” (Engels).

În concepția materialist-dialectică arta este o formă de exteriorizare a conștiinței umane, avînd un domeniu specific, determinat atît prin obiectul ei, cît și prin formă. Obiectul artei fiind tot realitatea, el se deosebește de obiectul științei prin integritate. „Obiectul artei, spunea Cernișevski, este tot ce se găsește în viață și prezintă interes pentru om”. Din această cauză reprezentările (imaginile) artistice se deosebesc de noțiunile științifice prin caracterul lor concret și senzorial. Servind ambele aceeași sete de cunoaștere a omului, ca și aspirația lui către luarea în stăpînire a realității înconjurătoare, știința și arta formează totuși un sistem bipolar. În timp ce știința tinde către o cunoaștere exactă, analitică și sistematică, orice operă de artă ca un produs al imaginației contribuie la cunoașterea lumii de către om global, existențial, ca printr-o experiență emoțională în procesul căreia auditoriul se substituie într-o măsură mai mare sau mai mică creatorului. Un obiect de artă nu condensează în sine doar rezultatul unei cunoașteri, dar și drumul către ea. Arta reprezintă în acest fel modalitatea cea mai înaltă de satisfacere a nevoilor estetice ale omului. De aceea estetica se ocupă cu precădere de esența, trăsăturile specifice și legile artei.

O problemă la care diferitele sisteme estetice au dat răspunsuri variate, adesea contradictorii, e aceea a finalității artei. Rezultînd dintr-un efort care nu are în vedere o utilitate imediată, producînd opera fără aplicabilitate în activitatea de producție sau cea social-organizatorică, arta a fost și continuă să fie considerată de numeroși esteticieni ca neavînd finalitate. În plan filozofic, întemeierea cea mai completă a acestei concepții a dat-o Kant, de la care ne-a rămas și celebrul dicton potrivit căruia arta ar fi o „nobilă inutilitate”. Mai tîrziu Croce a făcut în acest domeniu unele disocieri semnificative: lipsită de finalitate ar fi, după filozoful italian, doar expresia artistică, în timp ce producerea de opere de artă presupune inevitabil un scop social. În plan strict estetic constatarea finalității artei a condus la diferite variante programatice ale *artei pentru artă* (v.), *poeziei pure* (v.) etc.

Potrivit concepției marxist-leniniste, arta ca o formă a conștiinței sociale nu poate să nu aibă și o tendință, dar care se manifestă adesea, cum a arătat-o la noi C. Dobrogeanu-Gherea, nu în mod pragmatic (sau „tezist”), ci implicit. În consecință, fără a fi suficientă pentru crearea unor opere de valoare, adăzuirea la ideologia înaintată a epocii asigură condițiuni mai favorabile pentru valorificarea talentului și a înzestrării artistice.

O dovadă a legăturii indisolubile dintre creația artistică și viața socială o constituie însăși evoluția artei. Hegel a fost primul care a încercat să descopere legăturile interne ale dezvoltării artei, deosebind în istoria ei trei mari faze: simbolică, clasică și romantică. Fără să fi fost complet infirmală, periodicizarea lui Hegel este considerată totuși cu rezerve de majoritatea esteticienilor. Dintre gânditorii marxiști, Plehanov și Lunacearski au relevat cu remarcabilă fineță variate modalități de determinare a unor mutații în dezvoltarea artei sub influența unor factori sociali în ultimă instanță extraartistici. Totodată însă pînă și exemplul lor a dovedit că numai prin această influență dezvoltarea artei nu poate fi explicată. Printre altele și pentru că în cadrul ei nu poate fi vorba de progres, în sensul uzual al cuvîntului. Spre deosebire de știință, în cadrul căreia orice nouă etapă a dezvoltării le încorporează pe cele anterioare, anulîndu-le astfel, în artă noile valori li se adaugă doar celor anterioare, fără a le anula. Dezvoltarea artei presupune doar continua înnoire, nu și depășire valorică. Poate și din această cauză, mai ales în ultimele decenii, a început să se vorbească tot mai insistent despre o anumită involuție și chiar despre moartea artei ca urmare a tehnizării vieții și a exploziei informaționale. Se pare însă (cel puțin la aceste concluzii s-a ajuns la cel de al VII-lea congres internațional de estetică, ce s-a ținut în 1972 la București) că asemenea temeri sînt cel puțin premature. Evident, locul artei în ansamblul activităților spirituale se schimbă, ca și funcțiile ei sociale, însă, mai ales în lumea socialistă, există toate condițiunile pentru o nouă înflorire a creației. Avîntul din ultimii ani a preocupărilor pentru diferitele aspecte ale sociologiei artei și literaturii (v.) este chemat să așeze pe temelii științifice această perspectivă.

În teorie, istorie și critică literară problematica artei își face loc în măsura în care literatura este considerată o formă specifică a artei — arta cuvîntului. Se știe însă că această identificare e de dată relativ recentă (v. art. *literatura*); pînă nu demult cuvîntul denumea o noțiune mai largă, iar totalitatea operelor și literare și artistice în același timp se definea de obicei ca *poezie* (v.).

Totodată literatura ca artă a cuvîntului niciodată nu s-a putut desprinde complet de alte arte, fie îmbinîndu-se cu ele în forme sincretice (cîntecul, opera), fie constituindu-se ca o bază organică pentru realizarea unor producții artistice tot de natură sincretică (teatrul, cinematografia). În nici un sistem de clasificare a artelor, literaturii nu i s-a putut găsi un loc bine precizat. În cazul împărțirii artelor în cele „spațiale” și „temporale”, literatura pare a aparține acestora din urmă, dar ea participă totuși, după cum s-a arătat mai sus, la realizarea operelor din cea de-a treia categorie — „spațial-temporale” (teatrul, cinematograful, dansul). Clasificarea artelor în raport cu mecanismul receptării (vizuale și auditive) de fapt lasă literatura în afara sistemului. În sfîrșit, în cazul sistematizării după natura și modul în care diferitele arte se folosesc de limbă, literatura devine de fapt un pivot al clasificării, rămînînd deci din nou nelocabilă.

Această situație specifică a literaturii în sistemul artelor se datorește materialului ei specific: limba, care fiind și ea un sistem de semne, face ca literatura să devină un sistem de semne secund, adică un sistem de semne care se alcătuiește cu ajutorul unui alt sistem de semne. Pe de altă parte, folosind ca material limba, literatura inevitabil încorporează în structura ei și elemente ale altor moduri de comunicare și dezbateri: filozofia, politica, știința etc. Fiînd în primul rînd artă, literatura o și depășește prin semnificațiile sale, ceea ce îi conferă din nou un regim special.

Se consideră însă că artizlicitatea este o condiție necesară de existență a unei opere literare. Un creator de opere literare este un artist pe de o parte pentru că tinde către o perfecțiune a expresiei, iar pe de altă parte pentru că aspiră către o afirmare plenară a umanului „în conformitate cu legile frumosului” (Marx).

Mihai Novicov

**Autenticitate** — Înșurire a ceva necontrăfăcut, a ceva de adevăr indubitabil. Corespunde în literatură, mai ales de la sfîrșitul secolului al XIX-lea încoace, actului de identificare a creației artistice cu datul de viață trăit de autor. Diametral opus *academicismului* (v.), implică ideea de confesiune neliteraturizată, urmărind redarea palpabilului existențial în sine. André Gide este mentorul european al scrisului conceput ca reflex al libertății absolute de-a fi sincer cu tine însuși. La noi, capătă o valorificare în terminologia literară, prin Camil Petrescu, cu pri-

lejul pledoariilor pe care le face acesta, ca teoretician al romanului, pentru o literatură a experienței subiective de cunoaștere, a concretului vital surprins în procesul devenirilor sale. După el, „autentic” este scrisul omului care exprimă „fără ortografie, fără stil, fără caligrafie”, animat de o „liminară sinceritate”, numai „ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lăși și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor nelnsuflete”. Nu trebuie să se confunde „autenticitatea substanțială”, de care face caz Camil Petrescu, plecând de la schimbarea de perspectivă adusă în expunerea lucrurilor de modalitatea de creație a lui Marcel Proust, cu „autenticitatea materială”, formă de documentar brut a „feliilor de viață”, cu care se ilustrează naturalistii. Conceptul pus în circulație de Camil Petrescu este reluat cu frecvență, într-un spirit mai apropiat de acel al lui André Gide, de câțiva tineri scriitori, deopotrivă romancieri și esești, care își propun să se legitimizeze, după 1930, printr-o literatură confesivă, în forme directe sau indirecte de jurnal intim, cu o valoare de fișă de temperatură morală. Căutarea „autenticității”, pe care o practică în roman Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Anton Holban, M. Blecher și alții, este înregistrată pentru prima oară de istoria noastră literară, prin G. Călinescu, într-un capitol special, unde se găsește definită ca „literatură a experiențelor”, ținând de „filozofia neliniștii și a aventurii”.

Dinu Pillat

**Autohtonism** — Preluat din vechea greacă (unde *autos* înseamnă el însuși, în sine, iar *khlon* = pământ), termenul a ajuns să denumească, cu deosebire în literatura noastră de după primul război mondial, o orientare oarecum opusă *exotismului* (v.), și chiar *modernismului* (v.) care avea adică în vedere în special, dacă nu exclusiv, realitățile naționale, locale. Premise ale sale sînt detectabile încă în începutul orientărilor spre valorile naționale, formulate în programul „Daciei literare” și chiar mai înainte, după cum, fără a folosi termenul respectiv, o atare realitate aveau cu precădere în vedere și scriitorii grupați în jurul „Sămănătorului”, al „Vieții românești” etc. În acest sens, orientarea respectivă a avut o vreme un rol remarcabil în deșteptarea interesului artiștilor pentru viața poporului și aspectele ei naționale, locale, de la noi etc. Luînd însă, din cînd în cînd, o direcție exclusivistă, autohtonismul a putut conduce către un univers restrîns, un localism exacerbat, ca și spre cultivarea abuzivă a expresiei regionale, a neoașismului, tincturat

uneori xenofob, ceea ce a determinat viciera unor opere. S-ar putea aminti, spre exemplificare, cazul scriitorilor și artiștilor minori grupați în jurul revistei „Gîndirea” și al altora de aceeași factură sau chiar violent de dreapta care au încercat o autohtonizare programatică a unor aspecte ale credinței creștine, o inventariere și chiar o inventare de particularități ale „sufletului românesc” ce riscuau să-l izola și contraface pe acesta pînă la nerecunoaștere. Faptul a fost combătut viu în epocă, iar în polemicile purtate cu adepții acestei direcții, de critici precum E. Lovinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu și alții s-a impus și termenul ca atare, folosit întîi de antiautohtonisti, dar preluat ulterior ca blazon de autohtonisti înșiși. În limite normale însă, autohtonismul poate fi considerat printre orientările cu urmări favorabile asupra creației artistice, împrejurarare ce explică încercările recente de reabilitare a termenului.

George Muntean

**Autonomia artei** — Etimologic se explică prin îmbinarea cuvintelor grecești *autos* = *insuși* și *nomos* = *lege*. Autonom e un fenomen cu legi proprii de existență și cuvîntul se vehiculează mult în terminologia administrativă; aici autonom e un stat sau o regiune, în cadrul unui stat federal, ținînd de o putere centrală. În filozofie, termenul e introdus de Kant, la care *autonomia voinței* formează cheia de boltă a sistemului său filozofic. Kant desparte morala de religie, îi acordă autonomie, adică legi proprii — cauză și scop proprii. Tot de la Kant provine ideea autonomiei artei; el formulează în *Critica judecării* conceptul frumosului ca scop în sine. Frumosul e ceea ce provoacă sentimentul dezinteresat. Așa se înțelege cum o parte însemnată a artei și poeziei secolului al XIX-lea, mai ales cea post-romantică, cu toată diversitatea stilurilor și modalităților concrete, se unește în această idee obsedantă a transformării operei de artă într-un produs spiritual, cu scop în sine. Procesul de autonomizare a valorii estetice s-a reflectat, așadar, în mișcarea de purificare a artei de valori eterogene: efortul autonomizării se exprimă prin două atitudini aparent contradictorii: una se revendică de la Edgar Poe și Baudelaire și culminează cu Mallarmé, Valéry etc. În această formulă poezia e privită ca o construcție perfectă, lucidă, matematic întocmită. Altă linie provine de la romantici, se exprimă prin simbolisti ca Rimbaud, Lautréamont și sîrșește în dadaism și suprarealism. Acum poezia e concepută ca expresie spontană, ca trăire vie individuală, ireductibilă, necontrolată de rațiune, ca

„dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercée par la raison” (A. Breton). Aparent contradictorii, pozițiile se întrunesc în același scop — înlăturarea implicațiilor morale, politice etc. din poezie. În România, ideea autonomizării artei apare cu Maiorescu. În afara unei revoluții culturale, scrie Eugen Lovinescu, Maiorescu simbolizează și o revoluție estetică. Această „a doua revoluție” se pune în slujba eliberării fenomenului estetic din simbioza elementelor cu care se amestecă adesea, punând astfel bazele „criticii estetice”. Ideea de autonomie a artei se introduce deci la noi prin articolele *O cercetare critică* (1867) și mai ales prin *Comediile d-lui Caragiale* (1885) și *Eminescu și poeziile lui* (1889).

Linia estetică în critică e reprezentată apoi de trei generații de maiorescieni. Prima dominată de Mihail Dragomirescu, a doua, de Lovinescu însuși, iar a treia, de Călinescu, Vianu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu și Perpessiciu. Ideea și chiar acțiunea de purificare a poeziei îi are, tot la începuturi, ca reprezentant și poate mai elocvent decât Maiorescu, pe Macedonski, care inițiază simbolismul în literatura română, și afirmă, purist, în deceniul 9—10 al secolului trecut că „logica poeziei este nelogică într-un mod sublim”, sugerind, astfel, că poezia e independentă de alle valori ideologice, morale etc. Între cele două războaie mondiale, mișcarea de autonomizare se amplifică și se diversifică; o întruchipare poetică și teoretică de inspirație mallarmeană și valéryană o află conceptul artei pure în versurile și articolele lui Ion Barbu.

Teoria autonomiei în întruchipările ei extreme este combătută de critica deterministă, care presupune o legătură strânsă între artă și viață. Critica marxistă, admitând o autonomie relativă a esteticului, se opune, de asemenea, autonomizării excesive a literaturii și artei.

Marian Vasile

**Avangarda** — Provenind din limbajul militar, unde se știe că indică detașamentul sortit să exploreze terenul necunoscut, pe care urmea-

ză să pătrundă mai tirziu grosul unei trupe în marș, ajunge să definească în domeniul literaturii grupările de șoc ale unor scriitori violent novatori, care pleacă în manifestările lor insolite, din primele decenii ale secolului XX, de la negare radicală și ostentativă a tuturor formelor de artă consacrate anterior. Înțelesul este pînă la un punct sinonim cu acela al modernismului din ipostazele sale ultime, cu alte cuvinte, se identifică deopotrivă cu ceea ce înseamnă *futurismul* (v.), *expresionismul* (v.), *dadaismul* (v.) sau *suprarealismul* (v.). Expresie a unui moment istoric de criză, avangarda literară, ca și aceea artistică, denotă o disponibilitate la anarhia absolută și se afirmă în primul rînd prin acte de rebeliune spectaculos excentrice. Toate mișcărilor de avangardă au la bază o stare de spirit frenetică, rezultînd dintr-o exacerbare a neliniștii existențiale. Exponenții avangardei practică inovația în spiritul de aventură al unor experiențe-limită. Îndrăznelile poziției lor încep prin a se face cunoscute printr-o întreagă literatură de „manifeste”, adesea mai interesantă în sine decât aceea reprezentată apoi de operele de creație propriu-zisă, în care căutarea abuzivă a arbitrarului se întimplă să ducă pînă la urmă la un manierism anarhic. Dacă facem abstracție de tot ceea ce ține de simplul teribilism, nu se poate să nu se recunoască avangardei o funcție regeneratoare și anticipatoare. Amalgamînd diversele tendințe ale modernismului extremist occidental, de la futurism la suprarealism, într-un proces de sincronizare întrziată, avangarda literară românească își certifică o existență precară, între 1923 și 1932, prin intermediul unor reviste ca „Contimporanul” (1923—1930), „Punct” (1925), „Integral” (1925—1928), „Urmuz” (1928), „Unu” (1929—1932). Ca precursor autohton este de semnalat singurul Urmuz, ale cărui proze deconcertante, fără precedent în epocă, nu numai la noi, anticipă într-un fel absurdul suprarealist.

Dinu Pillat





# „Viața sfinților Varlaam și Ioasaf” în versiunea românească a lui Udriște Năsturel (geneză traducerii)

Dan Horla Mazilu

Considerațiile ce urmează au ca obiect formularea citorva precizări legate de geneza uneia dintre cele mai remarcabile tălmăcirii din literatura română veche, — versiunea românească a celebrului roman *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, realizată de Udriște Năsturel, cărturarul muntean din prima jumătate a secolului al XVII-lea, personalitate culturală de primă mărime, cu care istoria nu a fost prea generoasă. Omul care a marcat o strălucită amprentă pe aproape tot ce s-a produs în planul culturii în Țara Românească a aceluși timp a lăsat — datorită unor împrejurări ce au rămas obscure — extrem de puține știri în documentele și izvoarele vremii. Generind și îndrumind acțiunea culturală de mari proporții sprijinită de voievodul Matei Basarab, acest cărturar de o vastă erudiție, pasionat al studiului filologic, posesor al unei biblioteci remarcabile, diplomat fin și abil politician, literat care a lăsat în urmă scrieri originale și traduceri, editor de texte absolut necesare renașterii culturale a țării, a fost unul dintre primii umaniști români. Pregătind cu migală marile sinteze ce vor veni către sfârșitul veacului el a deschis culturii noastre, prin eforturi generoase, ferestre profitabile spre creația spirituală universală, înainte ca Nicolae Milescu să fi învățat la Înalta Școală din Constantinopol sau ca eruditul stolnic Constantin Cantacuzino să fi audiat cursurile profesorilor Padovei<sup>1</sup>. Udriște Năsturel și opera sa cu profunde semnificații și rezonanțe peste timp — pentru a cărei cuprindere și apreciere paragrafele și capitolele ce-i sînt rezervate în sintezele de istorie literară și culturală ni se par, totuși, insuficiente — așteaptă încă cercetarea monografică menită să discearnă valorile.

În 1649 Udriște Năsturel termină de tradus în românește *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, celebrul roman care, filtrat din țesătura fabu-

---

<sup>1</sup> Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964, p. 372—375; George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1969, p. 144—147.

loasă a legendelor budiste și prelucrat în orientul creștin, a cunoscut o deosebită răspindire în cultura veacului de mijloc<sup>2</sup>. Această tălmăcire literară, a cărei valoare artistică, după opinia cercetătorilor, o așază alături de cunoscuta *Cazanie* a mitropolitului Varlaam<sup>3</sup>, n-a văzut lumina tiparului. Din acest punct de vedere ea ocupă o poziție singulară în ansamblul producțiilor lui Udriște Năsturel. Se prea poate ca însuși traducătorul să fi avut anumite rețineri în privința tipăririi ei, mai ales că acest lucru era foarte greu de realizat în acea epocă când tipografiile erau patronate de domnitor iar teascurile lor imprimau aproape în exclusivitate cărți de cult.

În pofida acestor circumstanțe, versiunea românească s-a răspindit, totuși, cu repeziune, copiată în ne numărâte rânduri<sup>4</sup>, trecind și în celelalte provincii românești<sup>5</sup>, reflectând la scară națională<sup>6</sup> circulația remarcabilă a legendei în lume și cunoscând, în fapt, soarta altor două traduceri importante, realizate cam în același timp și al căror inițiator moral și, poate, chiar tălmăcitor a fost tot Udriște Năsturel— *Învățăturile lui Neagoie Basarab către fiul său Theodosie*<sup>7</sup> și *Viața patriarhului Nifon*<sup>8</sup>.

Era foarte normal ca problema originalului, a redacției care a stat la baza acestei traduceri românești atât de vechi și de valoroase, să-i preocupe pe aproape toți cercetătorii care s-au ocupat de vechea noastră literatură, pentru că, o dată lămurit acest aspect principal, se clarificau o serie întreagă de alte elemente legate de filiația izvoarelor și a redacțiilor primare etc. Este, iarăși, foarte adevărat că elucidarea acestei chestiuni presupunea o riguroasă analiză de text bazată pe confruntarea diverselor redacții cu versiunea românească, operație dificilă care a fost, însă, ocolită

<sup>2</sup> Bibliografia cercetărilor consacrate acestui roman este extrem de bogată. Cităm dintre acestea câteva sinteze: F. Liebrecht, *Die Quellen des „Barlaam und Josaphat“*, în „Jahresbericht für rom. und engl. Litteratur“, tom. II, 1860, p. 314—334; E. Cosquin, *Études folkloriques. Recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de départ*. Paris, 1922; H. Zotenberg, *Notice sur le livre de Barlaam et Josaphat*, Paris, 1886; F.C. Conybeare, *The Barlaam and Josaphat legend in the ancient Georgian and Armanian literatures*, în „Folk-lore“, tom. VII, 1892 nr. 2, p. 101—142; E. Kuhn, *Barlaam und Iosaph. Eine bibliographisch-literargeschichtliche Studie*, München, 1893; J. Jacobs, *Barlaam and Josaphat. English Lives of Buddha*, Londra, 1896; I. Franko, *Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія*. Lvov, 1897; P. Peeters, *La première traduction latine de „Barlaam et Josaphat“ et son original grec*, în „Analecta Bollandiana“, tom. XLIX, Bruxelles — Paris, 1931, p. 276—312; Sebastjan Piskorski, *Zywot Barlaama i Jozafata*, ediție de J. Janów, care semnează și studiul introductiv *Dzieje Barlaama i Jozafata w literaturze Światowej, osobliwie u slowian*, Lvov, 1935 etc.

<sup>3</sup> Vezi Alexandru Piru, *Literatura română veche*. București, 1961, p. 110—112.

<sup>4</sup> Vezi Emil Turdeanu, *Varlaam și Iosaf. Istoricul și filiațiunea redacțiilor românești*, în „Cercetări literare“, I. București, 1934, p. 1—40; G. Ștrempele, *Copiști de manuscrise românești până la 1800*, vol. I, București, 1959, p. 18—261.

<sup>5</sup> Emil Turdeanu, *Varlaam și Iosaf. Versiunile traducerii lui Udriște Năsturel*, în „Biserica Ortodoxă Română“, vol. 52, 1934, nr. 7—8, p. 1—8.

<sup>6</sup> Vezi N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura română*, vol. I, București, 1929, p. 232—250.

<sup>7</sup> P. Ș. Năsturel, *Recherches sur les réductions gréco-roumaines de la „Vie de Saint Niphon II, patriarche de Constantinople“*, în „Revue des études sud-est européennes“, 1967, nr. 5, p. 63—67; George Ivașcu, *op. cit.*, p. 146; *Învățăturile lui Neagoie Basarab către fiul său Theodosie*, text ales și stabilit de Florica Moisil și Dan Zamfirescu, cu o nouă traducere a originalului slavon de G. Mihăilă. Studiu introductiv și note de D. Zamfirescu și G. Mihăilă, București, 1970 (vezi G. Mihăilă, *Originalul slavon al „Învățăturilor“ și formația culturală a lui Neagoie Basarab*, p. 102).

<sup>8</sup> Vezi *Literatura română veche* (1402—1647), introducere, ediție îngrijită și note de G. Mihăilă și Dan Zamfirescu, vol. I, București, 1969, p. 63.

pină astăzi. Supoziții și presupuneri în legătură cu geneza traducerii românești s-au făcut de-a lungul timpului destule și, dacă am încerca să le sistematizăm, ele se pot împărți în două grupe mari: a) opinii, potrivit cărora traducerea românească a fost făcută după versiunea slavonă a romanului și b) ipoteze ce așază la baza redacției Năsturel un original grecesc.

Ipoteza originalului slav, cea mai veche, a avut cei mai numeroși exponenți, dar se cuvine să menționăm că presupunerile cu care aceștia pot fi încadrați în contextul general au fost destul de eterogene. După posibilitatea unui izvod slav neprecizat, formulată de M. Gaster<sup>9</sup>, atenția cercetătorilor a fost atrasă de ediția romanului ce a apărut în 1637 la mănăstirea Kutein, în Bielorusia, și care, sub raport cronologic, nu pune deosebite probleme. Această variantă, cu unele deosebiri pe care le vom semnala mai jos, a fost preluată în extenso și, — nota bene, fără o temeinică verificare — de toți partizanii teoriei originalului slav, printre care N. Iorga<sup>10</sup>, P.P. Panaitescu<sup>11</sup>, E. Turdeanu<sup>12</sup>, J. Janów<sup>13</sup>, N. Cartoian<sup>14</sup>, autorii tratatului academic din 1964<sup>15</sup> și George Ivașcu<sup>16</sup>. Se desprind din acest ansamblu P.P. Panaitescu și J. Janów care nu exclud nici posibilitatea utilizării unei versiuni slavone mediobulgare, precum și N. Cartoian, autor al unei filiații inedite, potrivit căreia mitropolitul Petru Movilă ar fi obținut din Moldova un manuscris slavon al romanului și l-ar fi tipărit la Kutein, iar ulterior Udriște Năsturel ar fi intrat în posesia respectivei ediții și ar fi tălmăcit-o în românește<sup>17</sup>.

Cea de-a doua ipoteză, a unui original grecesc, a fost formulată inițial de generalul P. Vasiliu-Năsturel, primul editor al versiunii românești<sup>18</sup>, în 1904. În prefața volumului, P. Vasiliu-Năsturel afirma: „Așadar Udriște Năsturel, între anii 1648—1650, face întâia traducere, nu după un manuscris slavon, cum afirmă dl. Gaster, ci direct din elinește . . .”<sup>19</sup>. Această presupunere — ce n-a avut un ecou prea larg — a fost reluată și augmentată de Al. Piru în a sa *Literatură română veche* (București, E.P.L., 1961, ed. 2, 1962): „Adevărul este — serie Al. Piru — așa cum spune copistul Fota grămaticul, că opera a fost tălmăcită din elinește în limba slavonă și română. Udriște nu a dat o singură versiune, ci două, în două limbi, cum se și păstrează în două copii” (mssele 2470 și 588 — n.n., *D.H.M.*)<sup>20</sup>.

<sup>9</sup> M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, p. 111—112.

<sup>10</sup> N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, vol. I, ed. a 2-a, București, 1925, p. 166.

<sup>11</sup> P.P. Panaitescu, *L'influence de l'œuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev, dans les Principautés Roumaines*, în „Mélanges de l'École Roumaine en France”, 1926, partea 1, p. 41—44.

<sup>12</sup> Emil Turdeanu, *Varlaam și Ioasaf. Istoricul și filiațiunea . . .*, p. 2.

<sup>13</sup> J. Janów, *op. cit.*, p. LXXXIII—LXXXVI.

<sup>14</sup> N. Cartoian, *op. cit.*, vol. I, p. 240.

<sup>15</sup> *Vezi Istoria literaturii române*, vol. I, p. 374.

<sup>16</sup> George Ivașcu, *op. cit.*, vol. I, p. 146.

<sup>17</sup> *Vezi N. Cartoian. op. cit.*, vol. I, p. 240.

<sup>18</sup> *Vezi Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, ediție și prefață de P. Vasiliu-Năsturel, București, 1904 (editorul lipărește cu erori și complet nefilologic ms. nr. 3339 B.A.R.).

<sup>19</sup> *Vezi P. Vasiliu-Năsturel. Prefața*, p. XXII.

<sup>20</sup> Al. Piru, *Literatură română veche*, ed. a 2-a, p. 100—104. Reluarea acestei ipoteze și în cea de-a treia ediție, revăzută a cărții (București, 1970, p. 105), motivează într-un fel intervenția noastră.

Trebuie spus de la bun început că cercetarea versiunii românești a romanului medieval a fost serios îngreunată de lipsa manuscrisului original al traducerii. În condițiile create de absența arhetipului, atenția cercetătorilor s-a concentrat, cum era și firesc, asupra copiilor efectuate cel mai curând după anul 1649, când se presupune că Năsturel a terminat traducerea. Trei sînt aceste copii, atribuite după tradiție grămăticului domnesc Fota, cuprinse în manuscrisele B.A.R. nr. 588, 2470 și 3339. Pagina de titlu a ms. nr. 3339, editat de P. Vasiliu-Năsturel, conține argumentul care a permis construirea ipotezei „originalului grecesc”. Iată formularea în cauză: „Această sfîntă carte a precucvioșilor părinților noștri, a lui Varlaam și a lui Ioasaf scosu-o-au întîiu Udriște al doilea logofăt, după ellinêște, slovenêște și rumânêște. Scosu-o-am și eu Fota, grămătic domnesc . . .”. Copia a fost făcută la 1675 — data copistului — și conține doar textul românesc. În celelalte două copii atribuite lui Fota grămăticul<sup>21</sup> (mssele 2470 și 588), textul este scris pe două coloane, în stînga aflîndu-se versiunea slavonă, despre care Al. Piru crede că ar fi tot opera lui Udriște Năsturel. După cite ne-am putut da seama din cercetarea textelor slavone aflate în manuscrisele 2470 și 588 de la B.A.R. (nu sînt deosebiri semnificative între ele), versiunea aceasta nu este rezultatul unei traduceri noi, făcută de Udriște Năsturel sau de altcineva, întrucît ea nu se deosebește de versiunea „clasică”<sup>22</sup> slavonă, care, cu unele diferențe de la o copie la alta, a circulat în evul mediu în lumea slavă și la noi<sup>23</sup>.

Afirmația noastră este sprijinită pe faptele oferite de compararea textelor, indubitabile în ultimă analiză. Cităm, în primul rînd, două pasaje din versiunea slavonă medio-bulgară, care reprezintă, de fapt, textul slav clasic tradus din grecește, însoțindu-le de corespondentele lor copiate în coloana slavonă din manuscrisul nr. 2470 și, evident, de traducerea lui Năsturel, transcrisă spre confruntare. (Versiunea mediobulgară este cuprinsă în ms. slav nr. 132 B.A.R.<sup>24</sup>, o copie din secolul al XV-lea).

*Ms. nr. 132, f. 11 b (cap. III)*

*Ms. nr. 2470, f. 24aα—24bα*

1. Въ тѣй же праздникъ рождѣства  
втрочѣте, сънидошж сѧ къ црѣви избранни  
мѣжиі числом · нѣ · звѣздѣстїю Халъ-  
денскоу изъвкъше мѣдро(с)тїхъ близъ  
сѣбе поставивъ црѣ въпрашаше. да рекътъ  
емуу кждо нхъ что хощеть быти рождѣше  
сѧ втрочѣ. Ѡни же много смотрѣше

Въ тѣй же днь праздника рождѣства втро-  
чатѣ сънидош сѧ къ црѣви избран(н)хъ  
мѣжей, изъв(к)ши(х) мѣдростъ Хал(л)дей-  
скѣю звѣздочестїѧ іако · нѣ · числомъ.  
и снхъ постави црѣ близъ сѣбе, въпра-  
шаше. да рекъ(т) кждо нхъ. что хоще(т)  
быти втрочѣ рож(д)еє сѧ. Ѡни же

<sup>21</sup> În urma cercetării de detaliu a acestor trei manuscrise ne exprimăm anumite rezerve atît în legătură cu filiația construită de Emil Turdeanu, cît și cu această întreită paternitate a copistului Fota, nu îndeajuns verificată.

<sup>22</sup> St. Novaković, *Varlaam и Иоасаф, прилог к познаванїу упоредне литера-  
турне историје у Срба, Булгара и Руса*, în „Гласник српског ученог друштва”,  
tom 50, Belgrad, 1881.

<sup>23</sup> N. Cartoian, *op. cit.*, vol. I. p. 232 ș.n.; idem, *Istoria literaturii române vechi*, vol. II.  
București, 1942, p. 98; *Cărțile populare în literatura românească*, ediție îngrijită și studiu intro-  
ductiv de Ion C. Chițimla și Dan Simonescu, vol. II, București, 1963, p. 289—291.

<sup>24</sup> P.P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, vol. I, București,  
Ed. Academiei, 1959, p. 160.

гладѣхъ емоу великѣ быти, богатѣствомъ  
и слаоу и прѣкѣзыти къса прѣжде  
его црѣствокъашж [...]

сѣмотрикше многоу, глѣхъ великѣ быти  
бога(т)ство(м) и слаоу, и прѣкѣзытити  
късѣ(х) црѣствокъакши(х) прѣжде егѣу[...]

*Ms. nr. 2470, f. 24aβ — 24bβ*

Iară la acea zi de praznicu(l) naşterii coconului stri(n)seră-se la împăratu(l) bă(r)baţi aleşi, învăţa(t), în filosofia ha(l)deiască cetitoare de stéle, ca la .Нѣ. [55] cu număr(u)l. Şi pre aceia-i puse împăratu(l) aproape de sine, de-i întreba, să-i spue fie(ş)carele dentr-î(n)şii ce va fi coconu(l) ce i se născuse. Iară e(i) socoti(n)d mu(l)t, zicea, că mare va fi cu bogăţia, şi cu putérea, şi va întréce pre toţi ci(t) au împărăţi(t) mai(n)te de di(n)sul. [...]

*2. Ms. nr. 132, f. 26 b (cap. VI)*

Варлаамъ же рече, добръ реклъ еси.  
яко не видѣлъ еси нигдеже ни слы-  
шалъ таковы(х) силъ и дѣйствъ. нбо  
еже к тебе мое слово не в простѣ естъ  
кши. нж в днѣхъ нѣкой и величѣй на  
еже къпросилъ еси сего видѣти [...]

*Ms. nr. 2470, f. 49 bα*

Ва(р)лаа(м) же рече. добръ реклъ еси,  
яко не видѣ(л) еси нигдеже, ни(ж) слы-  
ша(л) си(л) и дѣйствъ таковы(х), нбо  
слово мое еже глау к тебе. не в простѣ  
вщи естъ, но сѣлау в величѣй и днѣ-  
нѣй, а еже къпроси(л) еси сегѣ видѣти[...]

*Ms. nr. 2470, f. 49 bβ*

Iară Va(r)laa(m) zise, bine zise(ş), că n-ai văzu(t) nicăirea nici a(i) auzi(t) pute(r) şi lucru(r) ca acestea, că cuvî(n)tu(l) meu ce zi(c) cătră tine nu de pro(st) lucru iaste, ce foa(r)te de mare şi minuna(t). Iară pe(n)tru că(ci) o ceru(ş) să o vezi [...]

Asemănarea, ţinând de identitatea de principiu a celor două structuri, este evidentă. Există, bineînţeles, şi diferenţe. Nu ne referim doar la cele de ordin grafic, care reflectă mai mult sau mai puţin exact fenomene fonetice ce se desfăşuraseră în limbile slave şi care stabilesc, printre altele, şi deosebiri de redacţie între cele două versiuni. Pot fi descifrate cu uşurinţă diferenţe structurale ce ţin de planurile lexical şi sintactic. Ele sînt absolut normale, întrucît varianta slavonă din manuscrisele 2470 şi 588, aparţinînd în chip evident redacţiei slavone ruso-ucrainene, nu a fost copiată după versiunea mediobulgară veche. Este interesant de văzut cum numărul acestor diferenţe scade vizibil dacă introducem în sfera comparaţiei texte slavo-ruseşti ale romanului, care, la origine, provin tot din versiunea primară sud-slavă<sup>25</sup> a legendei, ce a fost, însă, supusă unor modificări inerente. Am operat confruntarea textului slavon din manuscrisele „Fota” cu versiunea slavă răsăriteană cuprinsă în două redacţii aparţinînd acestei zone — cea din manuscrisul Viazemski, unul dintre izvoarele cele mai complete ale versiunii slavo-ruseşti, şi cea din ediţia moscovită din 1681. Dăm mai jos cîteva pasaje exemplificatoare :

<sup>25</sup> Vezi A. Pipin, *Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских*, St. Petersburg, 1857; N. Роров, *Афанасиевский извод Повести о Варлааме и Иоасафе*, în „Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР”, Leningrad, 1926.

3. *Manuscrisul Viazemski,*  
p. 61—62 (cap. IV)

И нѣкогда црѣн исше(д)шѣ на локѣ  
с обычными емоу болары едн(н) бо w(т)  
сѣщи(х) с' нимъ ловечѣ блгѣи онѣ мѣжѣ  
издмшѣ же емѣ савчи(!) ѿберѣте  
чѣка к лѣзѣ нѣкоемѣ на земли повер-  
жена и лютѣ w(т) зкѣрѣ ногѣ сокрѣ-  
шеннѣ имѣша. иже видѣвѣ егѡ мнмо-  
ходмѣхъ молмшесѣ (!) немншти но по-  
мнолоати его к бѣдѣ сѣша [...]

*Ediția Moscova, f. 13 b*

И нѣкогда црѣн исше(д)шѣ на локѣ  
с обычными ѣго болары едн(н) бѣ w(т)  
сѣщи(х) с' нимъ боларѣ блгѣи онѣ  
мѣжѣ емѣ же издмшѣ же единомѣ  
w(т) бжѣа смотренѣа мншт ми сѣ сѣ  
прилѣчи сѣ. ѿберѣте чѣка в лѣзѣ кѣ  
пѣстыни нѣкоемѣ на земли повержена и  
лютѣ w(т) зкѣрѣ ногѣ сокрѣшеннѣ  
имѣша, иже видѣвѣ его мнмондѣша,  
молн да не мнштѣ но помнлѣтѣ его  
в бѣдѣ лютѣи сѣша [...]

*Ms. nr. 2470*

f. 27 b $\alpha$ —28 a $\alpha$

И нѣкогда нше(д)шѣ црѣн на локѣ,  
сѣ обычными емѣ болары. кѣгѣи онѣ  
мѣжѣ, бѣ единѣ w(т) сѣщи(х) ловечѣ с'  
нимн. издмшѣ же емѣ единомѣ, (такоже  
мнѣ, сѣмтренѣенѣ бжѣи(м) може(т)  
быти сѣ) сѣчнсѣ емѣ тако. ѿберѣте  
чѣка кѣ лѣзѣ нѣкоем(м), поврѣжена на  
земли, и лютѣ w(т) зкѣрѣ ногѣ сѣ-  
крѣшеннѣ имѣша, молмшесѣ не мншти  
егѡ, но помнолоати кѣ бѣдѣ сѣша [...]

f. 27 b $\beta$ —28 a $\beta$

Deci o dată eși(n)d împăratu(l)  
la vîna(t) cu care boiari era depri(n)s  
a eși. Ace(s)t om bu(n) încă era  
unu(l) den vînători cu di(n)șii și  
u(m)bli(n)d el si(n)gu(r), poate fi  
doară de(n) socoti(n)ța dînzeiască,  
cu(m) mi se pare, i se înti(n)plă  
așa, de află u(n) o(m) întru u(n)  
cri(n)g, aruncat la pămînt, și avi(n)d  
picioarele lui sfărîmate de o gadină;  
care o(m) vâzi(n)du(-l) că trece  
pre li(n)gă di(n)su(l) se ruga să  
nu(-l) treacă, ce să-l miluiască întru  
nevoia lu(i) ce era [...]

4. *Manuscrisul Viazemski,*  
p. 144 (cap X)<sup>26</sup>

Славѣи же [...] глѣ: О люте твѣѣ члѣ  
немыслинагѡ свѣта (!) каково бо дне(с)  
сокрѣвище погѣен, естѣ бо во оутрѣѣ  
моѣи внерѣ болѣи величествомѣ стрѣ-  
фокѣмилѡва іаица. іакоже оуслыша снѣ  
лѣпитель печалѣ(н) быстѣ кѣм сѣ іако  
извѣже славѣи w(т) ни w(т) рѣкѣ его,  
и покѣшѣ сѣ пакн пакн іати егѡ,  
рече [...]

*Ediția Moscova, f. 47b*

Славѣи же [...] глѣ: О люте твѣѣ члѣ  
твоего ради немыслинагѡ советѣ каково  
бо дне(с) сокрѣвище погѣенѣа еси. естѣ  
бо во оутрѣѣ моѣи внерѣ болѣи  
величествомѣ стрѣфкомилѡва іаица. ло-  
витель же іакѡ слыша сѣа, печалѣю  
обіатѣ быстѣ сѣло кѣм сѣ бо іако из-  
вѣже славѣи онѣ w(т) рѣкѣ его, и по-  
кѣшѣа сѣ пакн іати егѡ, рече [...]

<sup>26</sup> Este un fragment din celebra „pildă a privighetorii”, ce a avut o remarcabilă descendență literară.

## Ms. nr. 2470

## f. 103 aα

СЛАВІЙ ЖЕ [...] ГЛА ЕМУ ЛѢТАМ ПО КЪЗ-  
ДѢХЪ, СѢ ЛЮТѢ НЕСЪМЫСЛЕН(Н)ГО СЪ-  
ВѢТА ТВОЕГО ЧЛѢЧЕ КАКОКО СЪКРОВНИЦЕ  
ПОГЪБЕН(Л) ЕСИ ДНЕ(С) НБО КЪ ОУТРОБѢ  
МОЕЙ Е(СТ) БИСЕ(Р) БОЛІИ СТРУКАМИЛВА  
ШНЦА. СЪМ ІАКЪ ОУСЛЫША ЛѢПИТЕ(Л). ПЕ-  
ЧЛАЕ(Н) БЫ(СТ) КАМ СМ. ІАКЪ ИЗБѢЖЕ СЛА-  
ВІЙ Ѡ(Т) РЪКЪ ЕГѠ И ПОКЪШАИШЕ СМ  
ПАКЪ ІАТИ Ю [...]

## f. 103 aβ

Iar priveghetoarea (...) grăi lui  
zburi(n)d pre în văzdu(h): O vniu  
de nech(i)p)zuitu(l) svatu(l) tă(u)  
ome. ce comoară-(ț) pierduși aztăzi.  
Că în ri(n)za mea iaste mă(r)gări-  
tariu mai mare deci(t) ou(l) de  
stratocami(l). Acestea cu(n) le auzi  
vinătoriu(l) se întri(s)ță căi(n)du-  
se că ce-i scăpă priveghitoarea de(n)  
m(i)nile lu(i) și ispiti(n)du-se a o  
pri(n)de de iară(ș) [...]

Compararea acestor scurte pasaje, între care există mici diferențe nesemnificative — ce țin mai ales de topică și de maniera ceva mai arhai-zantă a versiunii din ms. 2470 — este, credem, edificatoare. Cele două copii slavo-române (mssele 2470 și 588) nu conțin o nouă traducere slavonă a romanului, ci aceeași redacție îndepărtată de tipul „clasic” sud-slav prin particularitățile locale. De altfel, logic apreciind, Udriște Năsturel nu avea de ce să se apuce de realizarea unei noi tălmăciri în slavonă, din moment ce manuscrisele slave conținând legenda pilduitoarelor vieți ale lui Varlaam și Ioasaf circulau la noi încă din secolele XIV—XV. Dar Năsturel nu traduce nici din grecește în românește, așa cum credea la începutul acestui secol P. Vasiliu-Năsturel — de altfel informațiile precise despre cunoștințele lui directe de elină lipsesc; s-ar putea vorbi de o receptare a Antichității grecești prin filiera clasicismului latin<sup>27</sup> —, ci numai din slavonă. Titlul izvodului care i-a indus în eroare pe cercetători nu este altceva decât o prelucrare, destul de liberă, dar motivată, a formulării de început a versiunii tipărite la mănăstirea Kutein în anul 1637<sup>28</sup>. Iată-le în paralel:

Ediția Kutein<sup>29</sup>

„Istoria sau descrierea adevărată (... ) despre viața sfinților preacuvioșilor părinți Varlaam și Ioasaf (... ) din nou din grecește și slavonește în limba rusă tradusă...”

## Ms. nr. 3339 B.A.R.

„Această sfântă carte a preacuvioșilor părinților noștri a lui Varlaam și a lui Ioasaf scosu-o-au (... ) *dupre ellinēște, slovenește și rumânēște...*”

<sup>27</sup> Virgil Căndea, *L'humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie*, în „Revue des études sud-est européennes”, VI, 1968, nr. 2. p. 258 ș. u.

<sup>28</sup> D. I. Abramovici, *Кутейньське видання 1637 р. „Гісторії про Варлаама та Йоасафа”*, în „Звідомлення ленинградського товариства дослідників української історії та мови”, Kiev, 1927.

<sup>29</sup> Iată titlul ediției în extenso: „Гисторїа албо правдикое выписанїе сѣт Іоанна Дамаскина, о житїи сѣтѣ(Х) прп(Д) ѡ(Т)цѣ Ба(р)лаама и Осафа и о Накернен(С.)ю Гндѣлмѣ. Стара(н)емѣ и Коштомѣ Інококѣ Свещежителного монастыра Кѣтте(н)-ского ново зѣ грецкого и Слове(н)ского на Рѣскїи азѣкъ приложена вѣ тѣпюграфїи тоин(ж) шенитиан рокоз дѣлѣ [1637], [юлм] ·кѣ· [22] днѣ”.

Dar călugării de la Kutein nu au tradus romanul din „grecește și slavonește”, cum pretind, ei direct din latinește, folosindu-se de ediția pariziană a versiunii lui Iacob Billius, în principal, și apelînd pentru anumite pasaje la niște redacții slavone și grecești<sup>30</sup>. Formularea din titlu se datorește năzuinței exprese a tîlmăcitorilor de a fi realmente acoperiți sub raportul respectării dogmelor bisericii ortodoxe. Același este motivul pentru care Fota grămăticul prelucrează titlul versiunii Kutein într-una din copiile ce i se atribuie, și anume în cea care cuprinde doar textul românesc. În celelalte două izvoade, slavo-române, textul slavon era cel care atesta fără putință de tăgadă puritatea normei ortodoxe. Spunem „Fota grămăticul” și nu Udriște Năsturel, pentru că în manuscrisele 2470 și 588, care se află, în planul descendenței, cel mai aproape de versiunea arhetip, nu există o asemenea formulare. Acolo traducătorul își notifică direct izvorul: „Iară acum den limbă slovenească întoarsă fu pre rumânească de mult păcătosul robul lui Hristos Udriște Năsturel de Fierești, al doilea logofăt” (ms. 2470 B.A.R.). Toate, sau aproape toate, manuscrisele ulterioare specifică într-un fel sau altul că traducerea a fost făcută din limba slavonă și, în plus, ne vine greu să credem că un umil pisar domnesc și-ar fi putut permite să-l califice în vreun fel pe logofătul Năsturel transcriindu-i opera.

Chiar și pasajele din versiunea românească a lui Udriște Năsturel pe care le-am citat în paralel cu cele slavone pot proba că avem de-a face cu o traducere exactă (calificativul nu este exagerat). Deci Năsturel traduce de pe un original slavon. Dar nu textul copiat în paralel cu traducerea sa reprezintă izvorul principal. Din cîte ne-am dat seama în urma unei cercetări extinse, acesta a fost copiat ulterior și potrivit după versiunea românească (dovezile pe care ni le-a oferit critica de text — neconcordanțele, ajustările, spațiile libere, glosele marginale etc.<sup>31</sup> — sînt peremptorii în acest sens). Stabilirea redacției de pe care a tradus Udriște Năsturel a necesitat un studiu de largi proporții și expunerea rezultatelor la care am ajuns este imposibilă în cadrul considerațiilor de față din motive de spațiu. Comparînd și coroborînd traducerea lui Năsturel și textul slavonesc existent în manuscrisele 2470 și 588 cu cîteva versiuni slave am ajuns la concluzia că redacția pe care a lucrat-o cărturarul muntean era mai scurtă — fără a fi, însă, prescurtată — decît redacția slavă normală. Fără a nega întrebuițarea, pe parcurs, a ediției Kutein — sînt elemente destule care probează utilizarea ei și dovedesc maniera filologică în care Năsturel și-a realizat traducerea —, înclinăm să credem că nu aceasta a constituit textul de bază. Ediția Kutein conține o versiune tradusă după o redacție lati-

<sup>30</sup> Vezi J. Janów, *op. cit.*, p. CXLVII—CLXXXVIII.

<sup>31</sup> Chiar în pasajele citate mai sus sub nr. 4 se află una din aceste probe. Copiind ulterior textul slavonesc și ghidîndu-se în permanență după cel românesc, pisarul schimbă în mod mecanic genul pronumelui personal ce ținea locul substantivului *privighetoare*. Cf. „Și ispitîndu-se a o prinde iarăși” — И ПОКЪШАНШЕ СЯ ПЯКЪ ІАТИ Ю. Deci Ю = *pe ea*, în loc de ЯГО, СЛАВЪН fiind în slavă un substantiv de genul masculin (cf. И ПОКЪШАА СЯ ПАКН ІАТИ ЕРЪ — Moscova).



nească, pe cînd versiunea slavă porcede dintr-un arhetip grecesc. De aci provin în primul rînd deosebiri de primă mărime ce apar între traducerea lui Năsturel și versiunea ucraineano-bielorusă din anul 1637. Pe baza acestor diferențe și a altor argumente de natură filologică opinăm că ipoteza „originalului Kutein”, ce a avut suficienți adepți, nu-și găsește o bază faptică probantă. Cercetărilor aprofundate, făcute pe baza cunoașterii nemijlocite a textelor și menite să ducă la stabilirea exactă sau măcar aproximativă, a versiunii slavone ce a stat la baza tălmăcirii romanului despre Varlaam și Ioasaf, trebuie să le urmeze editarea critică, filologică a textului românesc, un modest omagiu adus muncii aceluia ctitor de cultură și de limbă română care a fost Udriște Năsturel.



# Aspecte ale prelucrării literare de material folcloric la Alexandru Odobescu

(basmul: „Cu fata din piatră și feciorul de împărat cel cu noroc la vînat“ — *Pseudokyneghetikos*)

Nicoleta Coatu-Manafi

„La confluența dintre artă și știință, omul de o superioară cultură care a fost Odobescu, cu instinctul unui poet și cu pasiunea unui savant se îndreaptă spre cronici, spre cîntecele populare, pentru a descoperi izvoarele și temeiurile unei adevărate literaturi naționale. Pe fondul clasic al literaturii sale se altoiește inspirația populară, mirajul artei odobesciene fiind sinteza unei rafinate erudiții cu geniul național”<sup>1</sup>.

Prin contribuția sa teoretică, Odobescu se înscrie pe linia scriitorilor pașoptiști interesați de creația populară. Odobescu este dintre cei dintii scriitori care, prelucrînd motive populare românești, a scris basme culte. E posibil ca modelul și imboldul să-i fi fost Costache Negruzzi, dar și Alecsandri și mai ales P. Ispirescu.

Odobescu l-a cunoscut pe Ispirescu, i-a cunoscut indeaproape lucrările, fiind prietenul și unul din îndrumătorii tipografului în tărîmul culturii. Basmul *Cu fata din piatră și feciorul de împărat cel cu noroc la vînat* inclus în capodopera-eseu *Pseudokyneghetikos* este un model de prelucrare folclorică, caracteristic lui Alex. Odobescu<sup>2</sup>. Prilejul eseului *Pseudokyneghetikos* i-l dă scriitorului prietenul său C. C. Cornescu, care compunînd un manual de vînațoare îi cere lui Odobescu o prefață. Odobescu extinde cercetarea la mulți autori din Antichitate și moderni care s-au ocupat de vînațoare, la operele sculptorilor, pictorilor, desenatorilor, gravurilor și compozitorilor atrași în decursul veacurilor de această temă, la folclor. El încearcă în *Pseudokyneghetikos* o istorie universală a motivului, o *Stoffgeschichte*.

---

<sup>1</sup> I. Șerb, *Antologia basmului cult*, 1969, vol. II, p. 45.

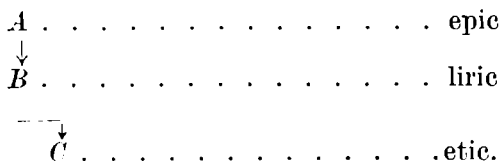
<sup>2</sup> Odobescu numește prelucrarea sa, basm (basmul *Cu fata din piatră și cu feciorul de împărat cel cu noroc la vînat*). Vom uza de terminologia propusă de autor, încercînd să demonstrăm că sub aspect categorial termenul este impropriu, textul reprezentînd nu un basm ci o mică antologie folclorică.

În studiul întreprins ne propunem să relevăm conținutul folcloric integrat tematic în eseu, urmărind modul propriu de prelucrare literară a materialului popular, ca un proces deliberat, bazat pe o acumulare de elemente apercetive, diverse.



Textul prelucrat de Odobescu are o structură narativă duală. Scriitorul intuiește mecanismul general de opoziție al basmului popular și-l aplică la nivelul celor doi constituenți, prima secvență *A*, corespunzând stării de echilibru și a doua *B*, distrugerii echilibrului. *A* dezvoltă tema vânătorii și este prin excelență epică, cumulind elemente de basm popular. *B* include pagini de proză lirică. Nerealizarea erotică a personajului stimulează pe autor la generalizări livresci. El dezvoltă un discurs concluziv etico-filozofic, *C*, ca subsecvență a lui *B*, traducând sau comentând extrase din operele lui Lamartine, François Villon.

Basmul cult se structurează astfel :



Constatăm în textul prelucrat fenomenul de desepicizare în favoarea liricului paralel cu îndepărtarea de modelul narativ popular.

*C* decurge logic din *B*, fiind o generalizare a unui fapt particular. Relația dintre *A* și *B* este de altă natură. Același erou, aceleași elemente spațiale asigură continuitatea. Dar cele două secvențe sînt în esență diferite și scriitorul întărește ideea de opoziție, introducînd între ele un fapt exterior textului prelucrat.

Stabilirea elementelor apercetive de sursă populară și livrescă din basmul prelucrat este în parte ipotetică. I. Șerb emite părerea „că Odobescu a combinat în basmul său două tipuri populare : subtipul 400 (V), al Mîndrei lumii și tipul 318, al Soției necredincioase ”<sup>3</sup>.

Noi considerăm că pentru prima secvență a basmului prelucrat *A*, Odobescu a primit sugestia din diverse basme cu motive vînătorești, tipurile 450, 315, 304 AA. Th. Tema generală a *Falsului tratat de vînătoare*, în care este inclus basmul cult impunea scriitorului această orientare și selecție. Peste sursa populară se suprapune cea livrescă prin poeziile cu ecouri vînătorești ale lui A. Musset, Lamartine, F. Villon și poetul român N. Rucăreanu, autorul baladei *Vîndătorul Carpaților*.

Pentru constituentul *B* Odobescu a transpus motivele D5, D361 (punctul 1) și M771 ale tipului 401 AA. Th. din basmul prelucrat de P. Ispirescu, *Zîna munților*. Ispirescu tipărește basmul în 1872. Basmul lui Odobescu apare pentru prima dată în 1874. Este aproape sigur că Odobescu, prieten și îndrumător al lui Ispirescu, a cunoscut printre altele și acest basm publicat.

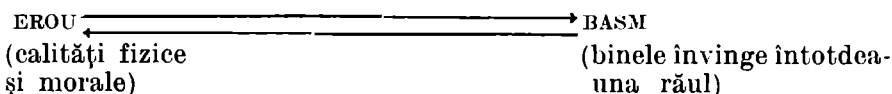
În secvența *B*, Odobescu prelucrează și motive lirice populare, suprapunînd în planul aceleiași idei elemente de proveniență cultă.

<sup>3</sup> I. Șerb, *op. cit.* p. 50.



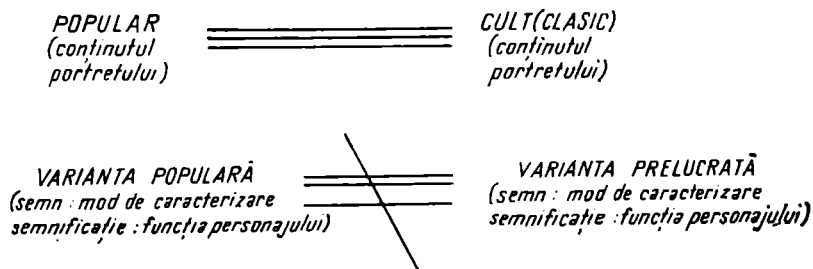
Odobescu împrumută elemente caracteristice narațiunii populare și le inserează cu deosebire în secvența A. Eroul e supus la *trei* probe de verificare a calității de vânător, primește ca recompensă *trei* obiecte cu valoare magică, care-i conferă calități supraomenești. Toate acestea sînt stereotipii de basm popular. În țesătura narativă scriitorul introduce și un element de credință populară cînd se referă la comoara păzită de dihor.

Odobescu cultivă portretul fizic și moral în limitele unor parametri de convenționalitate și universalitate. Revine cu formulele de caracterizare pe parcursul narațiunii, întărind elementele portretului, dar la același plan general, fără investigații de adîncime. Nucleul de trăsături reprezintă un sumum de calități care nu aparțin numai unui erou de basm, ci definesc esența ideal umană, la un înalt grad de generalitate și în conformitate cu optica clasică. Cit privește substanța portretului la Odobescu, modelul popular și cel clasic cult se suprapun. Scriitorul prelucrează pe baza celor două surse cu conținuturi identice. Diferențele dintre modelul popular și rezultatul procesului de prelucrare se relevă în planul semnului — maniera de caracterizare a personajului — și al semnificației — funcția actantului. Povestitorul popular nu caracterizează direct eroul, ca scriitorul cult; personajul se conturează prin acțiune, ca „*dramatis personae*”<sup>4</sup>. La Odobescu eroul e dramatic, angrenat în acțiune, dar nu devine o componentă a schemei narative. Clasicismul popular depășește pe cel cult în sensul abstractizării și generalizării. Scriitorul suprapune normele clasice peste elementele populare. În basmul folcloric eroului i se atribuie calități necesare în raport cu specificul etic al basmului, cu concepția general-etică a creatorului popular. Calitățile eroului sînt valorificate pozitiv, culminînd într-un final optimist, în sensul semnificației morale a basmului ca specie. Relația erou—basm este, din punct de vedere al semnificației, o relație de interdependență.



În basmul prelucrat eroul nu se poate realiza funcțional ca în basmul popular, pentru că narațiunea se transformă în proză lirică și implicit concepția despre personaj se schimbă; în secvența B personajul este exclusiv o creație de tip romantic.

#### PROCESUL DE PRELUCRARE ȘI STRUCTURA PERSONAJULUI ÎN SECVENȚA A



<sup>4</sup> V. Propp, *Morfologia basmului*, București, 1970.



În constituenții *B*, fata din piatră, Zina Munților din basmul lui Ispirescu și porumbața, turturică în textul luat ca model, sînt actanții de basm. Odobescu prelucrează cu deosebire lirică populară; elementele folclorice sînt alăturate celor livrești. Scriitorul s-a sincronizat cu pulsul intelectual al epocii, cu directivele lui stilistice. Iubirea-pasiune constituia pentru primii noștri romantici mai mult o poză decît o realitate efectivă. Romanticismul pașoptiștilor este lamartinian. O serie întregă de motive specific romantice sînt atinse de generația lui Cîrlova, Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri. Se cristalizase o psihologie romantică, implicînd atitudini exterioare, eliberarea elanurilor intime ale sufletului și cultivarea unui mod de meditație neliniștită. Adaptîndu-se poeticii epocii, Odobescu a utilizat o modalitate de enunț poetic, radiografia stărilor de conștiință, fără a căuta înțelesuri metafizice. A transmis în stare pură ideile, impresiile, dispozițiile afective. Paralel cu evoluția de la epic (*A*) spre liric (*B*) s-a schimbat optica despre personaj a autorului și modul de realizare. La Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri linia petrarchistă a unei iubite serafice, inspirînd virtute, se combina uneori sub presiunea poeziei populare cu o senzualitate renașcentistă, însă menținută în limitele cuviincioase și supusă controlului rațiunii. Postpașoptiștii aduc imaginea femeii de moravuri ușoare. Astfel sînt eroinele lui Hasdeu din *Micuța* sau ale lui Depărățeanu. La Odobescu, personajul feminin apare în ambele ipostaze. Sugestia vine din literatura epocii, dar și din creația folclorică; cele două surse coincid semantic. Autorul a transfigurat în planul liric tribulațiile unui personaj masculin melancolic, cu stări de extaz erotic urmate de depresiune, lincezeală și deznădejde. Pentru romantici tristețea era însăși substanța poeziei. Odobescu a creat un personaj fictiv, supus poruncilor modei literare. Scriitorul mimează stîngaci toate aceste atitudini lirice caracteristice literaturii epocii. Afinitatea necesară nu există și neîndemînarea este frapantă. Deranjează lirismul convențional, necaracteristic sferii valorice a creației lui Odobescu, dincolo de bunul simț clasic al scriitorului.



În cercetarea procesului de prelucrare literară de material folcloric, analiza elementelor temporale și spațiale permite sublinieri noi. Apare în textul prelucrat un timp al narațiunii în planul fabulosului, identificat cu prezentul narării. Este un procedeu de basm popular corespunzător tendinței de concretizare și de persuadare<sup>5</sup>.

Paralel cu desfășurarea acțiunii sînt introduse determinări temporale care relevă ideea de continuitate<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Exemplul în basmul popular. „Atunci a trecut o zi — era ziua cum e ziua acuma.” (*Antologie de proză populară epică*, ed. Ov. Birlea, București, 1966, vol. I, p. 266.)

Exemplul în basmul cult: „Într-o seară ca cea de astăzi, pe la apus de soare ca acum . . .” (Alex. Odobescu, *Opere*, ed. I, vol. II, p. 236.)

<sup>6</sup> Exemplul în basmul popular: „S-o dus prin păduri trei zile și trei nopți” (Ov. Birlea, *op. cit.*, vol. I, p. 198).

Exemplul în basmul cult: „Zile și nopți, luni și săptămîni trecură” (Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 239).

Mai interesantă din punctul de vedere al modului de prelucrare este structura formulei introductive a basmului cult.

„În vremea de demult,

Se sugerează un timp îndepărtat, nedeterminat. Formula introductivă tipică de basm popular este: „A fost odată ca niciodată”. Limita temporală e desființată și distanța de la prezentul narării la timpul narațiunii, infinită. Mai rar întâlnită în basmul fantastic este exprimarea: „În vremea (vremurile, timpurile) de demult.” Timpul rămâne nedeterminat dar distanța față de momentul prezentului se micșorează. Formația spirituală de istoric i-a impus lui Odobescu o mai strictă limitare în timp, dar e reținut și de specificul elementelor temporale nedeterminate în basmul popular.

„Pe cînd oamenii din pe lumea asta știau și puteau mai mult decît ce pot și știu cei de acum,

Scriitorul marchează după model popular diferențe calitative între timpul narațiunii și cel prezent. Însă conținutul vizează sfera realului, a virtualului, în timp ce în basm, de obicei explicitarea se face în sensul fantasticului.

„Pe cînd pruncul de *trei* zile își număra numai într-o clipă toate stelele de pre cer și vedea cu ochisorii cum crește iarba cîmpului și auzea cu urechile cum sfîrșie fusele cînd toarce păianjenul,<sup>7</sup>

„pe vremea de atunci

Prelucrarea și modelul interferează. Fabulosul situației imprimă și timpului aceeași calitate.

„trăia în plaiurile Buzăului

În cadrul perioadei ample, Odobescu reia formularea pentru precizare spre a nu se crea confuzii.

„o împărăteasă tare și mare

Scriitorul determină strict geografic spațiul narațiunii.

„pe care o chema doamna Neaga”.

Precizînd actantul, Odobescu revine în sfera basmului.

Personajul de basm capătă un sens istoric. Scriitorul întărește aceasta printr-o explicație în subsolul paginii<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Exemplul în basmul popular: „copilul cînd a fost de trei luni de zile era crescut cum secade și putea vorbi toate limbile” (Ov. Birlea, *op. cit.*, p. 197).

<sup>8</sup> „Poate că tu sau altul îmi veși spune că doamna Neaga cea de la Cislău, de la Lapoș și de la Tisău, n-a fost tocmai pe cînd cu Por-Împărat, de vreme ce dînsa trăia în al XVI-lea secol și a dăruit chiar mînăstirii Bratscii din Kiev, la anul 7107 (1600) o cruce ferecată care

Se relevă în basmul cult, ca și în cel popular, un timp fabulos, fie apreciat cantitativ, fie infinit nedeterminat. Prin prezența personajului istoric și definirea locului geografic legat de acesta, scriitorul sugerează și un timp istoric al povestirii, prin transpunere în legendă. În notele suplimentare, autorul explică motivul pentru care nu a determinat strict perioada istorică. Spiritul său riguros științific l-a obligat la precizările necesare; dar bunul simț și înțelegerea reală a creației populare l-au reținut în a introduce date științifice în narațiune.

Ca și în cazul timpului, tendința de precizare științifică se relevă și în ceea ce privește spațiul. Locurile pe care le parcurge eroul apar cu denumirea geografică și corespund spațiului concret, fizic al narațiunii. Odobescu include și elemente spațiale raportate la sistemul de credințe și superstiții populare, formații ca „Dealul Balaurului”, „Grajdul Zmeilor”. Acestea definesc spațiul calitativ în sens spiritual, exemplifică modul specific de funcționare a spațiului în concepția populară. Odobescu marchează spațiul atât cu terminologia științifică, cât și cu cea populară, corespunzătoare spațiului geografic, respectiv calitativ<sup>9</sup>. Dincolo de aceste precizări, scriitorul conturează peisaje, incluzând realitatea geografică. Situat pe terenul poeziei clasice, el nu individualizează tabloul de natură.



Creația populară apelează la o gamă de procedee și structuri fixe, care înlesnesc memorarea, reproducerea și inovația. Aceste procedee de estetică populară sînt intuite de Odobescu.

În basmul stilizat, scriitorul introduce după modelul triplicului popular trei probe de verificare a calităților eroului. Dezvoltă în triptic un paralelism de tip enumerativ, de două ori în proză, a treia oară în versuri. Componentele grupului ternar sînt marcate prin repetarea versurilor: „Împărate luminate / Nu-mi lua zilele toate / Ia-mi-le pe jumătate / Că-ți voi da eu nestemate./

Mod specific de organizare a materialului poetic popular, paralelismul se definește ca o succesiune de sintagme identice sau asemănătoare ca schemă a structurii sintactice. În preluierile versificate în stil popular, preferința lui Odobescu se îndreaptă spre tipul de paralelism enumerativ<sup>10</sup> de gradație<sup>11</sup>. Prin enumerare în forma paralelismului se realizează o formulă similară formulărilor inițiale versificate de basm<sup>12</sup>.

s-a și reprodus în publicațiunea rusească *Воскресное чтение*, anul al 4-lea (1840) p. 436. Acestea le știu și eu, ba am și acasă o cărămidă luată din ruinele cetății doamnei Neașă, din pădurea Cislăului, care desigur nu denotă o mai mare vechime. Dar de unde să aștepti de la un biet muntean din Bisoca atîta erudițiune în istorie și arheologie?” (Odobescu, *op. cit.*, p. 222).

<sup>9</sup> Exemplul în basmul cult: „Cînd feciorul de împărat trecea pe Dealul Balaurului, de stînga Slănicului” (*Ibidem*, p. 228).

<sup>10</sup> Exemplu: „cerbii de la munte / plecau a lor frunte / mistreții colțați / cădeau împroșcați / capra săltăreață / nu scăpa cu viață / lupii din pădure / picau sub secure . . .”

<sup>11</sup> Exemplu: „ploaie cu șiroale / de făcea prale / ; ploaie cu bășici / de strica potici / ; ploaie spumegată / neca lumea toată / ; ploaie de potop / făcea lumea snop /”.

<sup>12</sup> Exemplu: „Ursul cu cercei / umblă după miel / , Lupul cu cimpoi / umblă după oi / , Vulpă în papuci / umblă după curci / , ș-un iepure șchiop / într-un vîrf de plop / treieră la bob /” .Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 235.



Construirea metaforei în paralelism este un procedeu de sursă populară<sup>13</sup>.

Vasta întindere a lecturilor îi furnizează lui Odobescu un repertoriu întotdeauna disponibil de clișee stilistice și sugestii lexicale. Imaginea, mai mult ilustrativă, nu surprinde prin șocul punerii în relație a unor termeni îndepărtați unul de celălalt. Epitetele sînt banale, de tip ornant, adică definindu-se prin mare generalitate, prin caracterul stereotipat al determinărilor. Puterea asociativă a poetului acționează slab și în domeniul comparației. Stilistic, cele două portrete sînt încheiate din epitete și comparații. În folosirea tropilor scriitorul menține un echilibru în relația concret—abstract, material—imaterial, asociind un epitet concret—o comparație abstractă și invers.

Fata de împărat este :

„albă ca un vis,  
„înaltă ca o pasăre”, voinicul e  
„blînd ca razele line și mîngîioase ale lunii,  
„sprinten ca luceafărul scripitor al dimineții”.

Personificarea și metafora sînt populare. În imaginea fetei apare metafora : „cu părul de aur, ruptă din soare”. Autorul dezvoltă sursa, continuînd portretul — „întocmai ca Ileana Cosînzeana”. Odobescu sesizează și aplică tipul de metaforă populară infirmată<sup>14</sup>.

Sub aspect lexical, recuzita romantică este din plin solicitată de scriitor. Odobescu împrumută vocabularului pașoptist și postpașoptist elemente caracteristice : „drag”, „plăcut”, „dulce”, „gingaș”, „încîntător”, „fermecător”, „drăgălaș”, „alb”, „curat”, „luminat”, „dor”, „zdrobit”, „ofilit”, „ruginit”, „risipit”, „vested”, „inimă”, „durere”, „suspin”, „jale”, „iubire”, „iubită”, „mulțumire”, „desfătare”, „întristare”, „a tremura”, „a singera” etc.

Folosirea unităților lexicale în formă diminutivală potențează lirismul convențional al prozei. Poezia clasică românească de la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX și literatura pașoptistă atestă forme de diminutiv. Literatura populară cunoaște de asemenea exprimări hipocoristice. La Odobescu izvorul este sigur cel popular, în termeni ca : „ziulița”, „singurei” „fetișoară”.

T. Vianu constata influența în domeniul limbii a spiritului popular asupra operei scriitorului<sup>15</sup>. Proza lui Odobescu cuprinde numeroase expresii populare ca : „nu prididea cu fuga”, „să-și scoată necazul”,

<sup>13</sup> Exemplu, textul popular : balada *Miorița*, portretul ciobanului, „Fetișoara lui / spuma laptelui...”

Exemplu, basmul cult : „cu piatra zanzfirului, / limpezimea cerului / cu piatra zmandului / verdeța pămîntului /, cu piatra rubinului / colcotirea singelui” (*Ibidem*. p. 275).

<sup>14</sup> Exemplu, în basmul cult : „Of ! Dragă, iubita mea ! / Nu pot, nu pot chiar d-aș vrea /, Boala mea nici că s-o duc / Pîn'ce tu nu mi-i aduce / mura albastră și amară / sloi de ghiață în miez de vară / . — Of ! Dragă iubitul meu ! / Ajuta-ți-ar dumnezeu / Eu toți munții i-am călcat / Mura albastră n-am aflat / Sloi de ghiață n-am găsit / Că pămîntu-i încălzit. Fetișoară din Buzău / mura albastră-i ochiul tău /, care mă ucide rău / ; Sloi de ghiață netopită / E chiar inima-ți răcită / Și de mine deslipită / ”, *Ibidem*, p. 241.

<sup>15</sup> „Vorbește, în fine, graiul poporului, nu numai cînd reproduce vorbirea unui personaj popular, dar și în propriul lui referat, folosind nu numai vocabularul corespunzător, pe care de altfel îl alternează cu arhaisme, cu neologisme ale culturii și cu unele formații personale, dar și ziceri și exclamații populare.” (T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965, p. 116).

„i se făcea urit”, „știe seama la ceva”, „face lumea snop”, „crește de-o schioapă”. Se remarcă și stereotipii verbale specifice basmului verbal: „se simțea dus ca vîntul și ca gîndul”, „cu-o falcă-n cer și cu una-n pămînt”, și un aforism popular: „dar muierea tot muiere, dă-i ce-ți cere și o să te certe de ce i l-ai dat”<sup>16</sup>.

Morfologic, se observă forme verbale inversate: ție-se, „ajuta-ți-ar”, „da-ți-l-aș”, postpunerea complementului direct în raport cu verbul, „spună-o”, forme de viitor popular alături de forme literare. Datorită cunoașterii limbii poporului, direct și prin lectura basmelor tipărite pînă atunci, Odobescu introduce în text toate aceste forme lingvistice populare în mod deliberat, cu un acut simț al limbii.

„Materialul lexical și figurativ intră în construcții sintactice desfășurate larg, într-o ritmică lentă”<sup>17</sup>. Analizînd ritmul prozei ca sintaxă, sesizăm paralelismul în cadrul propoziției și al frazei. La nivel de propoziție se repetă sintagme binare și ternare cuprinzînd serii de verbe, atribute, complemente și subiecte multiple, coordonate copulativ sau prin juxtapunere. La nivelul frazei se repetă aceleași tipuri de propoziții. În subordonare, Odobescu manifestă predilecția pentru propoziții atributive și temporale, iar în interiorul propoziției folosește prin excelență atributul substantival prepozițional și adjectival, cu valoare stilistică de epitet. Autorul construiește o frază amplă, arborescentă, respectînd principiul clasic al ordinii și simetriei. Dacă în versurile stilizate populare, paralelismul enumerativ este de sursă folclorică, în proză el reprezintă o structură sintactică specifică modului de organizare a materialului lexical la Odobescu. Paralelismul, anafora<sup>18</sup>, inversiunea<sup>19</sup> conferă sub aspect sintactic un ritm specific. Alături de perioada cu multe subordonate și multe elemente determinative, care aparține stilului scriptic, Odobescu inseră și construcții eliptice, serii de propoziții coordonate, vorbirea sincopată, definitorii pentru stilul oral. Fraza poetică se dezarticulează în propoziții scurte, ritmul crește. Apar în text formulări în anacolut<sup>20</sup>, propoziții sau sintagme incidente<sup>21</sup>. Alternanța stil scriptic—stil oral creează o tensiune specifică limbii lui Odobescu. Forma expunerii, cu apeluri directe la ascultător ca mod de captare a atenției este deseori cultivată de Odobescu. Și în basmul prelucrat Odobescu introduce formule de adresare cu stilizarea necesară<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Multe cuvinte și locuțiuni populare sînt la Odobescu produsul aplicării unei norme de artă. În *Pseudokynegheltikos*, ascultînd povestirea țăranelui din Bisoca și amintindu-și în același timp de acțiunea lingvistică a latinizărilor contemporani, Odobescu observă: „Din nenorocire, bisocanul meu nu știe nimic despre chipul cum ne batem noi joc în orașe de ce avem mai scump rămas de la părinți, și el, în limba sa, pe care aș da ani de viață-mi ca s-o pot scrie întocmai după cum el o rostea, în acea limbă spornică, virtuoasă și limpede a țaranelor noștri, mi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte”. Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspirații.

<sup>17</sup> T. Vianu, *op. cit.*, p. 120.

<sup>18</sup> Exemplu: „În zadar îi cînta ea cu vîers dulce; *în zadar* îi ruga să se trezească...”

<sup>19</sup> Exemplu: „*Noaptea ca și ziua, ziua ca și noaptea*, glasul lui diuos răsuna prin codru”, Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 239.

<sup>20</sup> Exemplu: „Acum, ca să te faci om pe deplin și voinic cu temei precum se cade unui bărbat și mai ales unui fecior de împărat, toți de toate părțile îmi spun că trebuie să te duci lumea să o colinzi...”, *Ibidem*, p. 223.

<sup>21</sup> „Era și dragălaş — bată-l fericea l — puil de împărat” „Zău l de l doamne ferește l”, *Ibidem*, p. 222.

<sup>22</sup> Exemplu: „Ia să vedeți acum în ce fel păsul avea să-l ajungă pe voinicul nostru”, *Ibidem*, p. 236.

Procedeul este atestat și în fenomenul folcloric al povestitului. Retorica clasică cultă se suprapune în cazul basmului prelucrat peste retorica populară. Într-un anumit moment al narațiunii, scriitorul închipuie un dialog cu povestitorul popular fictiv, ironizându-l cu simpatie și aderență și autoironizând. Odobescu face jocul dedublării prin ipostazele pe care și le atribuie, de povestitor popular și ascultător, denunțând un dialcog cu sine însuși și oferind sugestii ale modului propriu de prelucrare <sup>23</sup>.

În analiza ritmului prozei ca sunet interesează ritmica aritmetică, adică regularitățile provenind din numărul elementelor sonore și ritmica tonică, regularitățile având la bază distribuția silabelor tone și atone. Fraza se taie în versuri, unități ritmice separate prin punctuație sau conjuncții. Pasajele ritmate și deseori rimate sînt intercalate între altele cu topică normală și grupuri sonore neregulate. Variația ritmică exclude monotonia. Formulele de proză ritmată și rimată sînt dispuse în grupuri de 4, 6, 7, 17 versuri, după modelul formulelor mediane de basm. Sînt versuri egale, cu același număr de silabe, asemănătoare, cu același număr de picioare metrice sau identice, cu aceeași succesiune de silabe tone și atone. Scriitorul combină aceste trei tipuri de vers. Preferința lui Odobescu se îndreaptă spre formele de versificație populară de tipul hexasilab, cu varianta pentasilab și octosilab, cu varianta heptasilab. Neregularitățile în ritmica prozei sînt mai evidente decît în poezie. Odobescu introduce adesea metrul popular de tip trohaic <sup>24</sup>. În textul prozei scriitorul inseră și grupuri de două versuri, precum și sintagme binare și ternare. Orientarea spre tipul de organizare binară este de sursă populară. În proza ritmată rima este împerecheată; alteori întilnim monorimă pe două-trei-patru versuri, după model popular. Categoria imperfectului în rimă, des întilnită în poezia populară, este folosită și de Odobescu în prelucrarea în proză <sup>25</sup>.

Scriitorul și-a desfășurat activitatea într-o perioadă de începuturi literare. Resursele limbii erau insuficient explorate, formele prozodice încă dibuitoare, influența versificației străine, negrecești, italiene și franceze se resimțea din plin. Poezia populară, singura tradiție lirică reală, nu acționa în sensul unei rigidități normative, incluzînd inadvertențe în raport cu legile stricte ale prozodiei. După modelul popular al versului cîntat, Odobescu versifică în prelucrările poetice, în octosilabic, cu varianta catalectică heptasilabic și hexasilabic, cu varianta catalectică pentasilabic. Sesizăm în versurile prelucrate și fracționări prin rime interioare bisilabice, ca în cîntecul popular <sup>26</sup>. Ritmul binar trohaic, propriu poeziei

<sup>23</sup> Exemplu: „Bine. zici. bădiță. îi răspunsei; negreșit că trebuie să mi-l spui tot, dacă mai este. Dar stai! Unde rămăsesesi...? Pare că începuseși a îndruga o șiretenie de lighioane, ca cea din hora dezgovelei. Așa este?”

— Cam așa, dar iar nu prea, îmi răspunse munteanul, pierzîndu-și oarecum sărita. În urma glumei mele de care mă și căiam și scărpinîndu-se la ceafă ca omul care stă la îndoială. Pesemne boierule, adăugîi el, ți s-a făcut urt unde am tot spus anume toate soiurile de paseri și de jivine care trăiesc la noi la munte...”, *Ibidem*, p. 235.

<sup>24</sup> Exemplu: „Nu putea să o privească / Și să nu o îndrăgească / Nu putea să o auză / Și să nu i se increază”, *Ibidem*, p. 237.

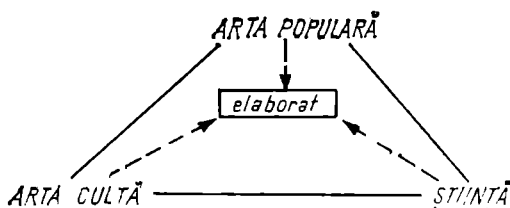
<sup>25</sup> Exemplu: „... pulbera în sus se înălța / cu norii se amesteca / și apoi iar în jos cadea...”, *Ibidem*, p. 224.

<sup>26</sup> Exemplu: „Împărate luminate” (4 + 1), *Ibidem*, p. 225.

populare cîntate, predomină și în încercările de versificație ale lui Odobescu<sup>27</sup>.

Versul trohaic este deseori asociat metrului cu unități ritmice diferite; iamb-troheu-dactil/amfibrah-peon secundar. Introducerea neregularităților ritmice într-o mișcare uniformă (metru trohaic) face posibilă varietatea ritmică și nuanțează exprimarea; este un mod de evadare din modelul cîntat, de orientare spre versul popular vorbit, care atestă neregularități ritmice. În versurile prelucrate, rima este împerecheată, feminină (bisilabică), masculină (monosilabică) și asonantică. Odobescu folosește monorima pe trei-patru-șase versuri, rima pe silabe atone<sup>28</sup> și rima pe desinențe de imperfect, ca și în poezia populară. În versurile prelucrate rima delimitează elementele paralelismului<sup>29</sup>, este o marcă a ideii exprimate și un mod de stabilire a pseudostrofelor<sup>30</sup>, marchează o perioadă, o unitate sintactică completă<sup>31</sup>, ca și în creația populară.

Se vorbește deseori în critica literară de un sentiment al naturii, spre exemplu, referitor la Eminescu față de Alecsandri. În ceea ce privește prelucrările literare de material popular, se poate constata, de pildă la Creangă, un profund sentiment folcloric, față de Odobescu. În fața fenomenului folcloric Odobescu folosește cu finețe pe alocuri ironia și autoironia, în maniera caracteristică scriitorului savant. Nu este o minimalizare a valorilor populare ci un efect al distanțării impus de înalta formație livrescă a autorului. Ca orice pașoptist animat de idei patriotice, Odobescu a cunoscut limba și creația populară, intuind procesul și procedeele de realizare ale artei orale; dar aplică detașat, fără a se transpune afectiv pe sine. Procesul de prelucrare constă într-o prelucrare savantă de elemente eterogene. Asociază în planul aceeași idei elemente din domeniul artei culte, artei populare și științei (istorie, geografie, arheologie). Elaboratul este nucleul de convergență al acestora.



<sup>27</sup> Exemplu: „Ursul cu cercei / umblă după miei . . .”

<sup>28</sup> Exemplu: „Mîndra fată a pietrelor / din valea Năculelor”, *Ibidem*, p. 236.

<sup>29</sup> Exemplu în creația populară: „Gura ride că-i neună / inima plînge de sună. / Gura rîde că-i buimacă / inima plînge de inecă”. Exemplul în textul prelucrat: vezi nota 11 și 12.

<sup>30</sup> Exemplul în creația populară: „Foaie verde lemn uscat / de oftat ce-am tot oftat / soarele s-a întunecat / luna n-a mai luminat / De oftat ce-am oftat tare / nici soarele nu răsare / nici luna luminează n-are / nici pe timp nu crește o floare.” Exemplul în textul prelucrat: „Facă lumea ce va face / noi trăim aci în pace / cum n-e drag și cum ne place / / Zică lumea ce va zice / fericirea de aice / tot nu poate să ne-o strice.” *Ibidem*, p. 240.

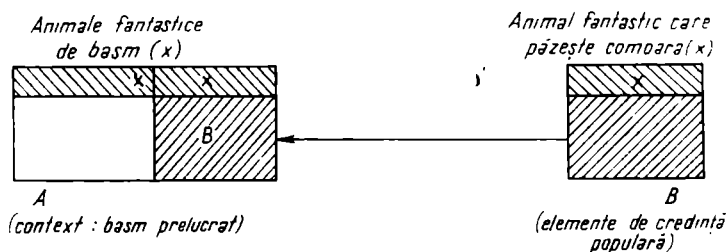
<sup>31</sup> Exemplu: „Ah, voinice, voinicele, / nu opri căile mele”, *Ibidem*, p. 236.

Faptele de ordin științific sînt introduse în :

— relație de *ET* (conjunție) cu celelalte, atunci cînd nu fac notă discordantă. Astfel denumirile geografice sînt componentele peisajului realizat cu procedee literare.

— Relație de *VEL* (disjunție) cu elementele de sursă folclorică care substituie sugestiile științifice. Preocupările arheologice ale lui Odobescu se exercită intens cu numeroase prilejuri ; cu deosebire îl preocupă tezaurul de la Pietroasa (Cloșca cu puii de aur.)

Vizind în basm zona Buzăului și interesat în descoperirea tezaurului, Odobescu nu putea să omită un comentariu în legătură cu acesta. Fiind vorba de un text literar, scriitorul substituie faptul de ordin științific prin unul folcloric, de credință populară legată de existența comorilor. Includerea acestuia în textul prelucrat este înlesnită de prezența animalelor fantastice din basm.



Introducerea lui B în A se face pe baza unui element *x* relațional, de conținut identic.

Referindu-se la o prezență istorică locală, Doamna Neaga, Odobescu nu tratează științific acest fapt de istorie, ci-l înlocuiește cu unul de legendă, în spiritul prelucrării de material folcloric. Se ating aici, pe același plan semantic, știința propriu-zisă, istoria și știința populară, legenda. Autorul o preferă pe a doua, prima oferindu-i numai o sugestie. Dintre toate elementele care intră în relație în procesul de prelucrare, cele populare sînt esențiale. Odobescu a intuit elementele de bază ale creației folclorice și a sustras genurilor preferate, epic (basm-legendă) și liric, procedee esențiale de compoziție. În raport cu modelul epic, la prelucrare se produce o răsturnare de valori. În proza populară categoria basm, schema narativă reprezintă esența speciei, în raport cu elementele cu valoare de indici: portret, peisaj, tropi. În prelucrarea cultă, indicii devin axele majore iar schema narativă un pretext. Cînd prelucrează lirică populară, Odobescu interferează, suprapune (în relație de *ET*) sau substituie (în relație de *VEL*) motive și imagini folclorice cu motive și imagini ale liricii culte. În secvența A prelucrează epică populară, în secvența B, cu deosebire lirică populară. „Clasicul este epic, romanticul este liric”<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1965, p. 21.

În această „mică antologie folclorică”<sup>33</sup> (credință, legendă, basm, lirică, aforism popular), Odobescu selectează materialul popular și-l prelucrează conform celor două tipuri de „ars poetica”, corespunzătoare tendințelor coexistente în epocă, clasicism și romantism. Integrarea părții în întreg, a textului prelucrat în eseu se face prin motiv tematic unic, stil și limbă unitar. Discutind prelucrarea în raport cu opera căreia îi aparține, sesizăm că arta mozaicală a *Falsului tratat de vînătoare* este și aceea a basmului prelucrat. Forma și concepția de creație eseistică, după principiul asociativ ideistic este maniera de prezentare a operei *Pseudo-kyneghetikos*, inclusiv a textului prelucrat.

---

<sup>33</sup> T. Vianu, *Studii de istoria literaturii române*, 1965, p. 115.

# „Seriozitatea glumei estetice” la G. Călinescu

Cornelia Ștefănescu

În 1933, G. Călinescu se statornicise în ideea că romancierul român nu poate fi decît „balzacian” ori „tolstoian”. Că „firesc deocamdată” pentru literatura noastră ar fi tipul de roman „obiectiv”. În ierarhia sugerată de critic, locul prim l-ar deține preocuparea de „sensul lumii și de forma exterioară a omeniirii”, sau cu alte cuvinte, propuse tot de el, „bucuria de a trăi și a cunoaște”. Numai după incursiuni răbdătoare printr-un domeniu atît de vast, prag de neocolit pentru experiențele romanești, abandonul în „introspecție” nu mai este întîmpinat de G. Călinescu drept o modă, drept o frivolă asaltare a cronologiei firești în evoluția romanului. Este suspectată aici ca modă metoda proustiană; dar o dată cu ea și tendința frecventă la unii scriitori români, mai ales după 1930, de a arăta că sînt la curent cu formulele heterodoxe ale secolului XX, și mai ales că minuieste mijloace sincronizante cu inovațiile pe plan european, în materie de roman.

„Victime numeroase”, îi califică G. Călinescu, subliniind eroarea întii cu o persiflare: „Ori scriem ca Proust, ori murim”; apoi cu antologica demonstrație de comparativism ce pune față în față — diferite prin complexitatea și profunditatea pe care le-o conferă vechimea — atît civilizația, cît și limba a două popoare. Esența demonstrației constă în motivarea apariției „cazului” Proust în Franța și a irepetabilității lui în țara noastră.

Cînd expunerea părăsește planul general, pentru a se concentra asupra unui scriitor anume, de exemplu Camil Petrescu, limbajul folosit de critic este altul. El înlocuiește strălucita desfășurare de argumente referitoare la proustianism, din articolul publicat în „Viața românească”, în martie 1933, cu gestul vehement din cronica la romanul *Patul lui Procust*, apărut în aceeași lună în „Adevărul literar și artistic”. Gest merit să scuture orice umbră tutelară: „O asemenea apropiere n-ar fi fost deloc măgulitoare pentru autor, căci cui i-ar conveni bunăoară calificativul *eminescian* sau *arghezian*?”

Tot în „Viața românească”, dar în iunie 1957, articolul *Reflecții mărunte asupra romanului* traduce de astă dată gîndul lui G. Călinescu romancier: „S-a pus odată întrebarea asupra metodei de adoptat în

*Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 73-87, București, 1973*

roman — scrie el — dacă de pildă trebuie să fim *balzacieni, stendhalieni, tolstoieni, proustieni*. Chestiunea ni se pare cu totul greșită. Romanul aparține cîmpului artei ca și poezia, unde nimeni nu vrea să fie *eminescian* ori *macedonskian*, dorind să rămînă cit mai original”.

Interesantă coincidența de termeni, după mai bine de două decenii, dar și mai interesantă dezpovărarea lui G. Călinescu de balastul unor formule; nevoia declarată de originalitate. Fără aride restricțiuni, însă, deoarece este convins că o totală originalitate formală nu e cu putință. După cum i se pare specioasă opoziția dintre tradiție și noutate cînd în cauză se află un creator. Un creator necontrafăcut care, ocolind construcțiile supraveghiate, își constituie personalitatea din contraste și amestecuri, într-o perpetuă experimentare și restituire a omului și a naturii, atent mereu la un adevăr al său. Convingere ce poate fi privită ca reper pentru ideea, îndrăgită de G. Călinescu și repetată în scris și oral, că așa după cum un viitor mare pictor se formează copiindu-și măștrii, adoptîndu-le maniera, de la amestecul culorilor la așezarea lor pe pînză, pînă să ajungă a descoperi amănuntul care să-i dea unicitate, tot astfel un romancier poate afla într-un model „care-i convine”, un chip „lesnicios” de a-și „comunica” observațiile.

Din toate raportările sale teoretice apare cit se poate de clar că modelul lui G. Călinescu a fost Balzac. Cu atît mai mult, dacă reținem modul cum a conceput *Enigma Otiliei* și cazul care s-a făcut în critica de specialitate în legătură cu formula adoptată. De astă dată, printr-o demonstrație practică — după atîtea demonstrații pe plan teoretic — autorul lui Stănică Rațiu a încercat să legitimeze viziunea balzaciană drept cea mai pregnantă viziune epică.

Balzac este invocat cu orice prilej ca zeul tutelar. Într-o notă ulterioară la un studiu despre Panzini îl găsim pe G. Călinescu stabilind o ierarhie de valori între lecturi; preferînd, față de anul 1924, cînd știm că făcea note pe marginea operelor lui Francisco d’Assisi, Alfredo Panzini, Pirandello, anii de mai tîrziu, cînd a descoperit „literatura solidă de observație” și „speculația ideologică adîncă”. Dintre numele citate, Balzac ocupă primul loc, urmat de Stendhal, Flaubert, Tolstoi.

Putem urmări în *Istoria literaturii*, în studii și articole, plăcerea lui G. Călinescu de a stabili surprinzătoare apropieri între scriitorii care au intrat în conștiința generală ca foarte deosebiți. Între Balzac și Gide, de exemplu, criticul luînd ca punct de plecare în capitolul despre „noua generație” din *Istoria literaturii* modul cum cei doi experimentează în eroii lor virtuțile și viciul. Putem urmări, de asemenea, cît poate fi de ineptizabil Călinescu în descoperirea relațiilor posibile între personajele celor mai diversi scriitori: Plaut, Molière, Lesage, Proust, Dostoievski, Filimon, Caragiale, Duiliu Zamfirescu și personajele balzaciene. În *Domina bona*, de exemplu; derivate toate dintr-o trăsătură comună — avariția. În studiul *Lev Tolstoi*, tocmai „ruperea proporțiilor zilnice”, capacitatea de a caricaturiza, constituie „particularul” prin care personajele lui Tolstoi sînt gîndite alături de cele ale lui Cervantes și Balzac. Tot ce privește „denunțarea raporturilor sociale”, după cum scrie G. Călinescu, este pus în corelație cu romancierul francez. Ca și „preocuparea topografică”, recunoscută, de altfel, ca „proprie operei lui”.



Un studiu consacrat în întregime lui Balzac nu se află în bibliografia călinesciană. Ar putea fi însă reconstituit unul, de mare interes pentru problematica romanului, dacă s-ar pune cap la cap observațiile răspândite în întreaga operă, cu o spontaneitate riguros verificabilă din punctul de vedere al adevărului obiectiv, chiar și atunci cînd pasiunea contrazicerii ori apăsata notă de personalitate în stabilirea unei viziuni critice par a-l contraria. Se știe că însuși Dostoievski este judecat prin raportarea la romanul occidental și mai cu seamă la romanul francez de factură balzaciană. Dar consecințele șocului acestei apropieri au fost dinainte studiate. Din întinsa analiză a operei romancierului rus, decisivă rămîne dimensiunea lui față de Balzac. „Clasificator imposibil”, așa ne apare autorul *Comediei umane*, mergînd pe urmele moralistilor francezi, concepiind societatea ca pe un infern imuabil, populat cu avari, ipocriți, parveniți, părinți, slabi, copiii ingrați. În schimb, „raiul figurat vorbind” — ca să ne menținem în citatul călinescian, este deschis oricui, în opera lui Dostoievski, prin „reinvierea morală”. Clasificarea umanității îi este străină autorului *Fraților Karamazov* și *Idiotului*: „Dostoievski studiază de fapt un singur erou, care nu e nici bun, nici rău, ci este omul în proporțiile sale inegale de bine și rău”.

Distanțarea, prin simplul gest al apropierii, este autentică și adîncă.

Promovînd ideea că Balzac rămîne pentru el unicul ghid în materie de roman, G. Călinescu repudiază, teoretic, și orientările voit novatoare ale romanului românesc din perioada interbelică. Repudierea implică polemica purtată de Camil Petrescu în jurul romanului de concepție proustiană, iar mai tirziu atrage după sine ignorarea voită a romanului de tip existențialist sau de intuiții zise abisale. *A patra dimensiune* este titlul unei „cronici a optimistului”, unde această poziție, bănuită doar pînă atunci, se materializează efectiv. După ce exaltă, perfect convins de altfel, sensul vocației adînci a lui Flaubert de creator de personaje cu o existență umană posibilă, G. Călinescu, — sprijinit pe concepția lui anterioară — nu consimte să se alătore curentului de aferată cufundare în abis și de pretențioasă izolare a operei prin opacitate și exanguitate.

Textul merită să fie citat în întregime pentru concizia cuprinzătoare și expresivă cu care fixează o atitudine decisă: „A existat în critica noastră de acum un deceniu și persistă latent și acum la unii intelectuali ideea că o carte adîncă trebuie să fie abisală și plină de probleme și să se ferească de umorul rezultînd în mod fatal din orice tipizare, clasificarea fiind o siluire a naturii. Mulți preferă opera opacă și exanguă, socotind-o inefabilă ca marea. Istoria literaturilor infirmă acest punct de vedere. Marile opere sînt simplificatoare, schematice, exuberante. Creația stîrnește reflecția ca natura, prin materialitatea ei, iar nu prin probleme formulate”.

Practica de romancier, de după actul demonstrativ al *Enigmei Otiliei*, denotă în schimb unele tendințe heterodoxe în materie de construcție epică. Ne referim la *Bietul Ioanide* și la *Scrinul negru*. Un semnal este *Cartea nunții*, apărută în 1934. Romanul este aplicarea în practică a ceea ce autorul său formulase, într-un articol din „România literară”, din 27 februarie 1932, ca un deziderat cu privire la raportul dintre roman și viața modernă. Îl găsim atunci pe G. Călinescu recomandînd romancierului român „întoarcerea din convențional în real”, întoarcere prin care el înțelege transpunerea în ficțiune a realității contemporane, palpitanță,

dar exterioară —, cum ar fi — în ordinea indicată chiar de semnatarul articolului: îmbrăcarea smochingului și a costumului de baie, senzația motorului terestru și aerian, frecventarea ringului și a barului... Adică amănunte de care Proust însuși făcuse mult caz. Ne gândim la emoția descoperirii tehnologiei moderne. Numai că ceea ce putea trece în *Cartea nuntii* drept o paranteză, o concesie făcută senzaționalului, are implicații mult mai profunde în *A la Recherche du temps perdu*. Descoperirile tehnologiei moderne se grupează aici ca detalii ale unei originale demonstrații; raportul dintre spațiu și timp, sistemele de măsurătoare vădindu-se apte să revoluționeze arta.

Cu *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* asistăm la o schimbare, nu de viziune, ci de tehnică propriu-zisă a expunerii. G. Călinescu, romancier, este consecvent afirmației din articolul scris în 1957, că întocmai ca poetului, și autorului de romane i se cere să se detașeze de o formulă, pentru că altfel ar risca să se consacre doar prin epigonism.

Nu mai este o noutate dacă afirmăm că romanele lui G. Călinescu demonstrează, cu fiecare în parte, o altă față a eferescenței creatoare a autorului lor. De asemenea, puterea lui de absorbție, asimilare și adaptare a inovațiilor tehnice, impuse pe plan universal. Inovații pasionat aprobate de unii critici, și tot atât de pasionat tăgăduite de alții, pînă cînd s-a ajuns a se da semnalul de alarmă, anunțîndu-se „eriza romanului”, ori chiar „dispariția” lui. G. Călinescu nu rămîne indiferent față de această luptă de idei la nivelul criticii literare. Reacționează prompt, după cum am văzut, față de Camil Petrescu. Dar, semnificativ pentru mobilitatea sa spirituală, îl găsim pe scriitor, mai tîrziu, ridicînd el însuși cite o nouă construcție epică, folosind parcă, unul cite unul, toate argumentele aflate în *Istoria literaturii*, la capitolul *Camil Petrescu*: argumentele pro și contra tehnicii folosită în *Patul lui Procut*. Și nu va fi lipsit de interes să urmărim cum apar și se amplifică și la G. Călinescu „digresiunile”, definite de el — în cazul dramaticei existențe a lui *Iadima*, istorisită în scrisori — cu o fericită metaforă, „sîngele romanului”.

Uzînd, prin urmare, de tehnici noi, cu fiice roman, G. Călinescu pare să asculte indemnul personajului balzacian d'Arthez, pe care Michel Butor îl socotește nu numai un alter ego al autorului *Comediei umane* dar și personajul care lansează o proclamație în favoarea romanului modern. El rostește cuvintele memorabile pentru orice romancier, nu numai pentru ambițiosul Lucien de Rubempré căruia îi sînt adresate: „Variez vos plans pour n'être jamais le même”. Dar, înainte de toate G. Călinescu se ascultă pe sine, pentru că a afirmat în diferite ocazii că tehnica nu trebuie privită ca un șablon estetic, deoarece ea se naște numai din natura obiectului. Astfel, galeria de portrete care condiționează fresca romanului, în *Bietul Ioanide*, implică adesea în valorificarea lor epică procedee de tehnică proustiană sau gidiană.

Față de subtilitățile estetice ale lui Gide, G. Călinescu, după cum știm, este refractar. Apelează totuși la cunoscutul procedeu gidian în perspectivarea simultaneistă, la modul cinematografic, a unui personaj sau eveniment, din mai multe unghiuri de vedere. Procedeele este experimentat și în *Enigma Otiliei*; într-o oarecare măsură, în compunerea imagini despre Otilia și mai mult în descrierea lui Pascalopol, personaj legitimat în parte ca prezență prin semnificațiile pe care i le conferă societatea frec-

ventată de el în casa Giurgiuveanu. Pascalopol este exaltat de Aglae și Aurica, fiecare fiind altfel provocatoare și, prin umare, dându-i și alte dimensiuni. Gelos, Felix proiectează parodic, în afară, chipul fizic și moral al presupusului său rival. Entuziasmul Otiliei față de Pascalopol nu coincide cu ael al lui Moș Costache, după cum nu coincide nici imaginea pe care cei doi și-o fac despre el.

Dacă în *Enigma Otiliei* procedeul poate trece neobservat, în *Bietul Ioanide* este determinant. Aici li se întocmesc personajelor adevărate fișe de dosar, încît, practic, unul cite unul își dezvăluie existențe multiple, în funcție de numărul informațiilor obținute în legătură cu fiecare. Oricît de deosebite, amănuntele se acordă totuși între ele, într-o plăsmuire unitară. Încă din primele pagini, citim ca pe o indicație de regie următoarea precizare în legătură cu musafirii lui Saferian : „Cei cinci rămași se priveau unii pe alții din felurite unghiuri morale de vedere”. Precizarea cuprinde în ea însăși esența procedeului tehnic aplicat în întreg romanul.

Pe Dan Bogdan, de exemplu, îl cunoaștem în diferite ipostaze. Fie direct, din comportarea lui — intervenția la Ioanide pentru suplînirea catedrei lui Conțescu, de către Gonzalv Ionescu, cit și pentru o referință bună ca un nepot de soră să capete un bon pentru o pereche de pantofi americani ; sau purtarea ambiguă față de „mişcare”, cu prilejul campaniei de închiriere a unor localuri pentru sedii subversive. Fie pe căi lăturalnice. Enumerăm aici buletinul grafologic pe care i l-a întocmit un sas în cancelaria facultății ; de asemenea, scrisoarea-raport, semnată cu o inițială conspirativă, constituind, așa cum ține să precizeze G. Călinescu însuși, piesa la „dosarul” unuia din cei trei Dioscouri. Semnalăm apoi pagina care transcrie reacțiile presei cu prilejul morții lui Dan Bogdan. Reacțiile diferă de la o gazetă la alta și sînt influențate de gradul de dependență față de organizația politică din epocă, care știm că a deținut rolul principal în exterminarea personajului.

În felul acesta, Dan Bogdan nu se află numai fizic pe masa de autopsie, aceleiași răscolitoare operații fiind supusă întreaga sa ființă morală.

Tipică pentru reconstituirea unui personaj prin intermediul dosarului de existențe este prezentarea lui Gavrilcea. Înainte de a acționa direct, personajul ni se face cunoscut în diferite ipostaze, prin intermediul răspunsurilor date de Gaittany, Hagienuş, Pica și Butoiescu, zis Boticelli, la obsedanta întrebare a lui Ioanide : „Spune-mi, domnule, ce fel de om este Gavrilcea?”. Îl cunoaștem, de asemenea, din versurile a două jurnale, relatînd unul de pe poziția acuzării, altul de pe poziția apărării — procesul lui Gavrilcea, tînăr. Din această dublă evocare numai interogatoriul rămîne nealterat. Răspunsurile cuprind filozofia de viață a personajului, expusă de el însuși. Altfel, intervențiile avocaților, atmosfera sălii, chipul inculpatului apar în comentariile marginale ale jurnalelor, cu nota de subiectivitate în care se răsfrîng pasiunile opiniei publice, ceea ce îl justifică pe Ioanide să dea faptelor o semnificativă concluzie prin cuvintele : „Comedie juridică”. Alte cuvinte ale arhitectului atrag și ele atenția asupra procedeului tehnic folosit cu precădere în *Bietul Ioanide* : „Ce este adevărul ? se întreabă Ioanide mergînd prin birou cu mîinile în buzunar, după ieșirea lui Boticelli. Sau, în sfîrșit, cum ajungi la adevăr ? Pica, Hagienuş, procurorul, avocatul, Butoiescu și-au dat părerea despre Gavrilcea și pe deasupra Gavrilcea însuși s-a definit în pro-

ces. Cine spune adevărul și cine minte? În fiecare versiune e ceva veridic sau numai înșelind pe creduli, fiecare judecă pe de altă parte din punctul său de vedere”.

Conform aceleiași metode de reconstituire a unui personaj prin datele culese din izvoare diferite este descoperită Pica, abia după moarte, de propriul ei părinte. Arhitectul — precizează G. Călinescu — „simți nevoia de a reconstitui pe Pica și recurse la anchetă”. Îi studiază, în consecință, îmbrăcămintea, cărțile, ustensilele de toaletă, camera. Aici, în mediul familiar ei, i se perindă lui Ioanide pe dinaintea ochilor două imagini, ce se suprapun și se confundă; imaginea fetei reale, așa cum și-a lăsat tiparul în lucrurile intime și copilul eternizat în mintea tatălui la o vîrstă fragedă, venind mereu în întîmpinarea adolescenței, pentru el o necunoscută enigmatică.

Pica se întregește și în amintirile Erminiei și ale lui Hergot. Cea dintîi îi evocă profunda feminitate, amănuntele denunțîndu-i afecțiunile, neliniștile, chiar și micile bucurii ale descoperirilor culinare în perspectiva unei posibile legături matrimoniale.

Hergot, „medic”, „muzician” și botanist”, observă fugitiv pe Pica’ după cum scrie G. Călinescu, „din aceste puncte de vedere”.

Un caz aparte îl constituie Pomponescu. El este conceput tot după metoda gidiană comentată mai sus. Îl vedem deci cum prinde viață din ceea ce spun alții despre el, mai ales membrii familiei, mama și soția. Lucrurile sînt împinse pînă acolo încît nu numai că Pomponescu se confundă cu personajul politic fictiv creat de ambițiile lor, dar i se substituie cu totul, pierzîndu-și identitatea reală. Nu fără a trăi însă dramatic în subconștient la început această substituie, pînă la actul limită al sinuciderii. Pomponescu nu este analizat în acțiune, ci la modul de introspecție. Dacă sîntem tentați a-l apropia de Proust pe această latură, în aceeași măsură avem argumente a susține că profunzimea trăirii interioare, dramatismul individului nerealizat apare altfel decît în *A la Recherche du temps perdu*; și tocmai aici stă meritul deosebit al lui G. Călinescu. Pomponescu este un proustian, dar privit dintr-un unghi de vedere cu totul altul: în structura lui de arivist snob, care își ține un memoriu genealogic și respectă pompa specifică unei anume trepte a vieții sociale.

Tot în sensul documentului gidian putem privi și introducerea jurnalului intim în roman. Conform concepției despre jurnal, G. Călinescu nu le va da mină liberă personajelor sale să-și noteze orice, la întîmplare. Hergot se destăinuie paginii de însemnări intime, memorînd lapidar un eveniment capital. Dar sensul lui este de cele mai multe ori simbolic, greu de descifrat. După impușcarea Pichii în ușa cavoului, jurnalul lui Hergot consemnează: „Plesnit toate coardele de la violoncel”. După ce soția lui Gonzalv Ionescu îi vesti, plîngînd, moartea soțului ei (bătîndu-i în geam) ca un ecou apar în același jurnal cuvintele: „Cerule extrem de senin. Privit steaua polară”.

Nici jurnalul lui Tudorel, în realitate două piese distincte, nu se încadrează în formula clasică a însemnărilor zilnice, riguros date, pline de reflecții și de anecdotă. Tehnica exprimării diferă față de concentratele note ale doctorului cu sensibilitate de artist. După cum diferă și caietele lui Tudorel între ele.

Insemnările primului caiet, destăinuit de Pica lui Ioanide cînd și-a presupus fratele în pericol, constituie un jurnal de idei, livresc, de orientare ideologică, politică, religioasă, filozofică. Sînt relatate aici evenimente datorate unei epoci de răscruce pentru umanitate, trăite de un tînăr inteligent și cu o cultură enciclopedică, am putea spune, dacă ținem seama de citările abundente de nume ilustre și texte de bază ale culturii universale. Sînt însemnări puse pe hîrtie parcă din nevoia unei confruntări, mai puțin cu sine și mai mult cu cineva din afară, în stare să judece faptele cu pondere matură, în ciuda afișării, de la primele paragrafe, ca o problemă esențială de dezbătut — problema divergențelor dintre generații. Caietul a fost destinat a fi citit de Ioanide, a-l șoca dar a-l și cuceri totodată, deși dintr-un juvenil spirit de frondă autorul lor ține să adauge cu superioritate: „sper că nenorocul nu va face ca aceste rînduri să placă cuiva”.

Ceea ce deosebește caietele lui Tudorel este tonul. În primul, conceput memorialistic, este trecută în revistă, cu detașare, experiența omenirii și implicat a tînărului care o trăiește direct. Consecvent frazei cu care debutează, că jurnalul său nu este o „confesie” ci o „explicație”, Tudorel disecă viața mai puțin din perspectiva sa și mai mult din perspectiva cîtorva personaje literare: „principele” lui Machiavel; personajele stendhaliene, pentru „dinamica generațiilor tinere”; personajele *Iliadei*, în legătură cu „gloria” și „valoarea faptei”; numele lui Rascolnicoff este legat de cazul singurătății individului; de cel al lui Lafcadio, problema „ucidării nemo-fivate”, ca reflectare a teoriei actului gratuit, pusă în circulație de o carte ca *Les Caves du Vatican*.

Al doilea caiet este o stenogramă de senzații ale unui condamnat la moarte. Așa-zisa detașare a celui alt caiet — explicarea faptelor vieții prin literatură — este eliminată din meditațiile de celulă ale lui Tudorel. „Ceea ce mi se pare o invenție literară se întîmplă cu mine”, scrie el. Sau: „Am făcut literatură din cauză că Machiavel nu dă lămuriri în privința aceasta”. Notațiile sînt acum scurte, palpitate, grave prin simplitatea cu care este exprimată emoția unor descoperiri despre existență pe pragul morții; deci într-o situație limită.

Fluența livresc captivantă a demonstrației din primul caiet, nu se mai regăsește aici, printre întrebările și răspunsurile încercate de îndoieli devorante. Nerespectînd vreo ordine în expunere, ele exteriorizează, private în ansamblu, consumarea anxioasă a unei ființe neliniștite, cînd frenetic temerară, cînd torturată de apăsătoare descurajări.

Cu jurnalele lui Hergot și Tudorel, introduse în roman, G. Călinescu obține alte unghiuri din care să-și scruteze personajele — atît cele care își țin jurnalul, cît și cele despre care se fac aluzii ori referiri mai accentuate. Ioanide și soția lui, de exemplu, iau dimensiunile izvorîte din modul pătimaș al lui Tudorel de a gîndi realitatea. Dar G. Călinescu folosește prilejul că arhitectului îi cade în mină textul primului caiet pentru ca, din reflecțiile sale spontane, cînd află cu surprindere cum gîndește propriul lui copil, să obțină și reversul. Adică portretul lui Tudorel.

Un fel de jurnal ține Caty în *Scrinul negru*. Un „carnet-calendar”, cum este semnalat de două ori în roman; îmbinare de confesiune pasională și de note precise de cheltuieli și depuneri la Bancă, echivalînd cu un expresiv portret moral al femeii mondene care, atunci cînd îl scrie, se

afără într-un stadiu al existenței când totul se confundă cu afacerile strict bănești. Sau se rezumă la ele.

Această femeie, tenace în afaceri, în stare să se abandoneze pasiunii, temerară și totuși lipsită de apărare, prizoniera propriilor ei slăbiciuni, schimbătoare, frivolă, dar consumându-se anxios în aspirații nesfârșite, circulă ca aerul prin carte. Palpită și îi dă pulsul, neexistând propriu-zis decît în amintirile citorva prieteni și cunoscuți, în imaginația lui Ioanide, care o reconstituie din fragmente, și în scrisori.

Scrisorile din *Scrinul Negru* înlocuiesc dosarul de existențe din *Bietul Ioanide*. În loc să ne mai aflăm în fața unui personaj surprins din afară, din unghiuri diferite, ne aflăm în fața unuia care se exprimă pe sine, se povestește limpede, ușor: o adevărată existență nemijlocită.

În scrisorile către Ciocirlan și Oster, Caty își denunță individualitatea pasionată, fervoarea duplicitară. Concomitent denunță și colectivitatea abuzivă din preajma ei, de la unchiul medic, implacabil în respectarea normelor mondene privind maternitate și amorul liber, pînă la a doua soție a tatălui ei, cu care va purta o luptă feroce pentru moștenire.

În scrisorile către colonelul Remus Gavrilcea, Caty, în plină maturitate, nu mai păstrează din epoca primei corespondențe cu Ciocirlan, nici fragilitatea adolescenței, nici tensiunea autentică a simțirii. I-a rămas de atunci doar fantezia combinatorie, strămutată din planul erotic în cel al afacerilor dubioase.

Dialogul epistolar (fiindcă, la rîndul ei, Caty primește scrisori de la Remus Gavrilcea) îi accentuează spectacular această înclinare. În postura de soție a unui ofițer care în spatele frontului se substituie unui veritabil călău cinic, fiind confruntată cu el și cu ceilalți ingenioși vînători de glorie cu sticle de șampanie, coniacuri fine și demonstrații de ochire precisă în țintă umană, poate fi brutal integrată lor.

Scrisori își scriu între ei Antoine Hangerliu și Șerica Băleanu, Meme și Caty. De data aceasta, personajul care se conturează în primul rînd din scrisori este Gavrilcea. Șeful centurionilor este comentat de patru reprezentanți ai aristocrației. Fiecare contribuie cu deformări revelatoare, datorită participării afective, la reconstituirea personajului. Se reia, prin urmare, procedeul din *Bietul Ioanide*. Dar în același timp, scrisorile conțin destule elemente care să-i recomande pe semnatari, mai ales ca reprezentanți ai unei anume concepții, ai unei anume educații.

Caty și ceilalți descoperă o întregă lume în scrisorile lor. Mai contribuie și personajul cu nume semnificativ, dna Valsamaki-Farfara, confidenta lui Ioanide, deținătoare a amănuntelor picante de culise.

Informațiile se înmulțesc și pe alte căi. G. Călinescu atrage atenția asupra „digresiunilor” și a „notelor”, cînd expune tehnica lui Camil Petrescu, în *Patul lui Procust*. Îl preocupă îndeosebi modul de tratare jurnalistică și comentează procedeul pentru interesul de substanță pe care îl poate avea ca „demonstrație”, din punct de vedere al formei.

De note și digresiuni face uz și G. Călinescu, masiv, în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*.

În *Bietul Ioanide* seria notelor o deschide motivarea dată de romanțier publicării în întregime a jurnalului lui Tudorel. Textul este pus la subsolul primei pagini a jurnalului. El se referă atît la jurnal, cît și la Ioanide, la participarea arhitectului pe parcursul lecturii, la natura indig-

nării lui : „Acest detestabil jurnal scoate legitime exclamații de oroare din partea lui Ioanide, care nu ne dau deplină satisfacție morală, intrucît Ioanide însuși, cu toate intențiile lui, este încă un om de mentalitate burgheză. Am crezut totuși că în scopul de a înțelege timpul și greșelile eroilor trebuia să supun studiului jurnalul așa cum a fost scris”.

Potrivit metodei enunțată în textul amintit, G. Călinescu „transcrie”, după cum îi place să precizeze, și alte texte, date ca autentice : scrisori, rapoarte, un ordin de decorare emis de garnizoana din Tecuci, pentru un act de bravură care a uimit provincia ; certificatul școlar al lui Pomponescu ; o pagină din *Fort comme la mort* de Maupassant ; genealogia ramu, rei aristocratice a familiei Pomponescu ; memoriile prințesei Hangerliu-încărcate și ele de genealogii ; decizia la privire la stabilirea succesiunii la averea lui Nicu Zănoagă ; chitanțele eliberate de ministrul Ciocîrlan, misitului său, Seraphin ; decretul de decorare a lui Remus Gavrilcea ; foaia de observație clinică a lui Hagienuş, completată cu o cerere adresată tribunalului de orientalistul deposedat de colecțiile sale rare, de proprii lui copii ; sfaturile lui Ioanide pentru fiul sau fiica sa ; lista invitațiilor la nunta lui Gavrilcea cu Meme Hangerliu ; protocolul prezentărilor la o recepție în lumea diplomatică, în Argentina. În incheiere, memoriul fantastic al lui Hagienuş, înțesat cu citate și ample note savante. O singură dată înregistrăm și în *Enigma Otiliei* un asemenea text : transcrierea anunțului mortuar al progenerurii lui Stănică Rațiu, compus în limbajul tipic al gazetelor vremii.

G. Călinescu scrie în *Istoria literaturii* că autorul *Patului lui Procust* „a cîștigat lupta” din punctul de vedere al demonstrației tehnice. Chiar dacă, în continuare, observă că textele date ca autentice sînt în realitate „compuse” de Camil Petrescu și că el se întoarce de fapt la romanul epistolar crezînd că face roman modern, G. Călinescu este atras de metodă și o experimentează la rîndul său, pe cont propriu. Bine înțeles că și el compune totul, cu excepția paginii din Maupassant.

Pe cont propriu experimentează și procedeul discontinuității temporale, în *Scrinul negru*. Și Camil Petrescu a recurs la el intercalînd scrisorile lui Ladima în conversația dintre Fred Vasilescu și Emilia. Procedeul considerat „modern” fiindcă a fost folosit de Gide, Proust, Faulkner, Virginia Woolf, Huxley, îl descoperim, contrar așteptărilor, și la François Mauriac, trecut în mod curent în rîndul scriitorilor, de cea mai tradițională formație. La timpul cuvenit, am arătat că nici în *Mizerabilii* cronologia nu este respectată și că Victor Hugo inserează, cu mult înaintea lui Dos Passos și Pilniak, în roman, frîngînd povestirea, știri din actualitate, titluri de ziare, texte de legi, acte, numele unor persoane reale. G. Călinescu leagă de acțiunea romanului *Scrinul negru* numele Marthei Bibescu, al contesei de Noailles, al doctorului Kreindler, al arhitectului Mincu.

Trecerile de la o epocă la alta, în *Scrinul negru*, le operează scrisorile, generos reproduse în roman. Substanțiale ca informații, distincte prin amănunt pentru fixarea atmosferei, ele situează pe eventualul lector atît în spațiul cit și în timpul de care sînt legate. Aportul lui G. Călinescu nu constă în alternarea epocilor printr-un procedeu folosit cu succes și înaintea lui. Original este modul cum dilată fantastic timpul, cum îl proiectează ca o umbră uriașă prin mijlocirea acelor personaje, martore ale

trecutului, avind în trecut o existență acută, dar situindu-se în prezentul surprins în roman ca niște semne simbolice, marcându-l. Personaje mărturisind un naufragiu prin eroziunile trecerii vremii imprimate în ființa lor fizică și morală, rezumind într-un gest, într-o expresie, zeci de ani de existență anterioară, dobîndindu-și prin ea densitatea și tot de ea trebuind a fi corelată orice manifestare ori comportare din prezent. În contrast izbitor cu acest prezent. Timpul nu este retrăit ca la Proust, nu este fărâmițat ca la Huxley, nu este suprapus ca la Camil Petrescu, ci tras din adîncuri și atît de palpitan impins înainte încît trecutul capătă consistență, iar prezentul apare ca un mularj al său, dureros și hilar deformat.

În ceea ce privește caracterul „palpitan” al ultimelor două romane călinesciene, nu putem să nu îl asociem interesului arătat de autor romanului polițist și romanului de aventură.

„Romanul polițist are finețile sale” scrie G. Călinescu, surprins în *Istoria literaturii* că lui Camil Petrescu îi „repugnă” formula. Unui lector „subțire” chiar *Patul lui Procut* îi oferă „o superioară emoție polițistă”, aflăm în continuare. Formula se traduce cu „putința de a participa, ca cititor, la construcția romanului”, conceput nebirocratic, în care numai evenimentul „respiră” și „se construiește pas cu pas”, regăsindu-și prin „umpleri succesive” cronologia aparent dislocată.

Eugène Sue și Al. Dumas sînt pentru creatorul lui Ioanide tot atît de geniali „în felul lor” ca și Balzac. Aprecierea o dă tot în *Istoria literaturii*, cînd supune analizei critice modalitatea expozitivă a lui Cezar Petrescu.

G. Călinescu prețuiește „romanul senzațional” în sensul mult mai larg decît acela de roman polițist în înțelesul strict al cuvîntului. El face distincție între epica senzațională, gen Pierre Benoit și epica polițistă, cu rădăcinile în literatura lui Edgar Poe. „Adevăratul” roman senzațional fiind în accepția lui romanul „ieșit din fapte pure, explozii ultime ale unor frămîntări ce trebuiesc estompate ușor pe un al doilea plan de contemplație”. Concepție estetică lesne de înțeles la un scriitor care a ținut să ilustreze neaderarea sa programatică la romanul de analiză, tip „foaie de observație clinică”, gîndind cu o magistrală autoritate intriga din jurul averii lui Costache Giurgiuveanu, din *Enigma Otiliei* și apoi revărsîndu-se cu o satisfăcută libertate în atîtea pagini ilustrative din *Bietul Ioanide* și *Seriful negru*. Rememorăm imprevizibilul morții fiicei lui Ioanide, politica de capcană organizată împotriva lui Hangerliu; ipostazele aparițiilor șefului centurionilor, iraționalitatea gestului parabolic al unei înmormîntări fictive; cadența urmării fraților Gavrilcea într-un vast peisaj montan. Pagini de mister, de acțiune și senzație ce culminează cu punerea în scenă, la un mod de decupaj existențialist, al cazului Carababă, comentat de autor în paralelă cu literatura caracteristică a unui Conan Doyle sau a unui Ferri Pisani.

Pagini deloc întîmplătoare pentru cineva care s-a exersat în această direcție. Pentru că G. Călinescu a publicat *Misterele castelului din Tristenburg* și *Fata răpită*, inventariind parcă procedeele clasice ale genului, dar neabandonîndu-se ticurilor și mecanismelor lui. „La drept vorbind — scrie el — eu însumi m-am plictisit de propria-mi idee, fiindcă sînt latin și setea de a cunoaște și deci de a clasifica oamenii mă devoră. Mi-am zis că poezia e poezie și proza e proză și un român nu-i născut să fie fantast.



Și am abandonat petrecerea”. Motivarea absorbantului exercițiu literar se încheie cu fraza : „Public însă începutul, care ar putea sluji ca punct de plecare vreunui narator, așa cum *Misterele castelului din Tristenburg* au tentat câțiva tineri amici care știu ce este seriozitatea glumei estetice”.

„Seriozitatea glumei estetice” — prodigioasă știință a alăturării cuvintelor care convertește un paradox într-un rămășag intelectual. G. Călinescu subserie la un joc, de fapt un act demonstrativ cu aplicații fecunde în tehnica romanului, în genere. Romanul de senzație reprezintă doar un moment al rîvnei scriitorului de a se familiariza, de a acumula dar și de a triumfa prin aplicări personale asupra arbitrarelor ingeniozități formale.

Fie că l-a solicitat într-adevăr rezerva de surpriză a tehnicii heterodoxe a romanului secolului XX, fie că a ținut să dea doar o replică lui Camil Petrescu prin turnura epică a ultimelor romane, construite parcă după schema pe baza căreia a descompus sistematic *Patul lui Procrust* în istoria literaturii, cu aplicare critică atât de personală, G. Călinescu nu pierde din vedere că tehnica rămîne doar o convenție. Că poate trezi interes, dar nu reprezintă o valoare decît atunci cînd prin accentul ei cuprinsul unui roman capătă neprevăzută culoare, fără a-l artificializa. Diversificarea posibilităților de expresie nepresupunînd absolutizarea experimentului, perseverarea în elaborări seducătoare din punct de vedere meșteșugăresc, dar sterile pentru viață.

Convingerea că romanul este o artă literară nu este o singură dată exprimată. Dar G. Călinescu ține să rememoreze în *Principii de estetică* și în *Cronicile optimismului* că scriitorului i se cere să aibă „abilitatea” de a-și ascunde talentul și de a ocoli pericolul închistării în niște habitudini de rutină. În sensul acesta privim răspunsul dat uneia din întrebările dintr-o „cronică a optimistului”, din 1960 : dacă e bine ca scriitorul să neglijeze perfecțiunea formală în favoarea fondului, sau să-și lustruiască opera „ca unghiile cu piatra ponce”. După cîteva incursiuni în literatura lui Stendhal și Balzac, pentru asociații care concentrează într-o simplă alăturare de nume adevăruri infailibile pe plan estetic, după unele precizări care îi vin din practica de scriitor și din contactul nemijlocit cu realizările cotidiene ale naturii, răspunsul se implică instructiv și spiritual entuziastei concepții despre vitalitatea artei susținută și exemplificată în toată opera : „Scrutează îndelung și acut (dacă poți), toarnă repede și clar. Dacă ai făcut o ființă cu aparat circulator, inima să-i bată bine. De a țesut nasul puțin prea lung, sau miinile prea grosolane, lasă-le în pace. Ablația excesului de nas poate fi mortală”.

Paranteza nu este întîmplătoare. Prima condiție pentru ca un îndemn de felul celui de mai sus să nu cadă în teren sterp, este ca el să se adreseze „omului de vocație”. În franchețea și în seriozitatea deschiderii lui spre noutatea „veche de cînd lumea” se încrede G. Călinescu. Deci, prima condiție a unei opere este să-i bată inima, să nu fie rezultatul respectării unei anoste liste de protocol tehnic, i se cere, cu alte cuvinte, a împlini „surprinzătoarea viață a ficțiunilor”, condiție pusă în articolul din 1957, *Reflecții mărunte asupra romanului* : „Ca să ai sentimentul unui cal viu nu-i spinteci pieptul spre a-i vedea inima și aburii vitali (priveliștea aceasta e josnic fizică) ci contempli animalul alergînd. Suprafața inteligibilă este aceea care dă impresia de viață”.

Fiindcă *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* sînt romane atît de elaborate din punct de vedere al tehnicii, vom întîrzia asupra lor. Este interesant de văzut dacă în practica romanului viața ficțiunilor a avut de suferit de pe urma ispitei rafinamentului formal al autorului lor sau dacă, dimpotrivă, compoziția devine pasionantă prin ficțiunile pe care le propulsează și care apoi ajung să pună stăpînire pe ea.

Care este destinul lui Ioanide pe plan artistic? Personaj principal, el apropie și leagă mai bine acțiunea celor două romane. El este cel dinții asupra căruia se experimentează metoda definirii nu prin acțiuni proprii, ci prin felul cum aceste acțiuni sînt văzute și interpretate de alții. Ne gîndim la scena din casa lui Saferian, cînd strînși la un ceai de după amiază, oaspeții colecționarului, amici și cunoscuți apropiați lui Ioanide, îi fac pe rînd alt portret. Dar portretul este mai curînd metafora celui care îl execută pentru că, unul cite unul, ei restabilesc identitatea lui Ioanide cu interpretări de o subiectivitate abuzivă, cu indicații de expresie corespunzînd atitudinii sufletești tipice lor.

Deși aderă perfect jocului, G. Călinescu nu pierde din vedere regula și o comentează indirect, din afara jocului. Este momentul cînd îl pune pe Suflețel să răspundă în locul arhitectului că ceea ce acesta ar vedea în ceașca de porțelan pe care o contemplă nu pot fi decît sirene. De aici încolo începe comentariul lui G. Călinescu. El justifică spontana intervenție ca venind de la cineva inapt să-l gîndească altfel pe arhitect decît epicureu și contemplativ. Dar cititorul este avizat. De altfel el va mai descoperi pe parcursul lecturii în ce măsură atributele corespund însăși individualității lui Suflețel.

O completare asemănătoare face Călinescu și cu alt personaj: „Bonifaciu Hagienus nu credea deloc că Ioanide e un visător. Îl socotea dimpotrivă pozitiv, viclean, corupător de femei, își exprima în el propriile lui aspirații, agravîndu-se în transpoziție” (sublinierea ne aparține).

Ioanide intrupează și marea ambiție a scriitorului. Simțim, ori de cîte ori intervine în text, cum îl absolutizează, cum vrea să-și convingă cititorul că este „omul superior”, așa cum îl califica, plină de admirație, „madam’ Ioanide” după o dispută afectuos cerebrală pe tema educației copiilor.

Ioanide e sublim, dar nu în postura de intelectual detașat de lume, mai curînd el e incapabil să înțeleagă pe cei din jur, decît să nu fie înțeles de aceștia. Este sublim din elipa în care îl simțim trăind drama trecerii timpului, fraternizînd cu efigiile contrastante datorate societății, dintr-o decizie inutilă și înduioșătoare de a mima vigoarea trupească și spirituală perpetuă.

G. Călinescu a avut nevoie de entuziasmul superficial al lui Gaittany, de epicureismul lui Suflețel, de suficiența lui Dan Bogdan, de inocența jucată a doamnei Valsamaki-Farfara, de superbia pedantă a lui Pomponescu, de ușurătatea lui Smarandache, de voluptatea orientală a lui Saferian Manigomian pentru obiectele de artă, de ambițiile didactice ale lui Gonzaly Ionescu, de subtilitățile frivole ale lui Hagienus, de independența Elvirei, de extravagantele juvenile ale lui Tudorel, convertite într-o tragică experiență — pentru a crea măștile lui Ioanide. Dar a mai avut nevoie și de inepuizabila sa capacitate de a-și alcătui entuziast personajul ca să-l impună ca pe o riguroasă frumusețe de gîndire într-o socie-

tate de intelectuali, punind o investitură nouă într-un singur om : intelectualul de elită. Pentru că acest intelectual este eroul dramei epocii descrise în romanele călinesciene.

Ca să prindă viață cu adevărat, ca să se încadreze normelor estetice ale creatorului său, adică să ajungă a exprima „surprinzătoarea viață a ficțiunilor”, Ioanide trebuie să se detașeze de varietatea imaginilor constituite din afară, generoase prin multilateralitate, dar nu întotdeauna concludente. Marea artă a lui Călinescu este de a-și fi scos la lumină personajul cu efemeritățile și inutilitățile actelor sale, de cele mai multe ori de-a curmezișul monumentalității impuse din afară, cu sumețiile și inclinațiile sale, de atâtea ori greu perceptibile sub risipa de gesturi exterioare. Fiindcă trebuie să recunoaștem că la Ioanide ne surprinde din primul moment o anume poză și ea îl însoțește mereu, cînd personajul ne apare „abstras”, „analitic”, „lucid”, întotdeauna cu un cap deasupra celorlalți.

Cu o poză se deschide cartea : Ioanide pe pragul încăperii unde nimeni nu-l mai așteaptă, exact la bătaia gravă a pendulului, spre surprinderea tuturor. Poză este demonstrația față de Butoiescu, a repudierii realității imediate, cînd pretextează că recolta nu-l interesează în nici un chip, că o livadă de pruni nu se acordă cu un templu grec și că o invazie de fluturi nu strică peisajul. Poză este și teoria despre structura lumii noi pe fondul umanității răsturnate din Talcioac, în fața lui Gaittany.

Scriitorul simte că e timpul să puncteze aspectul căutat șocant al demonstrației și intervine în dialogul dintre cei doi :

„ — Mici burghezi ca Hagienus, Suflețel, Gulimănescu n-au avut nevoie să-și schimbe așa de spectaculos veșmîntul. Au trecut prin furtună cu hainele lor.

Satisfăcut că Ioanide a părăsit tema aristocrației, Gaittany îl privea iar, sorbindu-l din ochi.

— Suflețel e sublim ca un erou ! exclamă Ioanide.

— Ha, ha, ha ! rise Gaittany. Glumești :

— Nu glumesc domnule . . . ”

Și acum urmează completarea scriitorului care știe exacta dimensiune a faptelor : „ . . . declară arhitectul cu o severitate ce i se păru lui Gaittany jucată spre a da proeminență paradoxului ”.

Poză este distanța dintre Ioanide și moartea copiilor ; poză — diversitate explorărilor erotice, nu lipsite de culoare și poezie, dar mereu ostentative. Totul se convertește în gesturi. Să ne gîndim însă cîtă disproporție există între gest și ceea ce trăiește efectiv personajul, cu candoare dar și cu asprime, cînd realizează motivul profund al morții copiilor. Pe Tudorel și Pica i-a mistificat cîtă vreme au trăit, aplicîndu-le constrîngător tiparele imaginației sale, sub o aparentă libertate de gîndire și acțiune. Să ne rememorăm cît de sumar compuse sînt gesturile și cîtă fotografie ingenioasă realizează anume ca să pună la adăpost frenezia zborurilor urmată îndată de căderile fără zgomot ale unui visător, în stare să transforme în mitologie ritmurile vieții, culesc mai mult din adîncurile sufletului său, decît de realitate. Aici este momentul a ne aminti experiențele erotice ale arhitectului, petrecute real sau de multe ori numai în ficțiune, ca ecou al unei chemări profunde spre viață, pe deasupra oricărui orgoliu, a bărbatului matur care simte că îmbătrînește. Pe această

latură, Ioanide poate fi apropiat de Pascalopol, numai că personajul din *Enigma Otiliei* este mai interiorizat și mai sigur în mișcări, cu picioarele mai pe pământ. Ioanide e mai fantezist, liber — dincolo de artificii exterior — să se epuizeze exemplar pentru o idee. El are capacitatea de a se dedubla (amintim spațiul larg dedicat monologurilor sale interioare), ceea ce constituie și o trăsătură proprie tehnicii artei de a portretiza a lui G. Călinescu.

Este interesant (și în spiritul lui caracteristic de a crea surpriză prin contraziceri) ca să-l vedem pe G. Călinescu, teoretic inaccesibil romanului de analiză, dînd prin Ioanide și Pomponescu două studii pătrunzătoare asupra sentimentului irealizării; unul pe plan uman, celălalt pe plan social.

Cazul ratării lui Pomponescu este studiat monografic. Omul este purtat la întruniri amicale sau politice, pe stradă și în familie, în cabinetul ministerial, în sala de expoziție a lucrărilor sale de profesor de beton armat, adulat, răsfățat, părăsit, după conjunctura politică mai mult sau mai puțin favorabilă. I se cîntărește exact fiecare expresie a feții, gîndurile ascunse, vorbele, comportamentul în timpul ascensiunii și a decăderii lente, în raport cu fluctuațiile de comportament revelatoare ale celor din jur. Este alcătuit din bună-voința și indiferența susținătorilor săi, din obstinația mărimii politice a mamei și a consoartei, cu toții favorizîndu-i denaturarea personalității pînă la compunerea măștii de imperturbabilă măreție aplicată iremediabil ca un clișeu, prelungită pînă la poza ultimă de defunct ilustru.

Pe G. Călinescu îl interesează însă disponibilitățile neobișnuite ale sufletului, chiar și atunci cînd descrierea personajului perseverează pe o singură latură. De aceea îl sondează permanent, cu o mare inventivitate de a provoca situațiile cele mai concludente. E atent deopotrivă la efectul verbiozității în stil de reclamă ușoară și la elogiul consolator, la rezonanța confruntării îndrăznețe cu un adversar neconvențional și a rezervei insolente a unor profitori paraziti. Captează reacțiile față de rezultatele examenului rațional, în momentele de penibilă însingurare, și totodată refuzul acceptării unor realități după clarificarea lor. Este concludentă scena repetată a așteptării în casa pustie a fostului ministru, a apelurilor telefonice care nu mai vin, demonstrînd „fenomenul monstruos al amneziei opiniei publice”.

Într-un cuvînt, pe G. Călinescu îl pasionează zbuiciumul simptomatic al omului între perspectiva de a demisiona din zona îngustă a ambițiilor sociale, care i-a infuzat subiectivismul vehement, ori de a epuiza în anchete minore, pierzînd tot mai mult simțul dimensiunii grave a faptelor.

Este evident rolul de mim uriaș conferit de romancier grupului de intelectuali care a absorbit personalitatea celor două personaje și a recompus-o strategic, direcționînd-o abil. G. Călinescu a vrut să creeze tipuri și a realizat un grup semnificativ, prin particularitățile lui, pentru o epocă și pentru o societate. Conform teoriei sale asupra „ruperii proporțiilor zilnice”, pentru a pune în lumină sensul moral al situațiilor, apelează la ceea ce numește în studiul despre Tolstoi „procedeu tehnic clasic al marelui creator”, de care depinde însuși realismul său: „Mușchii michelangiolenști sînt ca niște funii de corabie, capul lui Hercul o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de luminări aprinse sau printr-o vitrină cu apă alungite, asimetrice, tremurate. Ce înseamnă de altfel media statistică? O abstracție. Cine poartă un nas

statistic rezultat din împărțirea totalului la numărul componentelor? Realitatea este diformă, disproporționată, singulară și geniul are această putere de a privi în față particularul gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstracții. Omul comun este un aparat de fotografiat ce nu reține culorile, văzînd totul fumuriu și care, intrînd în panică de roșu și de galben, declară că sînt semne de formalism”.

Constituită după asemenea norme estetice, galeria intelectualilor care populează romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* este necesară ca un fundal uriaș, revelator. El are implicații adînci, așa cum la François Mauriac peisajul bordelez nu este un simplu decor, ci factor determinant în dramatismul ideii.



## Șerban Cioculescu, septuagenar \*

Îmi revine, în numele Prezidiului Academiei de Științe Sociale și Politice și al Președintelui său, deosebit de plăcuta misiune de a-l omagia pe septuagenarul acestei festivități, membru al Academiei noastre, ca și în numele Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, la al cărui Consiliu științific și la a cărei redacție a „Revistei de istorie și teorie literară” a participat cu interes și afecțiune. Dar, firește, nu sărbătorim numai faptul biologic, prin el însuși o biruință ce nu aparține mai puțin spiritului, ci mai ales întreaga activitate a lui Șerban Cioculescu, împlinind și aceasta — cu o minusculă diferență — respectabila vîrstă a cincantenarului, dacă-i fixăm debutul în 1923, cu prilejul primelor sale cronici la „Facla literară”.

Nu ne propunem, desigur, de pe acum și aci, o caracterizare și o apreciere integrală atît de meritată a îndelungii sale strădanii, ci doar schițarea — în concentrat relief — a contribuțiilor celui omagiat la principalele domenii ale științei noastre literare. De altfel, activitatea sărbătoritului se desfășoară mai departe, și astăzi, cu aceeași nedesmințită hărnicie ca și în ultimele decenii, reprezentînd — spre a cita o veche vorbă carteziană — o adevărată „creație continuă”.

Cîmpurile răscolite de spiritul lui Șerban Cioculescu sînt îndeobște cunoscute, pasiunea lui aplicîndu-se necurmat și insistent asupra studiului critic și istoric-literar, în cel din urmă ca editor reputat și autor prețuit de monografii. Sărbătoritul nostru n-a fost numai un specialist, închistat — rigid și izolat — în domeniul său, ci un spirit larg deschis spre publicul mare, cu care s-a aflat totdeauna în osmoză continuă. Verva sa orală, transpusă și în scris, pitorescul anecdotic și memorialist, evitarea stilului alambicat și pedant au alcătuit tot atîtea punți spre cititorii săi, dincolo de cercurile restrînse ale oamenilor de știință.

Privită în ansamblu, activitatea criticului — și aceasta rămîne dominantă în tot scrisul său — impune, mai întîi, prin volumul impresionant al articolelor, studiilor, cronicilor, recenziilor, notelor sau însemnărilor, publicate neconținut aproape săptămîină de săptămîină, uneori chiar în cuprinsul aceleiași săptămîni de-a lungul unei jumătăți de veac. Bibliografului viitor nu-i va fi prea facilă consemnarea tuturor lucrărilor sale în cronica timpului.

În contrast relativ cu acestea, numărul cărților ce a editat nu înregistrează același ritm. Comentariile critice au fost adunate doar în două volume — *Aspecte lirice contemporane* în 1942 și *Variații critice* în 1966 —

\* Cuvînt rostit la festivitatea Academiei R.S.R. de la 14 septembrie 1972.

la care se adaugă un volum recent, ca omagiu, sub titlul *Aspecte literare contemporane*, după *Medalioanele franceze* din 1970. Faptul dezvăluie, desigur, exercitarea unei lăudabile exigențe ce ar putea servi, ca exemplu, unora dintre contemporani. Concentrarea lui ca editor și monografist asupra lui Caragiale, subiectul asupra căruia — prin afinități — s-a aplicat încă din 1935, prin urmare de peste trei decenii dacă socotim termenul final în 1969 cind reapare biografia revăzută a scriitorului — descoperă, la rindu-i, limitarea disciplinată a obiectivelor de lucru, încă o dovadă a exigenței sale. Celelalte două scrieri publicate în volume — *Dimitrie Anghel* în 1945 și *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi* în 1946 — se recomandă, și ele, prin aceeași concentrare substanțială, dilatată doar, pe alocuri, prin structura subiectelor care se vădește deopotrivă și în capitolul mai amplu despre *Începuturile literaturii artistice*, din 1944.

Spirit raționalist prin excelență, criticul e un analist larg discursiv, inclinat neconținut să discute argumentat punctele de vedere opuse opiniilor sale și să le combată cu vioiciune. De aci apariția polemistului manifestat la „Kalende” în 1928, mai ales poate uneori prea insistență, dar care evoluează, în cele din urmă, spre vădite atitudini constructive.

Comentariul lui Șerban Cioculescu dezvăluie, mai întâi, marea satisfacție a lectorului pasionat, apoi tendința filologului de a analiza mijloacele expresive pînă la limitele stilistico-artistice fără a neglija conținutul afectiv și rațional, dar și fără a insista asupra abstracției ideilor. E necesar, mai ales, a-i reliefa atenția pentru *detaliu*, în fond — de asemeni — o manifestare a spiritului său estetic. Grija pentru descrierea portretistică, individualizarea scriitorilor caracterizați pînă la ținuta lor fizică și vestimentară tinzînd însă permanent spre o finalitate morală, — îi completează profilul critic. La baza acesteia se așează însă încrederea aprigă în virtuțile criticii și în rolul ei social, de unde și atenția susținută cu privire la accesibilitatea, despre care vorbeam.

În ce privește contribuțiile istoricului literar, ele se referă — după cum se știe, în primul rînd — la exegeza operei și mai ales a vieții lui Caragiale. Aceasta e prefătată de o vastă cercetare documentară cuprinzînd corespondența dintre Caragiale și Zarifopol, la care se adaugă numeroase „documente inedite” ca cele publicate în 1963 paralel cu prețioasa editare a operei dramaturgului, dinainte și de după ultimul război, în colaborare cu acad. Al. Rosetti și Liviu Călin. Lucrarea rămîne, fără îndoială, o ediție model a clasiceilor noștri.

În centrul acestei preocupări se situează însă *Viața lui Caragiale* din 1940, reapărută în a doua ediție — după cum spuneam — în 1969. Lucrarea se impune, la prima vedere, prin documentarea vastă, severă, prin verificarea faptelor cu excluderea fanteziei și a invențiilor de tot felul, autorul exprimîndu-și mereu regretul că n-a putut istovi pe de-a întregul cercetarea izvoarelor. Trebuie observat aci că întreaga documentare e îndrumată spre descrierea portretului moral al lui Caragiale cu toate defectele și calitățile lui, dar și că autorul, am spune, degustă informațiile biografice în ele însele, cu o pasiune niciodată stinsă. E necesar însă să amintim concepția lui Șerban Cioculescu privind *Viața lui Caragiale*.

Îndeobște, biografiile sint alcătuite într-o explicare a operei scriitorilor, alte ori ele sint înlăturate cu hotărîre, ca în vechea concepție a lui Dragomirescu sau ca azi în cea structuralistă, în sfîrșit nu se cultivă mai



puțin îmbinarea vieții cu opera, ambele fiind considerate ca două fețe ale aceleiași existențe. Monografistul nostru e însă de altă părere și el o spune textual : „aprecierea operelor literare nu are ce căuta în cadrul unei biografii” (prefața, p. 6.). Obiectivul său se circumscrie, prin urmare, numai la viața lui Caragiale, care pare a fi considerată ea însăși ca o operă vie, demnă de interesul cel mai susținut al cercetării.

E de apreciat apoi luciditatea cu care e scrisă monografia, răzimirându-se direct pe fapte controlate, fără obișnuitul entuziasm exagerat față de subiectul tratat, ca în cazul multor istorici literari, răzbătind aci — fără indoială — raționalismul de care vorbeam.

Celelalte amintite studii, cel despre D. Anghel și Tudor Arghezi ca și capitolul din *Istoria literaturii române moderne*, dezvăluie — la rându-le — dominantă critica literară aplicată scriitorilor, afirmarea unor puncte de vedere proprii împotriva altor opinii, vigoarea convingerii în argumentele desfășurate, precumpănirea aprecierii estetice. Li se adaugă acestora valorificarea lui Nicolae Dimachi și situarea lui I. Codru Drăgușanu la locul ce i se cuvine pe drept, prin ediția din 1942.



Meritele sărbătoritului sint astfel evidente și multiple. Șerban Cioculescu crede, cu drept cuvânt, în critică și rolul ei estetic și social, creînd — în perioada dintre cele două războaie — un stil propriu care-l diferențiază de confrății generației sale și pe care, după Eliberare, l-a pus în slujba literaturii noastre contemporane. Criticul a adus, de asemeni, contribuțiile hotărîtoare amintite exegezei unora dintre clasicii noștri, îndeosebi a lui Caragiale și cu privire la scriitorii dinaintea și de după ultimul război. Virtualitățile operei sale mai vechi au fost actualizate organic în cuprinsul mișcării noastre literare de azi, pe care scrisul său a reflectat-o cu vădită simpatie politică și artistică, aderînd la idealurile pentru care milităm.

Îi dorim sărbătoritului nostru continuarea și depășirea activității sale de pînă acum, în spiritul înalt al epocii pe care o trăim.

*Al. Dima*



## Preliminarii

1. O normă nescrisă dar validată de tradiție cere ca o rubrică nouă, cum tinde să fie, prin substanță critică și expresie concentrată, *această* „Cronică a edițiilor”, să-nceapă cu o ceremonie de cuvinte solemnă despre marile realizări (se preferă statistica) în domeniul editării „clasicilor” literaturii române, cu afirmarea unor principii (ce nu pot fi altfel decât cardinale) și cu etalarea unui program de obiective (bineînțeles majore), justificativ și tactic. Mărturisim fără înconjur că manierismul acestei convenții didactice, moleșit de abuzivii genului, ne zăticnește condeul și ne zăprește cerneala. Și nu numai pentru că dorim cu tot dinadinsul să ne deosebim de iluștrii noștri confrăți cronicari — cu care ni-i dat, cel puțin prin stăruința diferită a temperamentelor, să nu ne asemănăm — renunțăm la protocolul introducerii discursive, dar și pentru că vrem, în primul rînd și de la început, să ne încurajăm cititorii cu promisiunea implicită că le vom cruța timpul și răbdarea, ferindu-i de banalitate și lăbărtare. De aceea preferăm „o-ntorsătură-n punctul de vedere”, adică un alt mod, și, dacă ni se îngăduie, un alt stil de abordare a chestiunilor specifice. În locul obișnuitelor tircoale fastidioase printre platitudini și abstracțiuni aride, și-n locul speculațiilor teoretice aproximative de tipul „nici prea-prea, nici foarte-foarte”, ne propunem să atacăm problemele direct, argumentînd cu exemple irefutabile și, dacă va fi necesar, peremptorii, să oferim, atunci și acolo unde se simte nevoia, soluții practice adecvate, constructive, de natură a contribui efectiv, cel puțin pe măsura bunelor noastre intenții, la creșterea valorii științifice a edițiilor, ipso facto la progresul activității de reconsiderare marxist-leninistă a moștenirii literare românești.

2. Stabilind din capul locului acest raport de condiționare reciprocă între valoarea științifică a edițiilor și progresul activității de reconsiderare marxist-leninistă a moștenirii literare nu avem în vedere numeroasele ediții de popularizare posibile, de tipurile celor apărute în ultimele două decenii în sute de mii și chiar în milioane de exemplare, oricît de utile au fost și sînt în procesul de culturalizare a maselor prin librărie și școală. Ceea ce nu înseamnă că nu ne propunem să analizăm cîndva, poate chiar în acest an, edițiile din literatura „clasică” română publicate în colecțiile „Seriitorii români”, „Biblioteca pentru toți”, „Lyceum”, „Biblioteca școlarului”, „Restitutio”, „Arcade” etc., sau în afara colecțiilor, așa-numitele „edi-

ții de autor” sau „ediții întimplătoare”, ci doar că pe primul plan al interesului nostru stau și vor sta întotdeauna *edițiile critice de opere complete ale scriitorilor români*, singurele ediții corespunzătoare integral sarcinii de valorificare critică a moștenirii literare prin studii de sinteză și monografii. Și pentru că vrem să fim bine înțeleși atât de specialiști cât și de amatori, de teoreticieni cât și de practicieni, de polemisti de profesie cât și de cei de ocazie, ținem să precizăm de la început — deși sau tocmai pentru că nu excludem înțelegerea prin prejudecată — accepția pe care o acordăm noțiunii „ediție critică de opere complete”. O asemenea ediție nu este și nu poate fi, așa cum se credea până nu demult (și se mai crede încă de către unii și alții), suma textelor scrise de un autor (și a tuturor variantelor fonetice și stilistice stabilite pe baza unor norme deduse prin critică lingvistică. Acest tip de ediție, obișnuită și azi în câteva țări cu îndelungată tradiție filologică, nu este și nu poate fi pentru noi — și presupunem că pentru nici un istoric literar contemporan — decît preliminarul ediției critice de opere complete, noțiune ce implică ideea de lucrare științifică de informare complexă și de analiză interpretativă, la realizarea căreia trebuie să participe diverse domenii specializate (lingvistica, istoria socială, istoria culturii, istoria filozofiei, estetica, istoria literaturii, critica literară, matematica, informatica, electronica etc.), fiecare cu funcție corectivă și cu scopul corelării tuturor informațiilor din texte într-o sinteză monografică *actuală*, care să exprime, atît în detalii cât și în ansamblu, cu deosebită grijă pentru nuanțele specifice ale unui scriitor sau altul, punctul de vedere al filozofiei marxist-leniniste asupra operei editate. În ceea ce ne privește, convinși că numai prin astfel de ediții critice vom putea elimina reminiscențele eseismului impresionist, ca și tendințele documentarismului tehnicișt de preluare necritică, în bloc, a moștenirii literare, vom milita, printr-o concentrare critică principială și aplicată la obiect, fermă, fără nici un scăzămînt dietat de convențe sau de conjuncturi, împotriva ediției inventar, acumulativă și constatativă, pentru impunerea ediției interpretative, în care judecățile structurale să ducă în mod necesar, imediat, în paginile aceleiași cărți, la stabilirea relațiilor dialectice între realitatea operei în diversitatea, în complexitatea ei, și semnificațiile ei umane, filozofice și axiologice.

3. S-a făcut în trecutul îndepărtat, ca și în cel apropiat, și se mai face și astăzi, cu o perseverență potrivită intenției de a păstra o bună tradiție, greșeala de a reduce sfera noțiunii de moștenire literară la operele eminente ale personalităților eminente. Bineînțeles că nu sîntem partizanii „principiului” stabilit cîndva de un director general de editură, poet și academician făcut iar nu născut, care, întrebînd de istețimea hitră a șoferului ce-i transporta pe roți umplute cu văzduh liric, dimineată și la amiază, infirmitățile toate, spre și de la birou, cine-i mai mare din doi, domnia-sa, directorul general-poet-academician, sau Eminescu, i-a răspuns, după o matură gîndire de cîțiva kilometri, „Fiecare în felul lui” — și de bună seamă că nu vom pleda în paginile acestei reviste academice de „istorie și teorie literară” împotriva ierarhizării talentelor și operelor după criteriile estetice stabilite, deși experiența ne învață că orice ierarhie de valori nu este imuabilă, că odată cu trecerea timpului social și intelectual se produc și în retrospectivă istoriei literare mutații și nuanțări determinate de raportul

variabil dintre valențele operei și capacitatea de interpretare a cititorului avizat, specializat. A interpreta însă ierarhia de valori fixată — mai mult sau mai puțin — de istoricii literaturii ca pe un criteriu restrictiv al activității editoriale (ne referim bineînțeles la edițiile critice de opere complete) și a căuta, pornind de la această interpretare, argumente pentru restrângerea noțiunii de moștenire literară prin acordarea de priorități personalităților și operelor eminente și prin excluderea unor scriitori și opere de valoare secundă sau terță pe motivul că nu merită să stea alături de „clasici” înseamnă, implicit, a restrânge domeniul de cercetare a istoricului literar la autorii de capodopere și la capodopere, a-l lipsi de principalele lui instrumente de lucru — textele tuturor autorilor notabili, de certă valoare —, a-l condaonna la o muncă istovitoare de bibliotecă (să nu se uite că numeroase texte ale unor scriitori, chiar și dintre cei „eminenți”, zac, literalmente, neadunate în volume, în publicațiile periodice unde au apărut prima dată, sau chiar în manuscrise) și, în ultimă instanță, a-l împiedica să-și îndeplinească sarcina fundamentală : reconsiderarea critică, prin monografiile și studii de sinteză, a moștenirii literare, sarcină ce nu poate fi îndeplinită corect, în limitele eticii profesionale, ale onestității științifice elementare, fără cunoașterea temeinică a peisajului literaturii române în integralitatea, varietatea și complexitatea lui. Observația, în esența ei, a fost făcută, încă din 1941, de George Călinescu, a cărui autoritate o invocăm sperînd să excite mai mult decît opinia noastră, și cu efecte pozitive, sensibilitatea editorilor : „Material vorbind, cartea de față [*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*], așa de simplă la urma urmei, ne-a costat o muncă ce a depășit prevederile noastre și ne-a ținut nemîșcați în sensul cel mai propriu al cuvîntului o bună bucată de vreme. Lucrul se explică astfel. Un istoric străin (vezi cazul lui Thibaudet) își procură o bună ediție a operelor și citeva solide monografii și apoi meditează asupra autorului. La noi monografiile sînt puține, aplicate în direcția purelor date abstracte. Peste tot am procedat, chiar și pentru cîteva rînduri de biografie, ca și cînd nu am fi avut la dispoziție nici o sinteză (și în general nu le-am avut sau le-am făcut tot noi), recurînd direct la izvoare. Cu operele a fost și mai greu. *Nu există, cu toate sforțările ce se fac, ediții complete pentru cercetători. Se face eroarea în ultima vreme de a se alectui ediții cu pretenții savante, dar cu opere alese (subl.G.P.)*. Studiarea lui Eliade Rădulescu cere o strașnică oboseală. Și afară de aceasta mai sînt autori rămași numai prin reviste sau în ediții rare, de dibuit prin biblioteci. A vedea poeziile lui Radu Ionescu nu e un lucru la îndemîna oricui. Și apoi e dificil lucru să emiți opinii critice după lecturi grăbite la bibliotecă”<sup>1</sup>.

A persevera în ceea ce George Călinescu numea pe drept cuvînt „eroare” nu înseamnă, bineînțeles, a întrerupe sau a încetini ritmul de publicare a edițiilor selective din operele marilor scriitori, necesare școlilor medii, liceelor și marelui public, ci a considera, ca și pînă acum, că aceste ediții sînt suficiente pentru elaborarea istoriei literaturii române de pe pozițiile filozofiei marxist-leniniste, că istoricii vor putea analiza și sintetiza evoluția literaturii române, în toată complexitatea ei dialectică, fără a citi și reciti, a medita și remedita atît asupra operelor unor scriitori

<sup>1</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 7.

„eminenți” ca Miron Costin, Neculce, Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alecsandrescu, Alecu Russo, C. Negruzzi, Alecsandri, Odobescu, Filimon, Ion Ghica, Titu Maiorescu, Eminescu, Creangă, I.L. Caragiale, Slavici, Coșbuc, Goga, Iorga, Sadoveanu, Agârbiceanu, Rebreanu, Eugen Lovinescu, Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga ș.a., cit și asupra scrierilor unor talente mai puțin norocoase, ca Văcăreștii, Țichindeal, Dinicu Golescu, Conachi, Asachi, Mumuleanu, C.A. Rosetti, Faca, Bălăcescu, Bolliac, G. Sion, C. Caragiale, Aricescu, Al. Sihleanu, Baronzi, Radu Ionescu, Orășanu, Granda, Anghel Demetriescu, C. Mille, Ronetti-Roman, Traian Demetrescu, Radu Rosetti, Alice Călugăru, N. Davidescu, Mihail Săulescu, G. Ranetti și mulți alții. Și să nu uităm că literatura „minoră” a secolelor XVII și XVIII, în mare măsură rămasă în depozite de manuscrise neinventariate încă, este nu numai „greu de dibuit prin bibliotecii”, la București, Cluj, Iași, Sibiu, Alba-Iulia etc., dar de cele mai multe ori *inaccesibilă* cercetătorilor, și că mai există și o literatură a așa-numitelor cărți populare, fără de reconsiderarea căreia prin ediții critice moderne, contemporane, riscăm să rămânem încă mult timp sub influența vechilor judecăți din monografiile și istoriile literare scrise înainte de ultimul război mondial.

Ținând seama de multitudinea sarcinilor ce reies din rîndurile de mai sus, de numeroasele dificultăți ce nu vor putea fi, în etapa actuală, ușor depășite, și știindu-se din experiența anilor anteriori că pregătirea unei ediții critice de volum mediu, în toate detaliile ei, durează, în condițiile de lucru obișnuite azi, șase-șapte ani, se cuvine să fie declarată și organizată temeinic încă de pe acum o acțiune de „punere pe șantier” a edițiilor critice. Bineînțeles că rezultatele unei asemenea acțiuni nu sînt de așteptat imediat, ei abia din 1980 înainte. Acest termen îndepărtat nu trebuie să-i sperie, ei, dimpotrivă, să-i stimuleze pe cei ce au căderea de a deschide acest „șantier” al istoriei literaturii române, să-i îndemne să ia cit mai curînd hotărîrea pozitivă de care depinde reconsiderarea științifică, marxist-leninistă a literaturii „clasice” române.

4. Observația lui George Călinescu, citată mai sus, propune discuției, direct și printre rînduri, un evantai de probleme, din care reținem deocamdată doar pe aceea a lipsei instrumentelor de lucru subsidiare, cu caracter documentar, necesare pregătirii edițiilor critice de opere complete: *catalogele de bibliotecă, bibliografiile periodicelor literare, biobibliografiile și colecțiile de documente.*

Cu toate eforturile făcute de un secol incoace, de la Alexandru Odobescu, cînd bibliografia românească intră în faza ei științifică de organizare <sup>2</sup>, de o harnică pleiadă de bibliografi (Ion Bianu, Nerva Hodoș, Ilarie Chendi, N. Zaharia, Ștefan Orășanu, Al.-Sadi Ionescu, Gheorghe Adamescu, Emanoil Bucuța, N. Georgescu-Tistu ș.a.), nu se poate afirma că azi cercetătorul istoriei literaturii române are la dispoziție, fie și numai în rafturile marilor biblioteci, editate după norme științifice, catalogele bibliotecilor publice din România, biobibliografiile scriitorilor români, indicii

<sup>2</sup> Cf. Barbu Theodorescu, *Istoria bibliografiei române*, București, Editura enciclopedică română, 1972, p. 41 sq.

bibliografici ai revistelor și o colecție de documente literare — lucrări informative de primă necesitate, ce l-ar scuti, atunci cînd își propune să editeze critic opera unui scriitor, de canonul căutării vreme de ani de zile prin arhive și depozite de manuscrise și cărți rare (păzite cu gelozie de custozi), de răsfoirea fastidioasă și risipitoare de timp și energie a publicațiilor periodice. Dacă vom adăuga acestor dificultăți muclea copierii manu-proprăia a numeroase acte, documente și manuscrise, calvarul fizic al citirii și copierii unor articole din publicații periodice deteriorate și după microfilme, și multele șicane administrative descumajante la care e supusă răbdarea unui editor, se va înțelege, fie și numai în parte deocamdată, de ce puținele ediții critice de opere complete începute în ultimii ani (Alecsandri, Alecsandrescu, Odobescu) au fost abandonate și de ce eminentul editor care a fost Perpessicius nu a reușit într-o viață de om harnic să publice ediția integrală a creației lui Eminescu. Cunoaștem înșine, ca editori ai scrierilor lui Tudor Arghezi, adunate din peste o sută cincizeci de publicații periodice, tot labirintul acestor dificultăți, toată gama corvezilor și toate tracăsările administrative scornite parcă anume să-l deprime pe editor și să-l determine să renunțe la bunele intenții inițiale și la toate investițiile de pricepere profesională făcute. Desigur, pregătirea pentru tipar, în ediție critică, a operelor unui „clasic” trebuie să se întemeieze, așa după cum afirma de cuînd un confrate cronicar, pe „știință” și „școală”<sup>3</sup>. Dar de ce este nevoie să adăugăm acestor condiții preliminare — cum crede a ști că este necesar același confrate — „eroismul” și „mucenicia”? Martiriul (ca să rămînem în limitele metaforei propuse de Mircea Zăciu) editorului pentru împlinirea unor lucrări documentare, lucrări ce pot fi alcătuite (unele sînt de pe acum elaborate, dar nu-și găsesc loc în planurile editoriale) de bibliografi, ni se pare o exigență exorbitantă eticii și mijloacelor noastre tehnice. Timpul și priceperile interpretative ale editorului trebuie și pot fi crutate prin dotarea marilor biblioteci cu un număr sporit de specialiști și cu aparatura modernă necesară realizării rapide și în condiții optime a cataloagelor exhaustive, a indicilor bibliografici de reviste, a biobibliografiilor și a unei colecții unice de documente literare cu apariție periodică. Seriile lansate în ultimii ani („Documente literare” — Editura Minerva, „Documente și manuscrise literare” — Editura Academiei, „Biobibliografii” și „Bibliografii” — Editura enciclopedică română) trebuie, pentru a deveni cu adevărat și imediat utile acțiunii de reconsiderare a moștenirii literare prin ediții critice de opere complete, să se dezvolte într-un ritm mai accelerat decît pînă în prezent (2—3 volume anual) și pe baza unui plan de perspectivă bine chibzuit, nelimitat de considerente birocratice sau financiare, cum se întîmplă azi. Între reeditarea și răsreeditarea în zeci și sute de mii de exemplare a romanelor *Pe aripile vîntului* și *La răscruce de vînturi* și publicarea în prime ediții, valabile cincizeci — o sută de ani, a unor indici bibliografici intitulati *Albina românească*, *Viața românească*, *Tribuna*, *Luceafărul*, *Cugetul românesc*, *Gînd românesc*, *Aderărul literar și artistic*, *Convorbiri literare* etc. și a unor biobibliografii dedicate lui Eminescu, Iorga, Odobescu, Alecsandri, Slavici, George Căli-

<sup>3</sup> Mircea Zăciu, *Introducere la o „Cronică a edițiilor”*. În „Manuscriptum”, București, an. III, nr. 1, 1972, p. 164.

nescu, Rebreanu, Sadoveanu, Arghezi, Blaga etc., judecata factorilor responsabili nu trebuie să ezite, dreptul la lumina tiparului românesc fiind al acelor care cu talentul lor, și nu o dată cu jertfa propriei lor vieți, au înălțat literatura patriei noastre, în numai o sută de ani, la nivelul literaturii europene. Repetăm : Pentru a realiza astăzi, în condițiile muncii științifice moderne, edițiile critice de opere complete, nu avem nevoie, oricât ar fi de frumoase și de emoționante cuvintele, nici de eroismul și nici de mucenia editorului — necesare în împrejurări social-politice ostile culturii — , ci în primul rînd de o bună, de o lucidă organizare a tuturor forțelor intelectuale din diversele domenii de cercetare și interpretare adiacente, ceea ce va permite fiecărui specialist (bibliograf, lingvist, istoric, critic etc.) concentrarea eforturilor într-o singură direcție și exploatarea intensivă, cu maximum de randament și, probabil, de satisfacții morale, a talentului și priceperilor fiecăruia.

5. Dezideratul publicării moștenirii literare în ediții critice de opere complete impune, pe lângă alte chestiuni preliminare (cum ar fi, de pildă, revizuirea legii dreptului de autor, atît în vederea ocrotirii stricte a muncii științifice, cît și a majorării și nuanțării stimulative a tarifelor după gradul de dificultate și de calitate a edițiilor, sau adaptarea convențiilor editură-tipografie la exigențele ediției critice), de care ne vom ocupa cu alte prilejuri, și cîteva cuvinte despre necesitatea formării de cadre specializate, editori și redactori de editură.

Foarte puțini din puținii editori existenți și-au format o conștiință profesională, școlindu-se singuri, în bibliotecă, îngenunchiați, pe coate, deasupra puținelor tratate de specialitate, cele mai multe depășite, necorespunzătoare cerințelor actuale ale disciplinei. Cei mai mulți din cei puțini au învățat meseria de editor ucenicind la „locul de muncă” sau pe lângă cite un „maistru” din generațiile mai vechi, „furîndu-i”, cu mai mult sau mai puțin talent, soluțiile practice, nu însă și cunoștințele și harul. Desigur, acest autodidactism, în miezul sufletesc al căruia stă dorul pentru valorile literaturii „clasice” românești și pasiunea profesională, nu trebuie blamat. Fără strădania editorilor autodidacți și șirul editorilor români s-ar fi rupt la un moment dat, și consecințele ar fi fost foarte grave pentru acțiunea de reconsiderare a moștenirii literare. Cine nu ne crede pe cuvînt vadă edițiile din scrierile unor autori ca Bolliac, Odobescu, Alecsandri, Bălcescu, Filimon ș.a. apărute pînă în 1953. Considerăm însă că a sosit momentul ca să ne întrebăm dacă acum, cînd se pune acut chestiunea *restabilirii adevărului* asupra istoriei literaturii române ca primă și absolută obligație pentru cercetătorii din specialitate<sup>4</sup>, nu ar fi potrivit să se înființeze, pe lângă fiecare catedră de limbă și literatură română din marile universități, un seminar, fie și facultativ, de critica textelor și tehnica edițiilor, unde să se discute toate problemele specifice ale acestei discipline în accepția ei modernă, complexă, de disciplină ajutătoare a istoriei literaturii și limbii române. E o sugestie în întrebarea noastră, și sperăm că ea va fi înțeleasă ca atare. Dintre studenții care ar absolvi acest seminar, cu o durată de maximum doi ani, se va putea alege

<sup>4</sup> Cf. Academia de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România, *Valorificarea critică a moștenirii culturale* — Colocviu, martie 1972.



schimbul de miine al actualei generații de editori și vor putea fi selecționați redactorii de editură și din alte foruri responsabile, capabili să organizeze, să orienteze și să cenzureze științific, cu priceperi educate, munca îngrijitorilor de ediții și să se opună cu argumente irefutabile cosmeticienilor de texte „clasice”, a căror nemenie tinde să impună, prin ajustări oportune lor și nu adevărului istoric, o imagine deformată a moștenirii literare românești.

Această sugestie, dacă va fi acceptată, are nevoie de un apendice cu caracter organizatoric pentru a deveni într-adevăr eficientă: înființarea unei edituri avind ca sarcină unică publicarea moștenirii literare în ediții critice de opere complete, alcătuite din perspectiva epocii noastre și corespunzătoare exigențelor timpului nostru — instrumente de lucru indispensabile realizării marilor studii de sinteză asupra civilizației românești și asupra contribuției specifice a poporului nostru la îmbogățirea tezaurului pe frumusețe spirituală al omenirii.

*G. Pienescu*



## Un junimist uitat: N. I. Basilescu (1868—1904)

(Scrisori inedite de la Titu Maiorescu) (II)

Mihai Ciurdaru

### I CORESPONDENȚA DINTRE N. I. BASILESCU ȘI TITU MAIORESCU (II)

#### VII

Domnule Maiorescu

Foarte temător mă hotărâi să vă mai scriu și de astă dată și să vă silesc iarăși a citi câteva pagini insipide. Când am primit cartea și după ce am citit pe Mirabeau, am voit să vă scriu ceva din impresia ce mi-a lăsat relevarea admirabilă a distinsului și desinteresatului Dumont.

Multe planuri am avut eu, dar nu le-am spus și de sigur că numai pusilă-nimitatea mea m-a scăpat în ochii altora de titlul de . . .

Mă gîndeam și eu la așa portrete istorice o dată și relele figuri ale lui Bourget și Lemaitre mă desiluzionează. Când am citit portretele lui Macaulay am rămas uimit de puterea cu care le scoate și de ideile lui istorice, în cît m-am desiluzionat acum de mine.

De sigur că Barère n-are să mai ese, cît o fi lumea din lacul infamiei în care l-a svirlit inteligentul englez. De ce nu e un Macaulay și la noi, cînd sînt atîția Barère, căci de aiurea n-are să se găsesască nimini, care să se ocupe de noi. Portretul lui Mirabeau e șters și nu ese de cît Dumont din acele 50 de pagini; dar ese așa de bine!

Am citit o parte din *Frederic cel Mare*: e atît de plastică descrierea Prusiei: pare că vezi salele pustii, arse, dărăpănate și în picioare numai figura regelui, dreaptă ca și a lui Temistocles la Salamina în mijlocul sfărîmăturilor de corăbii, din tabloul lui Kaulbach. Afară de asta multe mi-a trezit în suflet și din ce în ce mă încredințez mai mult că în urma eroilor merge lumea și nu ei în urma mulțimii.

Aici am lucrat cam puțin; am recopiat ceiace vă citisem deja și am găsit relativ la compararea cu rezedă care nu-și schimbă mirosul lîngă alte flori, cred, un argument hotărîtor. Nu vi-l spun acuma, am să vi-l citească la București. Pentru partea a doua a lucrării, deși am materiale gata, însă nu e definitiv scris pînă azi de cît 10 pagini. Pe aici tot mai e ceva de văzut (numai la noi nu); e o galerie de tablouri mare, unde sînt multe tablouri originale importante și câteva copii bune. Am fost o dată ieri, azi fusei iar, însă crea închis. Am să mă mai duc o dată sau de 2 ori.

Eu isprăvesc cura la 18/30 Miercuri și dacă mi-ar veni ceva de acas', m-aș duce pe la Nürnberg să stau 2 zile sau pe la Bruxelles. Aș avea vreme să mă duc în amândouă locurile și poate să mă duc, nu știu.

Primii o scrisoare de la Dragomirescu, care îmi plăcu și care îmi dă prilej să-i scriu ceiace de multă vreme doream să-i spui. Se plînge că n-are nici un prietin, cînd el e făcut cu inima lui să aibă. Îmi spune cum a petrecut de bine și de gluma D-Voastră: apă cu lingura, lapte în loc de vin și doi se abțin de la pepene.

Doamne, Domnule Maiorescu, ce bun sînteți D-Voastră pentru noi! și mai ales pentru mine, care nu merit nici un fir din atenția, pe care mi-o dați.

Eu sînt tot bine; nu mai lușesc de loc, sînt vesel și mult mai viu. Îmi pare și mie bine că m-am schimbat. Vă rog, să credeți, că n-am fost niciodată poltron; și cînd eram așa deprimat de gîndul morții, poate că nu mă gîndeam numai la mine. Din contră, privesc sfîrșitul vieții, dacă nu eroic, cel puțin stoic. Însă, în afară că mă turmenta gîndul de soarta nenorociților, pe care i-aș fi lăsat, dar cînd aveam în față pe biata maică-mea, care a suferit 3 sau 4 ani chinuri nespuse; cînd vedeam o umbră de viață neputînd să-și odihnească chinuitul și slăbitul trup un ceas barim pe noapte; cînd o vedeam plîngînd și rugîndu-și sfîrșitul durerilor, cînd îi vedeam pieptul slab și încovoiat înăuntru sdrobîndu-se de accesele de tuse și totuși rezistînd mereu, ca să se chinue mereu, asta mă făcea să mă cutremur uneori, gîndindu-mă că aceiași suferință neînchipuită mi-e dată și mie să o duc, să o duc! Afară de asta bietul copil al meu, care-mi stă-nainte ziua și noaptea, ca o vecinică remustrare a păcatului meu . . . astea mă chinuiau; nu atîta gîndul unui nelsprăvit sfîrșit, cît ideia unei lungi suferințe mă apăsa dimpreună cu o amarnică remustrare. Dar acuma, am reușit a înfrînge și voitul gîndurilor din direcția în care mă duceau și mi-am recăpătat aproape toată liniștea, pe care o pierdusem.

Vă rog să mă iertați dacă vă trimit încă o scrisoare, în care eu sînt, ca și cum asta ar fi de vreo importanță, singurul subiect. De sigur că n-aș fi spus alttea, dacă nu mi-ați fi arătat atîta binevoitoare atenție.

Vă rog primiți și d-voastră și doamna respectoasele mele salutări.—

1893 August 15  
Aachen, Hotel Elephant

*N. Basilescu*

## VIII

Lindau lîngă Bodensee.  
Mercuri 18/30 Aug. 1893

Iubite Domnule Basilescu,

În Interlaken, de unde am plecat, am primit scrisoarea D-tale. Astăzi o pornim prin München, Salzburg, la Viena, unde vom fi Vineri sau Sămbătă 21 Aug. la „Hôtel Sacher neben der Oper”. Scrie-mi acolo, în ce zi sosești la Viena. Noi stăm vro 10 zile la Viena, așa înct ai toată latitudinea să vii ca

să ne întâlnim cu vro 2 zile mai înainte sau mai în urmă de ce proiectasem, după cum îți vei termina cura.

Cu marea impresie ce ți-au făcut operele de artă, ar fi bine să mai înmaginezi câteva intuiții artistice din această călătorie a d-tale, înainte de a sosi la Viena, unde vom vedea multe împreună<sup>6</sup>. Pe drumul d-tale de la Aachen-Cöln spre Viena treci prin Nürnberg, orașul cel aci suggestiv pentru păstrarea în parte a aspectului medieval. Nivelarea modernă a schimbat multe și acolo, dar tot a rămas o parte caracteristică.

Dacă-mi aduc bine aminte de itinerarul făcut, d-ta pleci din Aachen foarte dimineață, din Colonia la 9°45'; din Würzburg la 5°16' după amiază și ești la Nürnberg la 7°40' sara. Părăsește aici trenul (dacă gîmăntanul nu-ți încapă în vagon, ci trebuie să-l dai la bagaje, dă-l în acest caz numai pînă la Nürnberg, și redă-l a doua zi pînă la Viena, din cauza vizitării bagajelor la granița austriacă la Passau, unde trebuie să fii față). La șșirea din gara Nürnberg spre stînga vezi un otel, unde să-ți petreci noaptea. E bine să te și odihnești după vro 14 ore de drum de fier și după cura obositoare. A doua zi pornește-o *indelete* pe jos, cam înainte spre stînga de la otel, pe sub un turn reconstruit și rămas din vechile fortificații, pe strada înainte (vezi curioasele case, insignele de la case, cio-canele de metal de la porți) pînă la marea biserică Frauenkirche (rosassa, înlăuntru), fontănele celebre prin statuile de metal, una mare nu departe de Biserică, cu cumpăna Justiției, una mai încoale în piața de legume cu o gîscă („das Mänlein mit der Gans”), treci apoi cam în jos la stînga peste riul Pegnitz cu podul lui Carolus Magnus, sus spre Sebalduskirche, înlăuntru celebrul sarcofag de Veit Stoss (figurinele apostolilor împrejur jos!), în afară sculpturile în piatră din viața lui Iristos etc. De acolo în sus la statua lui Albrecht Dürer și la vechia cetățue „Burg”, unde e și o cameră cu instrumente originale de tortură, demne de vîzuit (ceva pfennig ca preț de intrare). Coborîndu-te de acolo tot în oraș (nu dincolo, spre sate), întreabă de mica cărciumă „Wurst-Glücklein” într-un colț de mică piață suișe. E păstrată cum a fost pe vremea lui Dürer și Veit Stoss. Vei găsi acolo pe pereți urme de la regina noastră. Apoi acasă la otel la felul lor de table d'hôte. După masă du-te cu trăsura la „Germanisches Museum” (sper că nu se închide înaintea de 4 ore, informează-te la otel). Acolo îți vei da seamă de arta și industria casnică în Germania medievală. Și apoi odihnește-te la o conditorei cu o ceașcă de șocolată. Ca comerț Nürnbergul e astăzi celebru prin turte dulci rafinate

<sup>6</sup> Scrisoarea aceasta merită o scurtă adnotare, conținutul ei fiind — sub triplu aspect — semnificativ: biografic, psihologic și spiritual. Biografic, pentru dispoziția sufletească în care e scrisă și care arată că Maiorescu își „aduce bine aminte”, retrăind parcă, momentele parcurse la Nürnberg în vara anului 1878, o dată singur (7/19 iulie). A doua oară în tovarășia, de mult visată, a Mitei Kremnitz (*Jurnal*, Vineri 4/16 aug. 78: „La Nürnberg, mas în splendid-pican-tul Bayrischen Hof, văzut încă odată totul, Sîmbătă, ora 6 seara, tren accelerat direct Viena”). Sub raport psihologic și spiritual, scrisoarea documentează — în *contrarium* — trăsături ce i-au fost contestate „călătorului” Maiorescu: interesul și trăirea estetică. G. Călinescu, de pildă, comenta: „Maiorescu cumulează date geografice... Maiorescu nu știe să spună fiindcă nu vede” etc. Documentul de față nu probează adevărul unor atari judecăți. El atestă că Maiorescu vede, simte și judecă estetic, dar spune puțin și esențial. Nu face literatură. *Jurnalul* său consemna pentru Nürnberg: „Impresie minunată, impresia totală a orașului, mai puțin diferite lucrări de artă... Mormîntul lui Sebaldus de Peter Vischer și cei 5 fii ai săi (1506—1519) foarte frumos în diferite figuri, ca total mă îndispune sarcofagul de la mijloc. Monumentul lui Albrecht Dürer (statue de culoare închisă, postamentul de culoare deschisă!)”. Numai în aparență, așadar, „călătorul” Maiorescu îl dezice pe „criticul” de gust Maiorescu. Din faptul că nu spune ce vede, nu se poate conchide că nu simte și nu înregistrează estetic. Dovadă scrisoarea publicată acum...

(„Lebkuchen”) în cartonașe rotunde și prin jucării de copii. O mare prăvălie pentru jucării e „Wanschaffe” pe lângă Frauenkirche. Poate iai un mic lucru pentru copilașul d-tale.

Și apoi încet la otelul d-tale înapoi. Trenul spre Viena pleacă la 7<sup>o</sup>49' sara din Nürnberg de la aceeași gară, caută vagonul *direct* spre Viena, pe la 12<sup>o</sup>23' miezul nopții sosești la Passau, unde trebuie să te presinți cu giamantanul la visita bagajelor, și apoi la 6<sup>o</sup>45' dimîn. sosești la Viena. Ia-ți la gară o trăsură cu 1 cal (coupé închis) și zi-l „Hôtel Sacher nehen der Oper”. — Dacă mi-ai scrie dinainte la Viena, cînd sosești, mă găsești jos la poarta otelului.

Cine știe, cum stai cu banii. Eu îți mai trimit aici un bilet de 50 frci, pe care ușor îi poți schimba la Aachen în mărci (40 mărci și cîțiva pfennigi) — aceasta pentru plusul de șocolată și de oprire în Nürnberg ce îți le-am consiliat.

La Viena poți sosi fără un ban în pungă (afară poate de 30 creițari, dacă iai un „trăger” la gară ca să-ți ducă giamantanul pînă la trăsură), fiindcă dai îndată de noi<sup>7</sup>.

Și așa la revedere peste puține zile!

T. Maiorescu

## IX

Domnule Maiorescu,

Am primit scrisoarea D-Voastră dimpreună cu 50 fr., pe care ați avut bunătatea să-i adăugați la cheltuielile mele. Biletul de drum m-a trimis în Aachen și banii de acum mă iau din Aachen, de unde cu greu mă puteam urni numai cu ce-mi rămăsese. De abia mai aveam cu ce să plătesc nota pe cea din urmă săptămînă la pensionul meu.

Cred că o să ajung la Viena, cum îmi preziceți, cu 30 de bani pentru trăger.

<sup>7</sup> Din caietele încă nepublicate ale *Insemnărilor zilnice* („Jurnal 15, Caunterets 1893”) extragem cîteva pasaje legate de șederea lui Basilescu în Viena, ca oaspete al familiei Maiorescu. „Marți 24 Aug. 15 Sept. Viena. Mă scol prea de dimîn. și ieri la miezul nopții, și azi la 5 1/4 car trezit. Aștept acel. dimîn. cu trenul de la 6.45' pe N. Basilescu, secret. de la Universitate. din Aachen. Va ședea împreună cu noi la otel Sacher. A sosit și Basilescu...”. Așa cum îl anunșase în scrisoare și cum consenuează în continuare „Jurnalul”, Maiorescu a oferit lui Basilescu o bună petrecere în Viena între 24—29 aug. 1893, vizitînd împreună muzee, parcuri, monumente, mergînd la spectacole de operă etc. Tot împreună au călătorit la întoarcerea în țară. Sosit în București (30 aug./11 sept. 1893), Maiorescu ia cunoștință că „la 10 sept. stîl nou a murit Ion Popovici, junele novelist din «Viața meseriașilor», căruia cel puțin i-am înduleit ultimele luni ale vieții”. Imediat după această însemnare „Jurnalul” reține următoarea apreciere: „Basilescu lăntălău și plicticos de tot la drum, dar inimă de aur”. Asocieră spontană a celor două nume în nota lui Maiorescu nu ni se pare fără semnificație: în judecata criticului, cei doi tineri se apropiau în multe privințe: situație socială, caracter, talent literar, aceeași boală de piept etc. Eminescianismul sincer din producțiile poetice ale celor doi scriitori prezintă într-adevăr, la această dată, izbitoare afinități. După informații provenite de la G. T.-Kirileanu, studentul Basilescu a beneficiat și el de unul din premiile bănești instituite de Maiorescu din venitul edițiilor de poezii ale lui Eminescu, pe care le îngrijea, venit „destinat — în memoria marelui poet — la premiarea acelor lucrări literare scrise de studenți români, care — pe lângă valoarea lor — să fie în oarecare legătură cu concepțiunile caracteristice cuprinse în opera lui Eminescu”. Deducem că, pentru Maiorescu, preocupările lui Basilescu îl recomandau la premieră.

Mline, adică Duminică, plec de aici, ajung scara la Nürnberg, stau a doua zi plină seară și sînt, cum ați zis, dinineața în Viena, la hotel Sacher. E bine că vă găsesc, că altfel aș fi fost foarte încurcat.

Vă rog primiți salutările mele și pentru doamna respectoasă sărutări de mline.

1893 August 21/2 Sept.  
Aachen

N. Basilescu

## X

Domnule Maiorescu,

Nu m-am putut mărgini la 5-6 pagini, cum voiți d-voastră, fiindcă examinînd lucrarea d-lui Motru mai de aproape n-am găsit-o potrivită cu o astfel de expunere. Dacă „Problemele psihologiei” ar fi fost o simplă compilare clară a celor ce s-au scris în această privință, fără nici o pretenție de originalitate, sau dacă s-ar fi prezentat și cu astfel de pretenții, însă în cele înaintate n-aș fi găsit nimic de obiectat, firește, aș fi arătat în 3—4 pagini despre ce este vorba, mi-aș fi dat părerea într-a 5-a și s-ar fi isprăvit.

Însă lucrurile nu stau așa cu această carte : d. Motru înaintază sau argumente proprii care mi se par vulnerabile sau argumentele altora în favoarea afirmării că psihologia poate deveni știință, pe care însă cu neînsemnata mea erudiție le-am găsit totuși necomplete. Am trebuit deci să fac o expunere mai lungă<sup>8</sup>, ca să pot pe unele discuta și completa pe altele. D-voastră veți hotărî însă, dacă este sau nu convenabilă și oricare ar fi hotărîrea, voi primi-o fără părere de rău, căci tot am avut un folos din puțina muncă ce am depus.

Primiți, vă rog, expresiunea sentimentelor mele de respect și înaltă admirație.

1898 Aprilie 14.

N. Basilescu

<sup>8</sup> Recenzia la care se referă scrisoarea a apărut în „Convorbiri literare” (XXXII, nr. 5, mai 1898, p. 438—450). În al său *Memoriu asupra lucrărilor*. . . N. I. Basilescu își prezintă astfel recenzia : „*Problemele psihologiei contemporane* cuprinde o critică a unei publicațiuni cu acest titlu a d-lui C. R. Motru, unde se discută dacă psihologia poate deveni o știință sau nu. Problema are ca principali cercetători pe Kant, Wundt, Du Bois-Reymond, Bergson și a fost reluată mai ales în urma celebrului discurs al acestuia din urmă”. Fiind vorba în articol de problema psihologiei ca știință și ținînd seama de faptul că recenzia a fost comandată și avizată de Maiorescu, materialul poate prezenta interes documentar pentru istoricul psihologiei în țara noastră și, sub raport biografic, pentru cunoașterea relațiilor dintre Maiorescu și C. Rădulescu-Motru. Încă în 1894, N. I. Basilescu îi comunica lui Mihail Dragomirescu la Berlin : „Iată cum stă treaba : pe Rădulescu-Motru nu-l mai poate susține patronul, fiindcă i s-a părut că e cap foarte confuz și nu vrea să-și încerce conștiința puînd în spinarea facultății pentru 30 de ani un om al cărui cap nu va rezista poate nici 5, deci Motru la o parte”.

## XI

București, 18/31 Dec. 1902

Iubite Domnule Basilescu,

D. Nicu Filipescu mi-a celit scrisoarea d-tale relativă la D. Antonescu, a fost și acesta însuș la mine, cum dealtminteri și D. Mironescu. Vom vedea ce se va putea face mai cu dreptate la Senatul universitar.

Altă chestie : cum te-ai așezat la Iași și ești om politiceste mai activ decît amicii noștri *prea academici* Negulescu, Matei Cantacuzin, Teohar Antonescu și alți amabili visători, ai face un mare serviciu cauzei noastre dacă ai trimite din cînd în cînd, odată pe săptămîină sau odată pe lună, o corespondență cît de scurtă pentru „Epoca”. Înțelegi, ca și mine, cît este de nepotrivit să nu mai avem știri de la Iași, după ce a încetat ziarul nostru local. Scrie-ne d-ta cîte ceva de ale politice locale, de ale tribunalelor, de ale acțiunilor d-lui Bădărău . . . ce-o fi. Știu că tot ce vei scrie d-ta, va fi interesant în sine și va interesa îndeosebi cetitorii „Epocei”, în orice caz va împlini o lacună simțită în viața noastră politică.

Dacă trimiți corespondența prin mine (o poți trimite și prin dd. Filipescu, Missir, Mehedintzi), scrie-mi alături mai ales și despre d-ta : cum te afli sufletește ? Cu cine te întîlnești mai des ? Cum îți place Iașul ? Cum îți petreci serile ?

Al D-tale prietenește

T. Maiorescu

## XII

Domnule Maiorescu,

Am avut, înainte de a răspunde scrisoarei cu care mă onorați, să mă întîlnesc cu P. Negulescu și Teohari Antonescu, de la care să pot afla cam de ce mijloace de informațiune am putea dispune ca să punem „Epoca” în contact cu ce se petrece politic în Iași. Pe acesta din urmă nu l-am putut găsi, dar cu P. Negulescu m-am întîlnit de mai multe ori. El mi se pare mie că s-ar mișca bucuros și aceeași părere o are dînsul despre Teohari Antonescu. Negulescu se plîngea că politica noastră în Iași stagnează mai mult din cauza celor mai în vîrstă, care nu fac — crede el — destule sacrificii, și acestei lipse de interes i se datorește și încetarea ziarului.

Aseară m-am întîlnit iarăși cu Negulescu și am convenit să convoace la el sîmbăta viitoare pe o parte din partizanii mai tineri, cu care să mă facă și pe mine cunoscut, mai ales ca să pot fi informat în scopul unei corespondențe cu „Epoca”, dar și ca să vedem dacă n-am găsi mijlocul ca să reapară cel puțin o dată pe săptămîină încetatul nostru ziar.

Eu voi căuta însă mai înainte de altceva mai bun ca în proporție cu mijloacele de informație de care voi dispune, să vă țin în curent cu ce se petrece în Iași relativ la politica locală.

În privința modului cum mă acomodez personal la Iași nu știu încă ce aș putea spune. Deocamdată nu așa bine. Am plecat foarte dator din București din cauza școlii și trebuie să despart o bună parte din leafa mea pentru plata acestei datorii. Pe de altă parte aici școlile particulare merg în mare parte rău, așa că n-am putut găsi lecții, cu care să-mi împlinesc întrucltva micul meu buget. Însă fiindcă sînt



mai puțin ocupat (13 ore pe săptămână) îmi rămâne timp să scriu ceva asupra Heredității, pentru ca să mă pot abilita docent<sup>9</sup>. V-am și vorbit eu la București despre intențiile mele în această privință și ați binevoit a mă încuraja, ceea ce mi-a și dat îndemnul de a mă ocupa în acest sens. Dacă aș isbuti atunci ar fi bună venirea mea în Iași, căci mi-ar da o perspectivă pentru viitor; dacă nu, este probabil că nu voi rămâne în Iași, ci voi reveni la București, fiind va fi un loc vacant pe care să-l pot obține.

Îmi iau îndrăzneala a vă ruga să asigurați pe doamna Maiorescu de recunoștința și respectul ce-i păstrăm, eu și familia mea, și d-voastră să binevoiți a primi

<sup>9</sup> Întimplarea și soarta au făcut ca intenția lui Basilescu să nu se poată realiza. Lucrarea cu care spera să se abilitizeze ca docent, pentru a rămâne profesor de filozofie în Iași, nu numai că a fost primită la apariție cu neînțelegere, dar a provocat unele incidente publicistice cu oarecare consecințe pentru evoluția sănătății sale. La 18 dec. 1903, „Tribuna Conservatoare” din Iași — din comitetul de redacție al căreia făcea parte și Basilescu — anunța apariția unui volum de 210 p.: *Despre Hereditate față de variațiune și selecțiunea naturală* (Tipografia Națională). Prin titlul ei și, într-o măsură, prin capitolele și cuprinsul cărții, lucrarea părea să fie una de specialitate biologică, fapt ce a făcut-o neînțeleasă alt pentru prietenii junimiști din București, cit și pentru un profesor specialist din Iași. Problema urmărită de Basilescu ținea în fond de filozofie și sociologie: în ce raport stau legile sociologice cu legile cunoscute ale evoluției biologice, problemă enunțată frecvent în epocă, îndeosebi de către junimiștii politici și darwinisții sociali și dezvoltată încă de Vasile Conta (*Teoria undulațiunii universale*). Din păcate, intenția reală a cărții nu apare decât vag precizată în două fraze din „Introducere”: „Studiul asupra legilor heredității organice este menit să dea o nouă lumină cercetării fenomenelor sociologice”; „În orice caz legile heredității biologice vor forma cel puțin baza analogică pentru găsirea legilor în sociologie”. Restul tratează chestiuni biologice.

La sugestia binevoitoare a lui Maiorescu, Ion S. Floru semnează în „Epoca” o scurtă dare de seamă asupra cărții prietenului său din Iași, îngăduindu-și, fără intenții critice; formularea unei observații: Basilescu ar susține ideea că „legile elementului biologic sînt legile complexului social”, ceea ce, scria I. S. Floru, este contestabil, deoarece „societatea nu este formată din unități biologice, ci din unități psihice și legile unităților psihice sînt legile totului social”. Socotindu-se greșit înțeles, N. I. Basilescu scrie *Un răspuns* în „Tribuna conservatoare” (nr. 39, 8 apr. 1904), din care reținem această precizare interesantă: „Legile sociologice nu se pot confunda și identifica nici cu cele biologice, nici cu cele psihologice; ele vor trebui să fie în orice caz legi specifice sociologice, pentru că fenomenele sociale sînt specifice deosebite și de cele biologice și de cele psihologice”. Ca atare, afirmația din „Introducere” cărții nu a spus mai mult decât că legile biologice, de care se ocupă cartea, „vor forma cel puțin baza analogică pentru găsirea legilor sociologice”.

Un alt incident publicistic în jurul cărții l-a provocat recenzia total negativă din „Cultura Română” (nr. 8, 15 iunie 1904, p. 254—256), semnată de specialistul Paul Bujor, profesor de biologie la Universitatea din Iași. Acesta contesta lucrării lui Basilescu orice valoare științifică, inclusiv stilul, argumentînd că autorul „nu e biolog”, nu e specialist în chestiile de biologie”. că „nu ne aduce nici un fapt nou și nici nu putea să ne aducă”, că e „un simplu consumator de hirtie, de cerneală și de clapsuri”. N. I. Basilescu, sincer indignat, va replica în numărul ultiim al „Tribunei conservatoare” (II, nr. 51, 1 iul. 1904) prin *Răspuns la atacurile de la „Cultura română”*, reluat și amplificat ulterior în „Convorbiri literare” (nr. 10, 1904, p. 952—960). În aceste „răspunsuri”, N. I. Basilescu socotește recenzia profesorului din Iași un atac *la persoană* și de rea credință, autorul fiind acela care i-a contestat la Universitatea ieșeană „dreptul de a se prezenta la examenul de docență”, deși îndeplinea toate condițiile legale. Într-un proces verbal, arată Basilescu, „mi se contesta și dreptul și puțința de a scrie despre hereditate pe motiv că n-am lucrat într-un laborator”. După stingerea din viață a lui Basilescu (în noiembrie 1904), naturalistul de la Iași continuă să-l vestejească pe fostul junimist și profesor de filozofie Basilescu, sub travestiul ironic al unei schițe (*Sărmane suflete chinuite*), fapt ce provoacă indignarea unuia dintre foștii prieteni de la „Convorbiri literare” care denunță, într-un număr al revistei, intoleranța ce „zdruncinase adine sufletul lui Basilescu; de atunci încolo viața acestui om foarte sensibil a mers grabnic spre catastrofa finală” (vezi nota *Cazul Bujor-Basilescu*, în Conv. Lit., nr. 1, ian. 1906, p. 85—88).

expresiunea celor mai înalte sentimente din partea devotatului d-voastră serv

N. Basilescu

1902 Decembrie 22

Iași-Iozonski 22

### XIII

Buc. 8.I. 1903

[8 ian. 1903/21 febr. 1903]

Iubite D-le B.,

Bune și oportune corespondențele d-tale din Iași, și — firește — celite cu mult interes de toată lumea.

E justificată plîngerea în contra greșelilor de tipar ; aceasta e partea slabă a „Epocei” la toate publicările ei. Ar fi ceva mai bine, dacă ai serie de acum înainte cu cerneală. În sala obscură a tipografiei deabia deosebesc zețarii literale cu creionul.

Te rog, trimite de acum înainte corespondențele d-tale la adresa

„D-lui Nicu Filipescu,  
deputat, fost ministru,

*București*

Strada Scaunele”.

M-am înțeles ieri cu el în această privință. El e mai tânăr și om al viitorului : e bine să fiți în relații mai strînse cu el.

În pripă al d-tale

T.M.

### XIV

Domnule Maiorescu,

Vă mulțumesc pentru trimiterea volumului al IV-lea al „Discursurilor parlamentare” și pentru cuvintele binevoitoare prin care apreciați strguinta mea.

Profit de această ocaziune ca să vă spun cîte ceva de pe aici. După scrisoarea, în care îmi recomandați anul trecut, ca corespondențele din Iași să le adresez d-lui N. Filipescu, n-am mai avut prilej să-i trimit decît una singură, fiindcă puțina mea activitate ziaristică am pus-o apoi la redactarea „Tribunei Conservatoare”<sup>10</sup>,

<sup>10</sup> Încă în scrisoarea din 22 dec. 1902 către Maiorescu, N. I. Basilescu vorbește de preocuparea junimiștilor din Iași de „a găsi mijlocul, ca să repara cel puțin o dată pe săptămînă încetatul nostru ziar”. Peste două luni și ceva apare într-adevăr la Iași ziarul săptămînal „Tribuna conservatoare” (anul I, nr. 1, duminică 2 martie 1903). Apariția ziarului continuă cu regularitate și în anul II, 1904, pînă la data de 1 iulie 1904, cînd încetează. Într-un material politic din acest săptămînal nu sînt de regulă semnate, este bine să se rețină din scri-

pentru a cărei apariție stăruisem și eu, în urma primei d-voastră scrisori. Acuma sîntem patru redactori care îngrijim de ea și anume: C. Meissner, Gh. Volenti, Teohari Antonescu și eu, pe lângă alți colaboratori împlători. Noi sîntem mulțumiți cu „Tribuna” noastră și trăim cu toții în raporturi foarte apropiate. Ceva cam pretențios și cam spinos se arată Teohar uneori, dar pînă acuma felul lui n-a dat naștere la consecințe serioase.

În ce privește grupul din Iași în întregimea lui se observă două corpuri care-și sînt streine unul altuia: unul este format de neoconservatorii după fusiune, care ar fi inspirați? de Gh. Scorțescu și ceilalți sîntem noi, foștii junimiști; cei dinți ne socotesc tot junimiști și nici nu dau pe la club (afară de unul d. Daltă) decît în rare ocaziuni, cînd vine șeful cel mare, sau cînd este vreo alegere. Așa i-am văzut la alegerile județene, veniseră mai toți și se arătau foarte activi la propagandă, pentru o unire, la locurile de balotație, cu Bădărău. Dar șeful atunci a indicat conduita clubului oprind o astfel de unire. Însă astfel de tendințe contrarii nu pot avea consecințe decît pentru încasările d-lui Iorgu Catargiu și ele-mi închipui că se petrec pretutindeni.

Clubul îl populăm noi cei de la „Tribuna”; aproape în fiecare sîmbătă regulat ne vedem în frunte cu gentilul, inteligentul și talentatul nostru președinte. Prin alegerea d-lui Matei Cantacuzino, care se bucură de o reputație excelentă și de mari simpatii, gruparea noastră din Iași a câștigat și în ochii adversarilor mai mult prestigiu și mai ales în urma succeselor sale parlamentare.

Eu în anul acesta am fost cu mult mai sănătos decît în anul trecut, cu toate că, relativ, am avut mai mult de lucru zilnic (24 de ore pe săptămîină, anul trecut 13).

Cu Iașul m-am deprins și am găsit aci persoane cărora pare să le fiu simpatic și aceasta mi-a înlesnit adaptarea. Apoi și clima, care nu-mi pria la început, acuma mă favorizează chiar. Peste acestea, ce oraș plin de poezie! Ca un salon cu

soarea lui Basilescu pasajul în care se spune: „fiindcă puțina mea activitate ziaristică am pus-o apoi la redactarea «Tribunei conservatoare» pentru a cărei apariție stăruisem și eu”. Alături de activitatea redactorilor C. Meissner, Gh. Volenti și Teohari Antonescu, contribuția lui N. I. Basilescu la redactarea ziarului trebuie să fi fost însemnată. Din relatările fiicei sale rezultă că foiletoanele cu traduceri literare semnate E.B. aparțin soției lui Basilescu, Eugenia Basilescu. Materialele sub semnătură ale lui N. I. Basilescu din „Tribuna conservatoare”, puține de altfel, au un caracter științific sau cultural: *Un răspuns* (an. II, nr. 39, 1904); *Răspuns la atacurile de la „Cultura română”* (an. II, nr. 51, 1904), amintite deja în nota precedentă; *Intrebuițarea limbii franceze* (an. II, nr. 38, 1904), un articol interesant în jurul problemei folosirii limbii franceze în vorbirea claselor superioare (Basilescu distinge între „clasa înaltă” și „clasa cultă” din România. „Clasa cultă propriu-zisă este alcătuită din toate straturile societății. Aceste elemente sînt forțele eminamente active ale poporului, în sens intelectual”); *Visele și tălmăcirile lor populare* (an. II, nr. 41 și 45, 1904), studiu cu caracter psihologic, care va apărea în același an în broșură separată. Sînt de semnalat, pentru bibliografia Maioreseu, două materiale în „Tribuna conservatoare”: *Rămăși în urmă* (II, nr. 41, 1904), articol politic vizînd prin titlu pe liberali și dezvăluind la Maioreseu o atitudine antilevantină. (Pentru ideile culturale ale lui Maioreseu din 1901, de reținut pasajul: „Opera de cultură în fața actuală a progresului României este fundarea științei noastre istorice, alături de ea începuturile științei geografice în adevăratul înțeles al cuvîntului, împreună cu ele întemeierea filologiei române”); celălalt material (nr. 43, 1904) este o relatare despre „Congresul didactic de limba latină”, prezidat de T. Maioreseu, din a cărui alocuțiune la Congres sînt amintite ideile principale.

colțuri ascunse cu discreție, stradele Iașului au colituri lainice și pline de verdeață, care-i dau un farmec nespus. În toate unele [sic] ar fi bine, numai nevastă-mea, cu toată blîndețea sa, li este greu să se obișnuiască într-un oraș unde n-are rude, cu altt mai mult cu cît este așa de puțin accesibilă la cunoștințe și prietenii noi.

Am scris o scrisoare cam lungă; vă rog, scuzați-mă, că vă fac să perdeți un timp așa de prețios cu astfel de nimicuri.

1904    Ianuar 29 iași

Cu cel mai adînc respect

*N. Basilescu*

# L. Blaga și G. Călinescu

## I. Oprîșan

Pornind de la descoperirea în arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” a unei scrisori deosebit de interesantă trimisă de Lucian Blaga, la 4 ianuarie 1929, lui G. Călinescu, ne-am pus fără să vrem întrebarea : care au fost relațiile dintre aceste două mari personalități ale vieții noastre literare ? Monografiile și materialele de istorie literară dedicate vieții și activității lor nu abordează în nici un fel chestiunea aceasta. Și totuși era de presupus că între cele două personalități au existat anume legături, de vreme ce G. Călinescu a colaborat într-o vreme la „Gîndirea”, unde L. Blaga era unul din factorii hotărîtori ai revistei, iar în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* același G. Călinescu inserează o fotografie intimă a lui Blaga — aceea cu Dorly — pe care n-avea de unde s-o procure decît de la autorul *Nebănuitei trepte*.

Scrisoarea la care ne referim — și pe care o reproducem mai jos — ne lămurește asupra începuturilor relațiilor lui L. Blaga cu G. Călinescu. Preocupat de evoluția fenomenului literar contemporan lui, G. Călinescu — pe atunci profesor la Școala comercială din Timișoara — publică în paginile revistei „Gîndirea” (anul VIII, nr. 2, p. 80—83), în cadrul unei serii mai largi de portrete de scriitori din aceeași generație cu el, o amplă analiză asupra creației artistice a autorului *Tulburării apelor*, intitulată *Lucian Blaga*. Împrejurările menționate în scrisoare îl fac pe L. Blaga să nu-i poată mulțumi lui G. Călinescu pentru studiul respectiv decît peste un an, cînd află că acesta intenționează să-și spună din nou părerea asupra creației sale în cadrul unei conferințe. Cum poetul Blaga ținea ca opera sa să lase o anume impresie (socotită de el mai îndreptățită) și nu alta, asupra publicului — fapt ce se străvede din întreaga sa corespondență — îi adresează lui G. Călinescu rugămîntea de a selecționa între poeziile ce se vor citi cu ocazia conferinței cîteva titluri la care el ține în mod deosebit. E un prilej pentru noi de a afla care sînt creațiile considerate de poet, la acea epocă, mai reprezentative, în care personalitatea sa s-ar regăsi plenar. Dar iată scrisoarea :

„Domnului Gh. Călinescu  
Profesor  
Școala Comercială Timișoara

Berna, 4 ian. 1929  
Spitalockerstrasse, 65

Iubite Domnule Călinescu,

Înainte de toate primește, te rog, felicitările mele pentru ultimul d-tale articol din « Gîndirea » despre arătarea Ingerilor. Articolul nu conține numai idei ortodoxe, ci și unele idei gnostice — spiritualiste (în fiecare popor ascuns un Inger !),

*Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 111—114, București, 1973*

ceea ce-l face cu atât mai nou, mai adinc, și mai simpatic. De altfel în atmosfera acestui articol m-am regăsit și pe mine — ca în nici un altul scris în românește.

Voiam demult să-ți scriu, dar nu-ți știam adresa. Încerc acum prin Crainic. Să-ți mulțumesc pentru studiul ce l-ai publicat în « Gîndirea » despre opera neînsemnată a subsemnatului? Ar fi cam târziu. Totuși o fac, fiindcă văd că interesul d-tale pentru bizantinismul meu persistă. E adevărat că vei ține o conferință despre Lucian Blaga? Citesc știrea în « Cuvîntul ». Dacă da, te rog să spui că tot ce ai scris despre grava, melancolica atmosferă bizantină din ultimele versuri se confirmă îndeosebi prin volumașul *Lauda somnului* (nu știu dacă a apărut). Ai fost cel dintîi care ai spus lucrul acesta, și văd că după d-ta o repetă și alții (Stelian Mateescu, Petru Marcu-Balș, Caracostea etc.). De unde pînă ce d-ta n-ai constatat această latură, eram „un corp străin” în literatura românească, astăzi — sînt aproape mai românesc decît visam eu însumi.

Încă ceva: dacă se citește ceva din lucrările mele aș ține să se citească și aceste cîteva poezii:

*Gorunul (Poemele luminii)*

*Pan (Pașii profetului)*

*Pluguri (În marea trecere)*

*În marea trecere ( „ „ „ „ )*

*Somn (Lauda somnului, sau « Gîndirea », 1926)*

*Biblică ( „ „ „ „ )*

Dacă nu se citesc versuri, să se facă lectura actului III din *Meșterul Manole*. (A plăcut și la Pen-Clubul de la Berna foarte mult). Toate acestea sunt simple dorințe. d-ta ai firește toată libertatea să alegi ce-ți convine.

Pot să nădăjduiesc vreo știre de la d-ta?

Cu toată prietenia

*Lucian Blaga*

P.S. Într-un articolăș m-ai pus ca vîrstă între bătrîni, alături de Arghezi. Protestez. N-am împlinit decît 33 de ani. (Laud somnul metafizic dar nu bătrînețea! Ritzi te rog.)\*\*

Se pare că apelul adresat de L. Blaga lui G. Călinescu de a lega și întreține un schimb de relații a rămas fără răspuns. (În orice caz, d-na Dorly Blaga-Bugnariu mi-a comunicat că în arhiva Blaga nu se află nici o scrisoare de la G. Călinescu). De altfel, în scurt timp cursul evenimentelor au dus la întreruperea colaborării lui G. Călinescu la „Gîndirea” — fapt ce s-a repercutat și în relațiile dintre cei doi. Cert este că un an mai târziu, în 1930, L. Blaga nu mai găsea studiul lui G. Călinescu așa de important, încît să-l treacă pe lista cu recenziile și articolele „mai interesante” despre opera sa pe care le recomanda lui Petre Drăghici\*\* spre a se documenta în vederea realizării broșurii intitulată *Poezia lui Lucian Blaga*, Sibiu, 1930. Întrucît această listă, unică în literatura noastră — în care un scriitor se pronunță asupra opiniilor emise în legătură cu creația sa — e în măsură să ne dezvăluie și alte preferințe ale poetului Blaga, contribuind la o mai justă conturare a personalității sale, o reproducem în cele ce urmează:

\* Arh. Inst. de ist. și teorie lit. „G. Călinescu”, ms. nr.2230.

\*\* Vezi scrisorile către Petre Drăghici publicate de noi în „România literară”, an III, nr. 20 (81), din 14 mai 1970.

„Cîteva din recenziile (mai interesante) despre L. Blaga

„Glasul Bucovinei », 3/16 ian. 1919	de S. Pușcariu	} <i>Poeemele luminii</i>
„Neamul românesc », 1 mai, 1919	„ N. Iorga	
„Lucefărul », nr. 10, 1919	„ A. Busuioceanu	} <i>Pașii profetului</i>
„Gazeta Ardealului », 31 martie 1921''	„ G. Mihăescu	
„Sburătorul literar », 22 oct. 1921 etc.	„ E. Lovinescu	} <i>Zamolze</i>
„Cugetul românesc », martie 1922	„ S. Pușcariu	
<i>Dramă și teatru</i> , volum de I.M. Sadoveanu		} <i>Tulburarea apelor</i>

*Opera poetică a lui Lucian Blaga*, în « *Conștiința* », 1.1 1926 etc. etc. de I. Breazu

*Note literare*, volum de Al. Bădăuță

*Opere și autori*, volum de Pomp. Constantinescu

*Trecerea între generații*, de R. Dragnea « *Gîndirea* », martie 1928

*Conferința d-lui Stelian Mateescu*, « *Cuvîntul* », 22 nov. 1928

*Dinamica ideilor în România nouă*, « *Vremea* », 10 ian. 1929

*În jurul conferințelor Gîndirei*, « *Ultima oră* », 30 ian. 1929

*Peisagiul generațiilor tinere*, .. ,, 20 febr. 1929

*Arla lui Blaga*, « *Rampa* », 27 febr. 1929, de Nichifor Crainic

*Urișgul din semne*, « *Vremea* » 28 febr. 1929

« *Kalenda* » (revistă) ian-febr. 1929. Reflexii, polemice, cronică literară

*Lauda somnului*, « *Rampa* », 15 martie 1929

*Veșnic și universal* (« *Gîndirea* », martie 1929) de R. Dragnea

Ziarul « *Ultima oră* », 30 martie 1929, sub titlul : *O întrebare pe zi*

*Meșterul Manole*, în « *Ordinea* », 7 aprilie 1929

„ .. „ « *Curentul* », 8 aprilie ..

„ .. „ « *Ultima oră* », 10 apr. „

„ .. „ „ „ 17 apr. „ O notiță despre Charles Diehl

„ .. „ „ „ 23 april „

„ .. „ « *Gîndirea* »\*, apr. 1929, de I. M. Sadoveanu

*Lauda somnului*, în « *Viața Rom.* », febr. — martie 1929

În revista « *Acțiune și reacțiune* », nr. 1, 1929, despre istoricul « *Gîndirei* »

*Teatrul simbolic românesc*, în « *Curentul* », 1 iul., 8 iul., 15 iul., 1929

(despre piesele cu subiect *Meșterul Monole*. Al meu complect *greșit înțeles* cu o identificare cu Ișus).

*Cruciada copiilor*, « *Gîndirea* », martie 1930

„ .. „ « *Facla* », 19 martie 1930 de Lucian Botez

L. Blaga, de Al. Busuioceanu, în « *Rampa* ». 13 apr. 1930

*Cruciada copiilor*, « *Adevărul* », 7 martie 1930 de Aderca \*

Cu ani mai tîrziu, nemulțumit se vede de faptul că G. Călinescu a reluat într-o formă aproape neschimbătă ideile articolului din 1928 în *Istoria literaturii române* . . . și în cele două ediții ale compendiului (1945 — 1916), L. Blaga îi scrie Melaniei Livadă la 14 iulie 1947 : „ Ah, cit de copilărești și de stîngace apar, recitite după 20 de ani. Judecățile lui Lovinescu ! care s-a oprit de fapt la *Poeemele luminii*. Dar nici Călinescu n-a trecut de *În Marea Trecere*. Și ai perfectă dreptate că uneori sentințele criticilor se îndreaptă, după ce anii trec, împotriva lor înșiși” \*\*. Era, desigur, alci un ecou al supărării sale mai profunde provocată de nereceptivi-

\* Titlul revistei e subliniat cu trei linii, iar al lui I. M. Sadoveanu cu două. De asemenea titlul revistei „Acțiune și reacțiune” e subliniat de două ori.

\*\* Biblioteca Centrală de Stat. ms. nr. 15.136

tatea criticii contemporane lui față de permanenta sa autodepășire artistică. E ultima dată, de altfel, din cîte cunoaștem, cînd Lucian Blaga se mai referă la G. Călinescu.

Pe de altă parte, recenzia autorului *Enigmei Otiliei* la volumul de *Poezii* al lui L. Blaga, apărut în 1962 („Contemporanul”, nr. 8, din 22 februarie 1963), continuă să afirme — în pofida constatării schimbării de optică și a deplasării interesului poetului spre alte zone — că în esența lor noile creații ale lui Blaga „nu reprezintă sub raport formal nici progres, nici regres”. E o dovadă în asta că concluziile lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române . . .* nu izvorau din lipsa de informare asupra evoluției poetice a lui Blaga de după volumul *În Marea Trecere*, ci constituiau credința sa intimă că poezia autorului *Mirabilei Sămînțe*, odată fixată într-o formulă, a rămas neschimbată.

Se pare însă că cel care avea mai multă dreptate era, în cazul de față, Lucian Blaga



## Curentele literare din epoca luminilor și literatura română

Una din cele mai interesante reuniuni internaționale din ultimul timp pentru studiul literaturilor din centrul și estul Europei a fost, fără îndoială, cea de la Mátrafüred (Ungaria), din 3—5 noiembrie 1970, ale cărei materiale au apărut în volum de curând<sup>1</sup>. Ca o urmare a succesului deosebit, această întâlnire prietenească dintre istoricii epocii Luminilor din spațiile germano-austriac, maghiar, român, cehoslovac și polonez, cei mai mulți dintre aceștia, desigur, maghiari, dar și cu participarea unor comparatiști de vază din Franța (J. Voisine) și Belgia (R. Mortier), pare a începe să intre în tradiție, dovadă recenta a doua ediție a sa care a avut loc la începutul lunii octombrie 1972, în aceeași localitate<sup>2</sup>. Înglobând o arie largă de preocupări și contribuția unor discipline diferite, de la istoria literară la istoria filozofiei și a artei, colocviul de la Mátrafüred cu tema „Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale”, la care au participat numeroși specialiști maghiari ca L. Sziklay, K. Benda, Eva Balasz, L. Gáldi etc., sub președinția lui B. Köpeczi, și mai puțin străini (cehoslovacii K. Krejčí și J. Tibenský și un singur român, Adrian Marino), nu va putea fi prezentat în cele câteva rânduri de care dispunem. Subliniind interesul deosebit al rapoartelor, precum și valoarea ridicată a dezbaterilor, care au transformat simpozionul într-o adevărată reuniune colegială, de lucru, ne propunem doar să subliniem importanța comunicării profesorului Karoly Horvath despre *Les courants littéraires de l'époque des Lumières dans l'Est de l'Europe centrale* și să încremăm câteva completări relative la situația, uneori puțin mai deosebită, a literaturii române.

K. Horvath observă că, în toată Europa centrală și orientală, curentele literare ale epocii se manifestă cu oarecare întârziere față de perioadele de înflorire avute în Occident. Clasicismul, aflat într-o fază de epigonism după începutul sec. al XVIII-lea în Franța, se face simțit în literatura poloneză abia după 1764, în literatura maghiară după 1772 (când apar tragediile lui Bassenyei), cam tot atunci în literatura cehă și spre 1780 în literatura noastră. Această orientare clasică (sau clasicizantă) domină până la începutul epocii romantice: aproximativ 1822 în Polonia (când apare prima culegere din versurile lui Mickiewicz), cam tot atunci în Ungaria și cca 1830 în literatura română. În interiorul acestei epoci clasice sau clasicizante, care corespunde în mare cu epoca Luminilor, autorul distinge pentru toate literaturile luate în discuție două subperioade, și anume un clasicism „școlar” sau „roman”, mai rigid sau mai limitat la imitarea modelelor, cu o circulație restrânsă la mediile erudite sau în orice caz cultivate,

<sup>1</sup> *Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale*, Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1971, 125 p.

<sup>2</sup> Paul Cornea, „Luminile” în Centrul și Estul Europei, în „Luceafărul”, nr. 43, 21 oct. 1972, p. 7 și Adrian Marino, în „Tribuna”, nr. 50, 14 dec. 1972, p. 16.

după care ar urma o perioadă generală de „neoclasicism” mai suplu, în care ar fi înglobate, după unii cercetători, orientări diverse, ca sentimentalismul (preromantismul), barocul etc. (evident, prezentarea autorului este mai nuanțată, în funcție de fiecare literatură).

Distincția acestor două subperioade, probabil utilă în cazul celorlalte literaturi, nu ni se mai pare aplicabilă și în cazul literaturii române. Pentru literatura noastră, problema traducerilor și a adaptărilor, ridicată în trecere în discuțiile care au urmat de Adrian Marino (care a semnalat însă concomitența adoptării unor opere ale clasicismului sec. al XVII-lea francez cu altele conținând elemente de baroc sau prețiozitate), arată că nu putem face această distincție; căci dacă avem acum, către sfârșitul sec. al XVIII-lea, traduceri din literatura clasică (Ovidiu sau Homer) și franceză (Voltaire, Marmontel), tot acum. Între 1790 și 1800, se traduce sau se adaptează și Rousseau, Volney, Baculard d'Arnaud și chiar Young! Am acceptat noi înșine (în *Preromantismul românesc*), două subperioade în intervalul dintre 1780 și 1840, dar acestea se refereau în primul rând la o etapă a „acumulărilor” (a lecturilor, a traducerilor și a adaptărilor), până pe la 1820—1830, și o a doua, a „realizărilor”, adică a unei literaturi naționale originale, mai mult sau mai puțin valoroasă din punct de vedere estetic, dar presupunând în mod implicit intenția de literatură, și nu de operă culturală. De altfel, ceea ce colorează în oarecare măsură literatura epocii Luminilor românești este de la început prezența, mai timidă sau mai accentuată, a elementelor folclorice, fie în versificație, fie în metafore, în viziune etc., ceea ce este cu desăvârșire absent în literatura umaniștilor din sec. al XVII-lea, ca Miron Costin, sau chiar condamnat, ca la stolnicul Const. Cantacuzino. Chiar dacă acceptăm că literatura epocii stă sub semnul clasicismului luminat, după expresia lui K. Horvath, și acesta pare a fi și cazul literaturii române, ne este imposibil să determinăm o subîmpărțire a sa în două epoci după criteriul preponderenței unei tendințe sau a celeilalte; un elasicizant minor și lipsit de originalitate chiar, ca V. Aaron, consideră încă în 1820, într-o prefață (deci o luare de poziție teoretică, conștientă) că „Poeții și muzicanții au din fire ca, rugați, să nu cinte bucuros; nepoftiți de nime, se pornesc și cântă. Pricina lesne se poate ști că lucrarea amindurora iaste jucăreia firei . . .” (s. n., M.A.). De altfel, conviețuirea tendințelor clasic-morale, de tip luminist, cu cele sentimentalist-preromantice și apoi romantice va continua până către 1848 și, în unele cazuri, chiar mai târziu.

Nici chestiunea esențială a atitudinii față de știință nu pare să justifice — cel puțin la prima vedere, căci ne lipsesc studiile speciale asupra acestei probleme — împărțirea în două a acestei epoci; dacă pentru iluminiștii și filozofii sec. al XVIII-lea știința este o metodă universală care „ne învață să examinăm ce e adevărat și bun prin niște reguli foarte exacte, să trăim și să lucrăm după rațiune . . . etc.” (citez din hrisovul lui Alexandru Ipsilanti pentru reorganizarea școlilor din 1776), o componentă esențială a educației intelectuale, alături de lectura clasicilor, cum era și pentru iluminismul apusean („• Classicism plus science • — these . . . were prominent ingredients in the Enlightenment”<sup>3</sup>, sintetizează situația un cunoscut specialist), atitudinea va persista și la poeții de la începutul sec. al XIX-lea, la Mumuleanu de pildă, care publică în volumul *Rost de poezii* (1822) o *Odă rvinitoare spre învățători* și chiar la romanticii ca Heliade, care exaltă știința și virtutea într-un aparent acord perfect cu clasicismul sec. al XVIII-lea :

Dar ce divinitate e splendida știință  
Virtutea cînd i-e soață . . .

Pentru discuția în sine este apoi indiferent dacă acceptăm sau nu termenul de *preromantism*, pe care J. Voisine îl vedea cu surprindere — în cuvîntul său pe marginea comunicării lui K. Horvath — reluat de istoricii literari din Răsărit tocmai cînd este pe cale de a fi aban-

<sup>3</sup> Cf. Peter Gay, *The Enlightenment: An Interpretation*, New York, 1968, p. 313.

donat în Occident (lucru de care ne indoim, dovadă luările de poziție ale unor P. Barbéris, B. Munleano etc.). Important este să distingem în literatura epocii această orientare, diferită de clasicism sau neoclasicism, dar care nu-i este opusă, cum foarte just observă K. Horvath, ei „complementară” (p. 102).

Un cuvânt s-ar mai putea spune și în problema luptei pentru limba națională, atinsă și ea în acest raport. Există, fără nici o îndoială, un prim moment în istoria iluminismului românesc, în care principala orientare a efortului era în direcția revendicării istorice a originii latine a poporului nostru, și a dezvoltării și cultivării limbii în spiritul latinității, foarte favorabil decât clasicității și clasicismului: binecunoscuta Școală ardeleană, ale cărei prelungiri pătrund pînă adine în sec. al XIX-lea. Însă în acest moment, în jurul anilor 1780—1800, tendința era cultivată nu de scriitori, și nu în cadrul literaturii, ci de istorici și filologi, și tangențele ei cu literatura ca atare sînt mai mult de ordinul consecințelor îndepărtate, și destul de firave. Să nu uităm că principalul scriitor contemporan și adept al Școlii ardelenice în domeniul istoric și lingvistic, Ion Budai-Deleanu, nu este și un fidel al său în literatură. Aserțiunea autorului în această privință, că „la littérature des Lumières est, dans cette partie de l'Europe, une littérature au service du renouveau national, des réformes et surtout de la défense de la langue nationale” (p. 99) este, fără îndoială, valabilă în general, și într-o măsură chiar pentru literatura română; însă în acest cadru ea trebuie nuanțată, căci mișcarea pentru întărirea și dezvoltarea limbii române este, în acel moment, specifică mai ales Transilvaniei, unde ea are și un acut caracter național, politic, și se dezvoltă mai tirziu în Principate, unde cu tot îndemnul patriotic al lui Ienăchiță Văcărescu pentru „creșterea limbii românești”, se scrie cu oarecare indiferență asupra acestei probleme alt în română cit și în greacă, exemplul fiind chiar fiul cititorului, adică Alecu Văcărescu. Din cauza acestor relații speciale pe care le are literatura română pînă tirziu după 1800 cu literatura greacă — și nu numai de aceea — credem că trebuie făcut cel puțin o raportare la situația acesteia din urmă, așa cum s-ar fi impus uneori comparații utile cu situația din literatura rusă (cum a sugerat, pe drept cuvînt, J. Voisine) sau cu cea sîrbocroată. Contribuții utile, la discuții, au mai adus și R. Mortier, și D. Baroti, și K. Krejčí (Praga) și alții, ca de altfel mai toți participanții la colocviu; dar acestea depășesc limitele precizărilor pe care ne-am propus să le aducem cu acest prilej.

Mircea Anghelescu

## Colocviul „Valorificarea critică a moștenirii culturale”

La 28 și 31 martie 1972, sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice și a Uniunilor de creație, au avut loc lucrările colocviului „Valorificarea critică a moștenirii culturale”<sup>1</sup>. Programul a cuprins discuțiile în marginea referatelor *Valorificarea moștenirii literare* (autori prof. dr. Ov. S. Crohmălniceanu, conf. dr. Paul Cornea, conf. dr. Al. Oprea), *Valorificarea moștenirii artistice* (prof. univ. Ion Frunzetti), *Considerații cu privire la criteriile de valorificare a gîndirii sociale și filozofice românești* (dr. Radu Pantazi). Finalitatea (și utilitatea) dezbaterilor fiind stabilirea unor principii de integrare a diacroniei culturii spirituale românești în sinere-

<sup>1</sup> Publicate în volumul *Valorificarea critică a moștenirii culturale*, Academia de Științe Sociale și Politice, București, 1972. Ediție îngrijită de Andrei Pandrea și Radu Pantazi.

nia creației estetice, referatele au prezentat receptarea patrimoniului clasic din perspectivă teoretică, căci faza actuală de dezvoltare a societății și culturii socialiste impune în judecata de valoare criterii distincte de cele acceptate necesar în epoca urmând imediat revoluției politice. Cultura este fenomen dinamic — și deci evolutiv —, înclt a fixa principial atitudinea față de seria istorică înseamnă a decide creația contemporană și, mai ales, a așeza sensul viitorului. Implicațiile acestui colocviu sînt așadar esențiale.

Pornind de la premisa că „socialismul își asumă nu numai aspirațiile contemporanilor noștri [...], ci și visurile și ideile celor care, cu zeci și sute de ani în urmă, au reușit să sporească prin opera lor capitalul de umanitate și frumusețe al acestei lumi”, raportul asupra „valorificării moștenirii literare” exprimă un punct de vedere subtil și adecvat. Între erorile complementare — „tendențe estetizante și apolitice față de moștenire”, de o parte, „respingerea [...] acelor opere care nu se potrivesc „stasului” conceptual sau valoric instituit în mod arbitrar”, de cealaltă —, autorii propun un criteriu fundat egal pe istoricitate și pe statutul specific al artei. Admițînd deci evitarea folosirii terminologiei strict politice în domeniul estetic, ideologia e nu ignorată, ci considerată implicit, căci se distinge *conștiința reală* de *conștiința posibilă* a claselor sociale. Aceasta din urmă presupune un conținut uman ideal, adică convertirea, fie și inconștientă, a poziției „temporale” în aspirația spre absolutul „spiritual”, prin mecanismul autonom al creației. Un mare — sau numai adevărat — scriitor își sublimază propria poziție ideologică, vizînd universalul și umanitatea ideală, propune adică o concepție asupra lumii. Judecata de valoare și ideologia apar astfel complementare și nu se substituie reciproc. Reconsiderarea marxistă a istoriei literaturii înseamnă așadar *integrarea funcțională*, nu evitarea, ideologiei operei de artă. Înclt caracterul religios al poeziei lui Voiculescu și Argezi ori al prozei lui Galaction trebuie nu ocolit, ci explicat din unghiul rezultatului estetic. Iar un Nichifor Crainic poate fi ignorat în evoluția scrisului românesc tocmai din această perspectivă. Decurge necesitatea ca interpretarea critică să fie aptă de considerarea globală, cu atît mai mult în aprecierea operei unor mari personalități literare, proteice prin chiar dimensiunile creației ca Iorga sau Blaga. Istoria literară nu se poate dispensa de instrumentele criticului, și nici acesta de viziunea diacronică, căci între istoria literară și critică există o unitate dialectică, ambele presupunînd judecata de valoare. (Călinescu mărturisea undeva că aplicarea sa la istoria literară i-a fost impusă de nevoia de a-l situa valoric pe Eminescu în contextul real al literaturii române.)

În încheiere, autorii raportului recomandă conlucrarea, încă deficitară, a tuturor instituțiilor competente în reconsiderarea moștenirii literare. Sensul conjugării acțiunilor este de natură practică: acoperirea prin ediții și studii serioase a celor trei secole de literatură română cultă, spre a se delimita cu pregnanță contribuția românească la patrimoniul literaturii universale.

Participanții la discuții au apreciat favorabil referatul, adăugînd detalii și puncte de vedere convergente. G. Muntean observă diferențierea inerentă a creatorilor și imposibilitatea unor „modele”; ar trebui „demitizați” scriitorii nepublicați, ca sociologul Brăileanu ori Crainic. Prof. M. Novicov și V. Rîpeanu consideră nuanțat epoca „sociologizantă”, respînsă simplist, căci în valorificare se include și „propria noastră istorie”. A. Mîtescu, reprezentînd generația tînă de cercetători, care a asistat doar la efectul mutațiilor succesive ale criteriilor de evaluare a moștenirii literare, insistă asupra aspectului practic: ediții, lucrări de exegeză. Prof. Al. Dîma trece în revistă cele două concepții extreme, *imanentistă* (dinăuntru epocii care a creat), reconstituire retrospectivă, gratuită și de fapt imposibilă, și *transcendentă* (valori introduse din alte perspective), „actualizare cu orice preț” —, pledînd pentru o interpretare care să aibă în vedere „și adevărul, [și] virtutea dinamică de înfrunare creatoare asupra contemporaneității”. Prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga relevă latura practică a valorificării moștenirii literare: instrumentele de lucru (ediții, bibliografii), stabilirea metodelor și criteriilor.

Concluziile colocviului au fost exprimate de prof. Miron Constantinescu, președintele Academiei de Științe Sociale și Politice. Cu fină concepție asupra specificității creației estetice și cunoscând profund și în detaliu evoluția literaturii române în secolul XX, domnia-sa a stabilit consecințele net pozitive ale acestei consfătuiri între specialiștii unor discipline culturale înrudite, așezând în prim plan necesitatea adevărului și a valorificării din unghiul axiologic (însă a valorifica înseamnă și a respinge). Teza lui Lenin asupra celor „două culturi” trebuie aplicată diferențiat pentru fiecare națiune, în condiții istorice date, înclt exegeza estetică are în vedere nu „poziția de clasă”, ci „legătura dinamică a creatorilor [...] cu diferite grupuri și clase sociale”, opera de artă avînd legi proprii.

Mihai Vornicu

## Cînd și-a scris Neculce cronica ?

Păreră generală, unanim acceptată plină de curînd, că Neculce și-a redactat cronica în ultima parte a vieții, a fost recent combătută de C. Boroianu, care emite ipoteza că acesta ar fi început redactarea încă de la vîrsta de 19—20 de ani, odată cu intrarea sa în viața publică a Moldovei<sup>1</sup>. În măsura în care lipsesc documentele hotărîtoare în sprijinul vechii păreri, cît și a noii ipoteze, lectura atentă a cronicii este singura care poate furniza indicii valabile în această dispută. Or, din analiza textului lui Neculce reiese cu claritate că cel puțin o parte din argumentele invocate de C. Boroianu — și anume cele socotite esențiale — nu rezistă criticii.

Astfel, pentru a-și întări afirmația că *O samă de cuvinte* s-au scris de Neculce în timpul pribegiei (1711—1719), cînd cronicarul nu avea suficiente informații despre ceea ce se petrecea în țară, C. Boroianu face apel — ca argument suplimentar — la tradiția XXXVI. Acolo se afirmă că, pe la 1658—1659, după ieșirea din scaun a lui Gheorghe Ștefan, odată cu boierii Cantacuzini care își reparau nedreptățile făcute de fostul domn, și „Racovișăștii, nu se știe din ce pricină, au fost luat și ei moșii de-a Ceaureștilor atunce . . .” (Ceaureștii erau rudele fostului domn Gheorghe Ștefan). C. Boroianu lămurește că Neculce nu putea cunoaște pricina pentru care au luat Racovișăștii moșii de-ale Ceaureștilor — în 1658—1659 — pentru că, nefiind în țară, n-a cunoscut trădarea boierilor Ceaurești din a treia domnie a lui Mihai Racovișă, *fapt petrecut în 1716—1717!* (cf. I. Neculce, ed. I. Iordan, p. 284—287 și 298). Din simpla lectură a textelor — fără a ne mai referi la de sine grăitoare inadverență cronologică — rezultă limpede că nu poate fi nici o legătură de cauzalitate între faptele din 1716—1717 și cele din 1658—1659.

Argumentul hotărîtor pe care îl invocă autorul pentru susținerea tezei sale este exactitatea calendaristică — an, lună, zi, zi a săptămîinii — în care Neculce încadrează o seamă de evenimente care au avut loc cu mult înainte de data admisă de cercetători pentru începutul redactării cronicii. Neculce n-ar fi putut da atîtea date exacte — spune C. Boroianu — dacă n-ar fi scris în pas cu timpul și citează, pentru întărire, unele date din campania de la Prut (1711). Am controlat însă datele calendaristice complete din Neculce cu „tabelele pentru literele dominicale și zilele săptămîinii” și am constatat că *toate datele* de acest fel din cronică privind campania de la Prut și cele ce urmează pînă în 1732—1733 *sînt greșite*: 29 iunie 1711, „dzioa Sînișilor apostoli Petru și Pavel”, „era într-o miercuri în post” spune Neculce (ed. cit., p. 231

<sup>1</sup> C. Boroianu, *Cînd a fost scrisă cronica lui Neculce*, în R.I.T.L., 1968, nr. 4, p. 673—677 și C. Boroianu, *În legătură cu datarea cronicii lui Neculce*, în R.I.T.L., 1969, nr. 4, p. 691—694; cf. și observațiile noastre în „România literară”, 1968, nr. 20 din 15 mai.

și 232); în realitate a căzut într-o *vineri*. Explicația e simplă: Neculce a rămas, după trecerea timpului, cu amănuntul esențial că a mâncat carne de ziua numelui împăratului Petru cel Mare, într-una din zilele de post ale săptămânii. Neavînd nici un fel de însemnări în legătură cu evenimentul, l-a localizat la întîmplare într-o *miercuri*, cînd de fapt căzuse *vineri*. Mai departe, sîmbătă 6 iulie 1711 (p. 235) a fost, de fapt, *vineri*: duminică 7 iulie 1711 (p. 236), în realitate a fost sîmbătă. Alte date din domnia lui Mihai Racoviță (ne referim numai la date calendaristice complete, controlabile): duminică 26 septembrie 1726 și joi 30 septembrie 1726 (p. 302) corespund cu luni și, respectiv, *vineri*. Neculce a încercat, probabil, pornind de la repere apropiate de timpul cînd a început să scrie (1732–1733), să reconstituie retroactiv, pentru nevoile sale de datare, anumite date calendaristice. Pe parcurs a făcut diferite omisiuni care l-au trimis cînd înainte, cînd înapoi cu o zi. Asemenea greșeli n-ar fi fost posibile dacă cronicarul ar fi notat evenimentele la zi, așa cum susține C. Boroianu. Este de reținut că la N. Costin, care a prezentat campania de la Prut la foarte scurt timp după consumarea faptelor (se știe că el a murit în 1712), toate datele calendaristice complete — și el dă mai multe decît Neculce — sînt foarte corecte<sup>2</sup>. Nu este de loc întîmplător că la Neculce datele devin riguros exacte numai cu începere de prin 1732–1733 cînd, așa cum susținem noi, cronicarul a ajuns să scrie, efectiv, în pas cu timpul. „Tabelele pentru literele dominicale și zilele săptămânii” (care pot fi găsite în *Documente privind istoria României*, Introducere, vol. I, 1956, pp. 626–627 și 659–660) confirmă deplina exactitate a unui număr convingător de date calendaristice complete pe care le-am cules din cronică lui Neculce între anii 1733–1739: luni 23 aprilie și joi 5 iulie 1733 (p. 318), sîmbătă 28 februarie 1736 (p. 336), marți 5 iulie 1737 (p. 347), *miercuri* 6 iulie 1737 (p. 348), *vineri* 17 august, duminică 19 august, luni 3 septembrie 1739 (p. 368, 369, 370).

C. Boroianu susține în continuare că prima parte a cronicii, pînă prin 1733, Neculce a scris-o în pas cu timpul, o bună parte a acesteia — inclusiv *O samă de cuvinte* — fiind redactată în timpul pribegiei cronicarului (1711–1719). O asemenea ipoteză se infirmă și printr-o serie de elemente pe care autorul tezei recente nu le-a sesizat, ori s-a ferit să le ia în discuție. Astfel, trebuie să observăm că Neculce formulează în *Predoslovie* unele rezerve tocmai în legătură cu exactitatea datelor înscrise în cronică („doar niscaiva văleături ale anilor de s-or fi greșit”), ceea ce arată nesiguranța cronicarului, determinată — nu vedem altă explicație — tocmai de trecerea timpului (o primă scăpare de „văleat” apare chiar la domnia lui Constantin Duca : 7199 în loc de 7201, domnie în care Neculce își începe cariera dregătorească). Apoi, în *O samă de cuvinte*, scrise — se susține — afară din țară, apar formulări ca acestea: „Petru împărat, carele au vînit la noi aice în Moldova” sau „... carele au vînit aice în țară” sau „... s-au mai dus după dînsul de aice din Moldova” (ed. cit., p. 27 și 28). Mai trebuie remarcat că în diferite locuri din cronică, considerate de C. Boroianu a fi fost scrise contemporan cu evenimentele, se vorbește consecvent la trecut, cu o nuanță chiar de trecut destul de îndepărtat, de pildă: „Pe acee vreme muntenii . . .” sau „Așijdere pre acee vreme . . .” (p. 210); „Atunce (e vorba de pacea de la Passarovitz, din 1718) au pus nemții pe fiul lui Șarban-vodă peste Ollu, să fie mai mare” sau „atunce și Franțojul s-au împăcat cu Neamțul” etc. (pp. 294–295). Pe deplin lămuritoare pentru determinarea timpului cînd scria cronicarul este însă următoarea frază: „Atunce și eu eram lînăr, și fusesăm mai nainte agă . . .” (ed. cit., p. 175). Scrisă în 1732–1733, cînd Neculce avea 60 de ani, această frază care introduce evenimente petrecute în 1705, arată limpede întreaga distanță dintre timpul cînd redacta și vremea la care se referă cele scrise. Numai un bătrîn putea vorbi cu atîta nostalgie de timpurile tinereții sale.

<sup>2</sup> Cf. *Cronicele României*, ed. M. Kogălniceanu, 1872, vol. II, p. 99–112 passim.

Desigur, și alte fapte invocate de C. Boroianu în sprijinul tezei sale pot fi explicate în alt fel și cu mai multă verosimilitate; de pildă, inadvertențele din *O samă de cuvinte* — explicate de C. Boroianu prin redactarea acestor tradiții în timpul exilului, departe de sursele firești de documentare — se lămuresc mai bine, după părerea noastră, prin folosirea de către cronicar a unui manuscris al cronicilor Moldovei de tipul ms. 580 sau 2715 de la Biblioteca Academiei (mai sînt și altele), care atribuie lui Miron Costin întregul corp de cronici. Examinarea lor amănunțită nu mai este însă nici posibilă, în puținul spațiu de care dispunem, și nici necesară de vreme ce principalele argumente în favoarea noii teze — recunoscute ca atare de însuși autorul lor — s-au dovedit eronate.

Pentru a sintetiza discuția, iată cum credem că a fost redactată, pe etape, cronica lui Neculce, începută probabil către sfîrșitul domniei lui Grigore Ghica, prin 1732, cînd era velvornic de Țara de Sîus: a fost copiată înli partea anterioară cronicii sale, pînă la 1661, așa cum apare în manuscrisul 253; s-a adăugit apoi *letopiseșul anonim buhușesc*, pe care îl completează cu știri culese personal (1661 — cca 1703); redactează tradițiile din *O samă de cuvinte* drept completare a omisiunilor din partea copiată pînă aici (inclusiunea într-una din variantele la *O samă de cuvinte* — în ms. 254 de la Biblioteca Academiei — a două tradiții despre Gheorghe Duca ar fi un indiciu că *O samă de cuvinte* s-au redactat după includerea în cronică a *letopiseșului buhușesc*); claborarea părții de experiență personală, de la 1703 mai departe, pînă ce, către sfîrșitul domniei lui Grigore Ghica (1732—1733), a ajuns în pas cu evenimentele; redactarea *predosloviei* și punerea ei în fruntea întregului letopiseș (sintem de părere că N. Iorga avea dreptate cînd afirma că precizarea „la domnia lui Ion-vodă Mavrocordat” din *predoslovie* aparține unui copist ulterior, deoarece Neculce, dacā știa bine pînă unde ajunsese, nu ar mai fi scris „pînă unde s-a vidé”, formulă care exprima tocmai necunoașterea exactă a locului unde se va opri cronica, aflată în curs de redactare; de reținut că *predoslovie* lipsește din ms. 253, autograf parțial al autorului); de aici, povestirea continuă în pas cu evenimentele, firește, cu puțin în urma lor, pînă la domnia lui Ion Mavrocordat cînd, bătrîn și bolnav, n-a mai putut continua scrisul; revizia finală, cu introducerea unor completări ca cele privitoare la Dimitrie Cantemir.

D. Velciu





**Teodor Vârgolici: Dimitrie Bolintineanu și epoca sa**  
București, Ed. Minerva, 1971, 394 p. (Colecția „Universitas”)

Despre Dimitrie Bolintineanu s-a scris mult de-a lungul vremii, vreo 300 de titluri de studii, cărți și articole, demonstrând de la sine interesul pe care poetul l-a prezentat pentru istoria noastră literară. Cu toate acestea, D. Bolintineanu n-a fost cunoscut pînă acum în mod exact, atît din pricina serioaselor lacune documentare constatate de către noul său biograf, cît și din cauză că a fost studiat mai mult în sine, din perspectivă estetică, fără elementul esențial explicativ care este cel al epocii în care a trăit și și-a afirmat prezența creatoare.

În ceea ce privește latura documentară privind viața și opera lui D. Bolintineanu, au rămas zone necercetate, fapte și împrejurări neprecizate, erori perpetuate timp de decenii, între altele chiar data nașterii poetului, fapte care au reclamat o investigație nouă biografică și istorică. Această nouă cercetare, de o impunătoare erudiție, a împlinit-o cu succes, după ani de muncă încordată, cunoscutul istoric și critic literar Teodor Vârgolici, sub titlul *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*. După numeroase ediții de texte din scriitorii români clasici și moderni și după monografiile asupra lui Alecu Russo, Emil Girleanu, D. Anghel, Matei I. Caragiale, I.A. Bassarabescu și Gala Galaction, publicate între 1964—1970, Teodor Vârgolici se impune atenției criticii literare prin restaurarea profilului literar și spiritual al lui D. Bolintineanu, realizat în monografia cu titlul de mai sus.

Pentru cunoașterea exactă a vieții și contextului istoric în care a trăit și s-a afirmat D. Bolintineanu, noul său biograf s-a adresat surselor documentare primare, necxploate pînă acum: arhive, corespondență, ziare de epocă, memorii, documente istorice, publicate și mai ales inedite, folosindu-se îndeosebi de arhivele Al.I. Cuza de la Biblioteca Academiei și de la Arhivele Statului, de materialul din marile biblioteci din țară și de cel puțin cunoscut de la Biblioteca Națională din Paris. După epuizarea acestor vaste și revelatoare surse documentare, T. Vârgolici înfățișează etapele principale ale vieții poetului în conexiune continuă cu împrejurările istorice care o explică și li determină uneori cursul, opera lui literară fiind menționată și caracterizată sumar, pe măsura creației ei, interesul fundamental al autorului concentrîndu-se asupra biografiei și a reconstituirii coordonatelor ei istorice. „D. Bolintineanu — scrie T. Vârgolici — este poate scriitorul cel mai caracteristic al epocii sale, epoca revoluției de la 1848 și a Unirii Principatelor, și de aceea trebuie privit întîi de toate în cadrul complex al epocii sale, în corelație directă cu fenomenele și împrejurările ei specifice”.

Din expunerea minuțioasă și captivantă a faptelor, figura lui D. Bolintineanu se desprinde vie și impunătoare, în aspectele ei complexe de poet, patriot, revoluționar și om politic. Scriitorul este apreciat ca exponent al epocii romantice în poezie și al idealurilor democratice și patriotice ale revoluției de la 1848, cărora le-a rămas credincios pînă la sfîrșitul vieții. Pagini palpitate, fără a părăsi exactitatea riguroasă a faptelor, ne prezintă acțiunea lui D. Bolintineanu

În timpul Revoluției de la 1848, cînd a editat ziarul „Poporul suveran” și cînd a fost mereu alături de Bălcescu, apoi anii grei ai exilului forțat (1848–1857) în Franța și la Constantinopol, întoarcerea în țară, lupta pentru Unire, prietenia și colaborarea cu Alexandru Ioan Cuza. Sub domnia acestuia, el a fost de două ori ministru. În 1861 la Ministerul Afacerilor Externe timp de numai două luni și ministru al Instrucției Publice și al Cultelor în 1863–1864, cînd a înființat o mie de școli primare, a elaborat legea învățămîntului de toate gradele aplicată decenii întregi și a înființat Universitatea din București (1864). A participat intens la viața politică a țării, editînd ziarul „Dîmbovița” (1858–1860) și colaborînd activ la „Trompeta Carpaților” al lui Cezar Bolliac. După detronarea lui Cuza, a luptat curajos apărînd principiile de la 1848, nerealizate și trădate de exponenții „monstruoasei coaliții”. Prin opera lui poetică și acțiunea politică națională și democratică, prin caracterul lui demn și consecvent, a inspirat contemporanilor prețuire și respect. A murit sărac, în condiții de penibilă mizerie fizică, la vîrsta de abia 47 de ani.

Poet romantic, D. Bolintineanu a strălucit cu deosebire în balade inspirate din creația folclorică și din trecutul eroic al românilor, căutînd să sporească sentimentul încrederii și onoarei naționale, într-un moment în care românii luptau pentru independență și unitatea țărilor române. Prin caracterul ei militant, poezia și proza lui D. Bolintineanu — cu deficiențele de ordin artistic semnalate de autor — au avut un rol național pozitiv, asigurîndu-i o mare difuziune în toate provinciile locuite de români.

Printre numeroase restabiliri de date exacte, prin dovezi indubitabile, făcute de autor, menționăm : data nașterii poetului, 1825 în loc de 1819 cum se oficializase în istoriile literare ; data primei poezii publicată de poet, *O față tîndră pe patul morții*, la 15 mai 1842 în „Curierul de ambele sexe” al lui Eliade ; data plecării la studii în Franța (1846 iar nu în 1845 sau 1847 cum se susținuse înainte) ; reîntoarcerea la Paris în exil la 4 noiembrie 1849 ; data întoarcerii în țară (septembrie 1857) ; descoperirea unui volum de poezii în pregătire, scrise direct de către Bolintineanu în limba franceză — *Les perles du Bosphore*, datat 1870, care se găsește în Biblioteca Academiei.

Alte importante revelații documentare ale lui T. Vărgolici privesc legăturile lui D. Bolintineanu cu Franța. Autorul evocă minușios anii de formare spirituală a lui Bolintineanu la Paris (1846–1847), atmosfera de la Collège de France, unde profesorii Edgar Quinet, Jules Michelet, Philarette Chasles, Guizot, Adam Mickiewicz erau prieteni ai cauzei românești, acțiunile lui ca student și apoi ca exilat, editarea de către el a ziarului literar „Albumul pelerinilor români” (3 numere în 1851), propaganda pentru cauza românească. Întors în țară, poetul păstrează nostalgia Franței, prietenă a României sub Napoleon al III-lea, și pentru a întări relațiile spirituale româno-franceze își traduce în limba franceză o mare parte din poeziile lui, pe care le va publica în 1866 la Paris, sub titlul *Brises d'Orient*. Volumul a beneficiat de prefața elogioasă a lui Philarette Chasles, profesor la Collège de France și mare prieten al României. *Brises d'Orient* a avut un ecou deosebit în presa epocii, după cum rezultă din cronicile descoperite și reproduse pentru întâia oară de către autorul prezentei monografii. Printre autorii recenziilor au fost : Henri Lavoix, André Lefèvre, Theodore de Bainville, Virgile Rossel. Însuși Victor Hugo s-a exprimat, cu acele prilej : „Sînt încîntat să aplaud în dl. Bolintineanu, pe un poet român și pe un poet francez”. „Aceste comentarii — scrie T. Vărgolici — au îndeplinit, fără îndoială, un rol eficace în a face cunoscute în Franța numele și opera lui Dimitrie Bolintineanu și, implicit, unele aspecte esențiale ale literaturii române din secolul al XIX-lea”. O altă manifestare de apropiere literară româno-franceză a fost traducerea în românește a romanului *Miserabilii* de Victor Hugo, pe care D. Bolintineanu a întreprins-o în colaborare cu prietenii săi A. Zanne și M. Costinescu (4 vol., 1862–1864).

Reconstituind viața și opera lui D. Bolintineanu pe fundalul epocii sale, T. Vărgolici restabilește totodată tabloul atmosferei spirituale a timpului și a principalelor teme literare și politice dominante. Astfel, el face câteva digresiuni erudite și esențiale privitoare la romantismul

român și european, literatura de călătorii în epoca romantică, romanticii și Orientul, atmosfera spirituală a Parisului în preajma revoluției de la 1848, romanul românesc și cel european, drama istorică românească, Principatele Române în contextul european în perioada 1856—1858.

Noutatea materialelor documentare puse în valoare de către T. Vârgolici este considerabilă, mai ales prin reproducerea de scrisori, de articole din presa și din memoriile personalităților ilustre ale vremii. Numeroasele citate din materialele franceze sînt reproduse în original, pentru a păstra eleganța intractabilă a lexicului și frazeologiei franceze. Citatele românești, abundente ca și cele franceze, prin care epoca ne vorbește direct și elocvent, sînt făcute în ortografia timpului (însocit, musa, educațiune morale, sciințe, simțitoriu, uă dată, deacă, uă anomală, resbuună), ceea ce n-ar fi fost absolut necesar, textul neputînd pierde nimic din interes printr-o grafie modernă.

T. Vârgolici și-a atins pe deplin scopul propus și anume, de a reconstitui „traectoria destinului zburcînat al lui Dimitrie Bolintineanu, ca și etapele succesive ale activității sale multiple, pe plan social-politic, literar și publicistic”, demonstrînd că Bolintineanu „a fost unul dintre cei mai reprezentativi scriitori ai epocii sale, epocă de adevărată renaștere națională și de fundamentare a literaturii noastre moderne”.

Prin cercetarea exhaustivă a surselor documentare — realizată pentru înția oară — T. Vârgolici a reușit să redea imaginea veridică a poetului și luptătorului Bolintineanu, ceea ce constituie cel mai potrivit omagiu adus memoriei acestuia, cu prilejul împlinirii unui secol de la moartea lui, la 20 august 1972.

Un merit nu mai puțin remarcabil al cărții lui Teodor Vârgolici îl constituie bogata bibliografie. El a întocmit pentru prima oară tabelul cronologic al scrierilor lui D. Bolintineanu din publicațiile periodice și din volume, precum și lista numeroaselor scrieri despre D. Bolintineanu.

Monografia lui T. Vârgolici va constitui un punct de referință sigură pentru cercetătorii literari români și străini care vor aborda opera lui D. Bolintineanu sub diferite aspecte, între altele, ecoul ei în epocă, mai ales în provinciile românești atunci oprimale, care au găsit în poezia lui un reazăm moral puternic în lupta lor de rezistență și de afirmare națională.

Bucur Țincu

## **Ion Dumitrescu: Metafora mării în poezia lui Eminescu** Ed. Minerva, 1972, 354 p.

S-au scurs mulți ani de cînd profesorul Ion Dumitrescu stăruie cu dragoste și înțelegere asupra creației eminesciene. De la colaborarea de largă amploare la *Dicționarul limbii poetice a lui M. Eminescu* — la studiile și comunicările deosebit de interesante dedicate operei poetului, sau la pregătirea pentru tipar a cercetărilor lui D. Caracostea asupra lui Eminescu — și pînă la publicarea substanțialului volum de față, autorul a străbătut un drum lung și semnificativ; acela al formării unui eminescolog de înaltă clasă și prestigiu.

Intenționînd să realizeze o investigație temerară asupra funcției și a specificului metaforei eminesciene — fapt ce ar fi avut ca rezultat circumscrierea a însăși esenței contribuției poetice a lui Mihai Eminescu în cadrul literaturii române și universale —, Ion Dumitrescu se vede nevoit, din cauza lipsei elementelor pregătitoare, să-și limiteze pentru moment cercetarea la un aspect oarecum restrîns, dar, tipologic, fundamental. El își propune astfel să urmărească implicațiile multiple ale metaforei mării în opera poetică a lui Eminescu, extrăgînd în principal valorile ei poetice, simbolice și filozofice; fapt relevat doar sporadic în exegezele anterioare.

Restringerea obiectului cercetării nu echivalează, însă, cu abandonarea perspectivei generalizante sau cu întronarea descriptivismului. Dispunînd de calități exegetice remarcabile și de o bună pregătire filozofică și umanistă, Ion Dumitrescu menține cercetarea, pe tot parcursul

volumului, la un ridicat nivel de dezbateri intelectuală, în cursul căreia urmărirea răsfringerilor metaforei mării în poezia lui M. Eminescu constituie, mai mult sau mai puțin, doar un pretext de abordare dintr-o varietate de unghiuri a operei și personalității poetului. Aspecte cum ar fi: romantismul, clasicismul și tradiționalismul lui M. Eminescu, consubstanțialitatea sa cu marile figuri ale literaturii și filozofiei universale, împrumuturile din opera acestora, geneza interioară a diverselor imagini-cheie: marea, riul, codrul etc., legăturile de substanță cu limba maternă și cu psihologia neamului ș.a. cunosc adânciri demne de relevat. Ceea ce este însă și mai interesant e faptul că din apropierea poeziei lui Eminescu de opera înaintașilor români sau străini rezultă sugestii fructuoase nu numai pentru înțelegerea contribuției acestuia, dar și a celorlalți. Am cita cazul lui Grigore Alexandrescu, Goethe, Wagner etc.

Alunecând, prin urmare, cu ușurință pe meridianele literar-filozofice (orizontal și în timp), Ion Dumitrescu plasează expunerea faptelor, decurgând din investigaarea concretă a operei eminesciene, pe un pronunțat fundal teoretic și comparatist, cu implicații pluridisciplinare: lingvistice, folclorice, psihologice, sociologice etc.

Urmărind modul în care s-a născut imaginea mării în straturile sufelești profunde, subconștient-inconștiente, ale poetului, în anii săi de formație, Ion Dumitrescu realizează o operă de pionierat, întrucât cercetările străine de această natură nu au depășit încă stadiul teoretizărilor de principiu. Concluziile sale îndrăznețe, privitoare mai ales la întrepătrunderea dintre imaginea mării și imaginea lacului, sînt în măsură să ne releve înțelesuri neașteptate. Ținem să observăm totuși că uneori autorul împinge parcă prea departe ipotezele sale de lucru, stabilind interferențe și condiționări asupra cărora s-ar mai putea discuta. Așa de pildă — spre a da un exemplu — Ion Dumitrescu pune idealizarea lacului în poezia lui Eminescu (realizată evident în contradicție cu miturile și credințele folclorice despre lac) pe seama „înrudirii stabilității odinioară între mica apă și marea nesfrîșită”; cînd, de fapt, mai plauzibilă ar fi explicația că aureolarea lacului se datorește mării familiarității a poetului cu acest element al naturii și mai ales privirii sale în perspectiva aducerilor-aminte. Convingerea noastră este că lacul se bucură în folclor de o proastă reputație din simplul motiv că este un element de peisaj străin, nefamiliar colectivității și, ca atare — ca orice fenomen înconjurat de taină — el este privit cu îndoială, atribuindu-i-se calități fabuloase; cu altfel mai mult cu cît frica de înec a generat o întreagă mitologie cu implicații didactico-restrictive. Trăind în copilărie o experiență de viață fundamental deosebită de aceea a individului folcloric tip — grație căreia a ajuns să cunoască profund lacul și codrul, de care s-a legat puternic sufelește — era firesc ca M. Eminescu să recepționeze cu totul în alt mod imaginea lacului. Că la asta va fi contribuit și asociația lacului cu marea — e posibil; cert este însă că numai această relație nu ar fi fost în măsură să provoace schimbarea bine evidențiată de Ion Dumitrescu.

Dincolo de asemenea entuziaste supralicitări a ipotezelor, puține de altfel la număr, expunerea profesorului Ion Dumitrescu este pe deplin convingătoare, oferindu-ne o imagine completă, minuțios conturată, a funcțiilor artistice și a specificului metaforei mării în poezia lui Eminescu, putînd servi ca model de cercetare în domeniul stilisticii, indiferent de scriitorul sau poetul abordat.

I. Oprișan

## **Romulus Vulcănescu: Coloana cerului**

Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972

Autorul și-a definit el însuși, în *Prefață*, dificultățile pe care le-a întâmpinat în realizarea acestei prime încercări de sinteză monografică asupra unui întreg complex de monumente ale culturii noastre arhaice, păstrat pînă în zilele noastre în stadiul unor realități disparate, multe

pierzându-și aproape cu totul semnificațiile originare. Pornind de la ceea ce s-a păstrat — fie ca momente încă existând funcțional pe teritoriul patriei noastre, fie ca piese muzeale, fie ca imagini fixate în gravuri, tablouri, fotografii, descrieri făcute de călători, menționări din partea istoricilor etc.

R. Vulcănescu a căutat să meargă metodic de la actualitate spre cultura feudală, de aici spre cultura daco-getică, ca să ajungă la cele mai vechi mărturii lăsate de populațiile anterioare. Adoptând intuițiile unor istorici ai poporului nostru și ai culturii lui, autorul își întemeiază cercetarea în adâncime pe convingerea că aici avem de-a face cu un fenomen de persistență a mitologiei uranice a populației geto-dacice — în permanent dialog cu elemente de mitologie chtonice — care manifestă la poporul nostru, încă de la origini și de la nebuloasa fază preromână, un caracter instituțional complex. La această înțelegere, a găsit un prețios sprijin în cercetările și cunoștințele sale asupra vechilor forme juridice păstrate încă în cultura noastră populară. Deoarece mărturiile istoricilor Antichității, referitoare la cultura daco-geților și al mitologia lor în special, sînt foarte puține și imprecise, a căutat să le întregească prin scrutarea descoperirilor arheologice, — și ele însă puțin numeroase în chestiunea care ne interesează. Aceasta l-a obligat să-și extindă perspectiva lucrării — atît cît i se părea necesar — spre materialul comparativ carpato-balcanic, ca și spre forme similare extraeuropene, general-umane. Toate acestea au trebuit să fie conexate cu ceea ce „în cuprinsul culturii populare române prezintă structuri paralele și funcțiuni analoge”. Totodată — dată fiind extinderea în timp, nu numai în spațiu, pe o durată de mai multe milenii, a realității de cercetat — a trebuit să aibă în vedere și formele de evoluție pe care această durată le-a impus, ca „derivate sau substitute, alături ca succedanee sau simulacre”. La aceasta nu au contribuit numai persistența în timp a fenomenului de cultură arhaică — cu substrat în viața populației daco-gețice și adesea în viața populațiilor anterioare — ci și eliminările, modificările și adaptările pe care a căutat să le impună, timp de multe secole, instituția bisericii creștine de pe teritoriul patriei noastre. În tot acest proces de reconstituire — mergînd pînă la originile nebuloase ale fenomenului — R. Vulcănescu nu s-a mărginit la simpla descriere, pe baza documentelor istorice și a persistenței lui pînă aproape de zilele noastre, ci a căutat să descifreze însăși semnificațiile lui, de-a lungul istoriei multimilenare a autohtonilor.

Firește, o atare întreprindere, atît de complexă și dificilă, reclama un volum apreciabil de muncă științifică în documentare și un timp considerabil pentru închegarea sintezei. În această privință, R. Vulcănescu a beneficiat de faptul că subiectul îl preocupă de multă vreme, avînd legături cu cercetările sale concretizate în volumul *Fenomenul horal* (1944) și în studiul *Troița la români* (1947). Aceste legături sînt firești. Cultura populară română înfățișînd — cu toată complexitatea și diversitatea ei — o evidentă unitate, atît pe planul material cît și spiritual, — oricare dintre aspectele ei fundamentale impune considerarea lui în raport cu celelalte și integrarea lui în această unitate. Căutînd să descifreze formele și funcțiile „coloanei cerului” în cadrul culturii daco-gețice, era inevitabil ca autorul să se sprijine și pe concluziile la care ajunsese cercetînd originile și rosturile *horei* la poporul român, considerată tot o moștenire din cultura substratului său autohton. Studiînd monumentul troiței la români, a ajuns la concluzia că el reprezintă una din formele precreștine și creștine luate de arhaica „coloană a cerului”, păstrînd însă multe dintre funcțiile acesteia. Cartea fundamentală a lui M. Mannhardt : *Wald-und Feldkulte* (1875 — 1877) l-a făcut să vadă în „coloana cerului” un „monument stilimorf”, corespunzînd „monumentelor dendromorfe” produse de cultul arborilor sacri, integrat în mitologia regnului vegetal a populației preromâne. Observații cuprinse în monumentală sinteză întreprinsă de J. Frazer în *The Golden Bough*, ca și în opera de diletant, cu multe intuiții profunde, a lui Angelo de Gubernatis : *Mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, i-au întărit această convingere și i-au dat curajul de a încerca demonstrația.

Ea merita cu atît mai mult să fie făcută cu cît R. Vulcănescu consideră că celebra *Coloană fără sferșit* a lui Brâncuși însemnează punctul ultim de evoluție și forma supremă de artă

pe care a luat-o străvechea „coloană a cerului” și că ea nu putea fi creată decât de un reprezentant de geniu al poporului român, care la rindu-i — prin „coloana cerului” — a realizat nu numai un complex propriu de forme autohtone ale cultului universal al arborilor, ci a și păstrat în legătură cu el un întreg complex de funcții instituționale în viața trecutului său.

Dar pentru a reuși o asemenea sinteză științifică — care include în demonstrația ei cultura populațiilor neolitice, a daco-geților, a protoromânilor și a poporului nostru — materialul documentar și comparativ e cu atât mai redus cu cât te afunzi mai adânc în trecut, spre origini. Aceste goluri au trebuit să fie umplute cu deducții și ipoteze, impunând itinerarii foarte complicate și îndrăznețe pentru închegarea sintezei. Cred că însăși mărturisirea din *Prefata* autorului formulează mai bine decât noi această situație : „Procesul de reconstituire nu a urmat un drum din treaptă în treaptă, liniar, descendent, presupus ideal, ci un drum involutiv, sinuos, cu rețineri și salturi, cu sondaje și periple care uneori nu au dat rezultatele scontate, cu asidue investigații paralele și antagoniste, care s-au împotmolit de multe ori în analogii și ipoteze, conform logicii răsturnate a trecerii de la actual la trecut, de la straturile concrete, reale, la cele presupuse, ce țin de adâncurile, deseori insondabile, ale izvoarelor culturii însăși” (p. 5). În consecință, autorul prevede că „prin forța lucrurilor, o parte din unele aspecte ale reconstituirii noastre pot provoca întrebări și duce la controverse”. Însă tot el observă pe bună dreptate : „Dar care reconstrucție culturală nu ridică semne de întrebare, nu suscită discuții teoretice, nu enunță noi ipoteze de lucru și nu stimulează critica, pe care autorul o dorește cât mai constructivă”.

Autorul are dreptate în aceste mărturisiri, făcute cu mult scrupul științific. Sperăm și noi că volumul pe care îl semnalăm aici va impulsiona discuțiile pe care le dorește. Studiul asupra „coloanei cerului” constituie o primă încercare — foarte îndrăzneță și dificilă — de a conspecta întregul complex al culturii noastre populare, diacronic și sincron ic totodată, sub unghiul limitat, foarte dificil și el, al unui mit care stă la originile străvechi ale acestei culturi, ca pînă la urmă să cristalizeze o operă de artă cu valoare universală, precum coloana fără sfârșit a lui Brâncuși. Aici vor trebui să-și spună cuvîntul nu numai etnologii și folcloriștii, ci și arheologii, istoricii, sociologii, cunoscătorii dreptului popular, filozofii culturii, cercetătorii artei populare. Pornindu-se de la această discuție — prin contribuția a cât mai mulți — se va putea ajunge la sinteze ale căror articulații să nu mai fie obiectul unor îndoieli și controverse asupra fondului străvechi al culturii noastre populare.

*Ovidiu Papadima*

## **Al. Oprea, Cinci prozatori iluștri ~ cinci procese literare,** Editura Albatros, 1972

*Cinci prozatori iluștri — cinci procese literare* — volum alcătuit și oferit publicului cititor de Al. Oprea, întrunește cel puțin două calități indiscutabile : e foarte interesant și foarte instructiv. Subscriem întru totul părerea autorului potrivit căreia discuția critică despre producțiile literare aparține istoriei literare în aceeași măsură ca și operele înseși și că, pe de altă parte, „istoria literară nu poate fi înțelesă decât întronind, cu drepturi absolute, adevărul istoric”. Demonstrarea pe viu a acestei propoziții ne pare cu atât mai binevenită în împrejurările de astăzi, cu cât — de ce să n-o recunoaștem? — într-o parte a criticii literare s-a cam încetățenit obiceiul de a condamna prin etichetare o perioadă întreagă în dezvoltarea literară postbelică, fără nici un efort din partea procurorilor de a cerceta cu atenție textele. Dar iată că vine cineva mai lucid și le arată că și în perioada anterioară, pe care unii s-au cam grăbit s-o proclame clasică, se luan și atitudini de autoritate care ne par azi anacronice. Și totuși, istoria ideilor literare nu poate ocoli aceste „opintiri”.

Tot altă de pasionantă ne pare și o altă problemă : oare putem să ne limităm astăzi la simpla taxare drept „greșite” a unor păreri cum ar fi cea a lui Arghezi despre Liviu Rebreanu sau a lui Camil Petrescu despre Gib. Mihăescu? Ar fi comod, dar astfel s-ar deschide calea liberă celui mai arbitrar subiectivism. Căci, în virtutea aceluiași drept de opțiune, cineva ar putea să pretindă că după părerea lui dreptatea era de partea lui Sanielevici și nu de partea lui Ibrăileanu. Doar se pare că după atleea experiențe dureroase sintem pe punctul de a cădea de acord că în materie de critică literară nu poate fi vorba de aprecieri „juste” și „nejuste”, ci doar de aprecieri pertinente sau nu, convingătoare sau nu, sau, în cel mai rău caz, oneste sau de rea credință. Altfel, de nici o dezbateri critică nu ar putea fi vorba, o apreciere „justă” eliminând de la sine pe toate celelalte. Căci orielt de ciudată ne pare azi tentativa unui mare poet de a anula o operă cu privire la care azi cu toții sintem de acord că ea s-a constituit ca o piatră unghulară în istoria romanului românesc, nu putem să nu recunoaștem că dintr-un anumit punct de vedere Arghezi avea totuși dreptate. După cum era onest și argumenta pertinent în cadrul stabilit de propria eroare pînă și H. Sanielevici. Nu întimplător în cazul unor anumite nuvele Ibrăileanu li dă dreptate, cu toate că își întemeiază articolul polemic pe contestarea criteriului însuși proclamat drept absolut de preopinientul său.

În cazul unui articol cum e acela al lui Arghezi despre *Ion* al lui Liviu Rebreanu nu ne interesează atît măsura în care vremea l-a confirmat sau nu, ci cum își orchestrează autorul atacul. E o problemă de principiu la mijloc, care nu prea a fost abordată pînă acum, și e un merit a lui Al. Oprea că ne prilejuiește o asemenea zăbovire. Cînd un mare artist contestă un alt mare artist nu importă cîtă dreptate are (în raport cu judecata de valoare, hai să zicem — consacrată), ci *cum și de ce* o face. Acest „de ce?” ne pare că în toate cazurile va fi instruitiv, căci bănuim că se trage mai întotdeauna din absolutizarea unei poziții ferme adoptate de autor. Răspunzînd într-un anume fel la întrebarea „ce este artă?”, Tolstoi nu putea să nu-l conteste pe Shakespeare, căci dacă nu-l contesta, nu era consecvent cu el însuși. Argumentele tolstoiene sînt de nezdruincat, alta timp cît sînt tolstoiene și se armonizează cu întreaga operă a titanului. Ele se pulverizează însă în momentul în care sînt decupate din context și mînuite de către cineva care nici geniul lui Tolstoi nu-l înțelege. Tot astfel cum, păstrînd proporțiile, putem spune că și Arghezi, după lectura primelor 27 pagini din *Ion*, avea dreptate să scrie : „ceva să umble prin fundul cuvintelor, să le reinsuflețescă, să le croiască un destin, să le stăpnească și să le comande. Limba nu poate fi ca o magazie și un depou de unelte stîrpe ca dicționarul, decît în cărțile proaste”. S-a dovedit însă că pentru a decide asupra unui roman nu e suficient să citești primele 27 de pagini și nici să-l judeci numai din punct de vedere al limbii. Căci, așa cum avea să spună undeva G. Călinescu, cînd picăturile în color de apă se adună într-un număr imens, vîiește marea.

E interesant că în volumul alcătuit de Al. Oprea acesta nu e singurul caz cînd verdictul negativ se bizuie pe analiza expresiei, impecabilă și implacabilă în unilateralitatea ei. Așa va greși și Camil Petrescu (anticalofilul!), disecînd paginile de proză ale lui Gib. Mihăescu. Exemplele de acest gen ni se relevă a fi deosebit de instructive azi, între altele și pentru că, după cît ni se pare, asistăm la un fel de relansare a unei critici parcă stăpînilă de obsesia expresiei. Interesul pentru cum se exprimă cutare poet sau prozator parcă ar împinge cu totul pe al doilea plan problema referitoare la ce exprimă el totuși, și invers — unii critici se grăbesc să condamne irevocabil cutare încercare literară numai pentru deficiențele expresiei, fără a stărui cît de cît și asupra conținutului. După cum se vede, deci, reabilitarea unor „nedreptăți” din trecut ni se înfățișează ca fiind foarte actuală, nu numai pentru nuanțarea unor pagini de istorie literară, ci și în raport cu unele preocupări teoretice și metodologice ale contemporaneității. Ceea ce se poate proba și printr-un alt exemplu.

După cum o menționează și Al. Oprea în cazul „procesului” lui Mihail Sadoveanu, mai bogată în învățăminte decît divagația lui H. Sanielevici pare să fi fost atitudinea rezervată a lui Eugen Lovinescu. E mai mult decît simptomatic că în 1904 mentorul de mai tîrziu al *Sbu-*

rătorului îi reproșă lui Sadoveanu un exces de romantism. Rezumând *Cîntecele de dragoste*, criticul conchide că „e tot ceea ce putea înclna un pletos romantic de la mijlocul secolului”, pentru a decide sentențios în final: „dar pe cît e de fermecător ca poet fantastic, pe atît e de slab ca creator de suflete, deoarece tocmai în această parte e cu totul inferioară școala romantică la care Sadoveanu aparține prin temperamentul său de poet și prin oarecare lipsă de a putea crea suflete omenești, așa cum sînt ele și nu de a le crea *a priori*, prin simple combinații de imaginație . . .” Cîtă dreptate avea (sau nu) în fond Lovinescu nu ne interesează pentru moment. Reținem doar că, pe cît se pare, Sadoveanu a rămas mult mai afectat de această apreciere, decît de rechizitoriul fulminant al lui Saniclevici. De unde putem decide că atunci în mediile literare se statornicise o viziune despre romantism ca totul diferită decît aceea pe care o putem găsi de pildă în nu de mult apărutul volum al lui Paul Cornea *Originile romantismului*. Și e de presupus că viziunea de atunci era mai conformă cu realitatea, fiind mai aproape de fenomen. O spunem nu pentru a contesta cît de cît valoarea monumentalei lucrări a lui Paul Cornea, despre care am mai avut ocazie să scriem că face cinste științelor noastre umaniste, ci pentru a încerca să ne punem în gardă pe noi înșine împotriva unei prea frenetice pasiuni pentru tot ce este romantism, care și ea și-a cam făcut loc în critica noastră în ultima vreme. Să ne gîndim de pildă la modul în care a fost receptată o carte cum ar fi *Sufletul romantic și visul* de Albert Béguin. Că o asemenea carte a fost tradusă, n-avem nimic de obiectat — pentru completarea informației e util să cunoaștem și asemenea comentarii, cu atît mai mult cu cît în partea aplicativă volumul conține și numeroase analize de remarcabilă finețe. Dar asta nu ne îndreptățește în nici un fel să trecem cu vederea faptul că în ansamblul ei cartea e mistică și idealistă de la un cap la altul, deci ostilă din punct de vedere filozofic aceluia care se bizuie în demersurile lor pe descoperirile marxismului. Totuși nu prea am găsit în presa literară luări de atitudine ce se impuneau. Prefața care precede textul lui Béguin e apologetică, dar nici apologetismul ei n-a făcut obiectul vreunei observații critice. Se naște impresia că pentru unii a identifica romantismul cu poezia, a considera că orice deviere de la romantism conduce inevitabil la un deficit de artisticitate, a devenit un fel de axiomă, pe care, tacit, ar vrea s-o înscăuneze ca suprema lege de bună conduită în cetatea literelor. Acum, contactul cu textele selectate de Al. Oprea în „procesul” lui Mihail Sadoveanu ar putea trezi pe acești prea zeloși suporteri, funcționînd ca un fel de duș rece.

Evident, nu e cazul să continui aici cu teoria romantismului. Am dedicat acestei probleme o altă încercare. Dar nu putem să încheiem fără a sublinia cît de binevenită e inițiativa lui Al. Oprea. Tinerii cititori, elevi și studenți în primul rînd, ar trebui mai ales să fie familiarizați cu tot ce s-a spus mai însemnat despre marii scriitori, de la primele însemnări critice și pînă azi. Ne lipsesc volume ca „Eminescu în critica românească”, „Cărgiale în critica românească” ș.a.m.d. Nu ne rămîne decît să sperăm că editurile se vor sesiza de succesul meritat al lui Al. Oprea și se vor îmboldi reciproc să dea la iveală alte volume de acest gen.

Mihail Novicov

## *Marian Popa, Camil Petrescu,* Ed. Albatros, 1972 Colecția („Monografii“)

Alcătuită după toate canoanele unei tradiții venerabile, monografia semnată de Marian Popa se deschide cu un profil biografic intitulat *Omul antitezelor*. Survolînd sursele existente de informație, autorul cărții ajunge la concluzia unui Camil — „imagine a contradicției armonioase”. Seducător și deloc nejustificat, acest portret constituie totuși originea uneia dintre



carențele metodologice ale lucrării. Căci, pornind să caute „ipostazierea succesivă și totuși comunicantă” a autorului studiat, Marian Popa încearcă de fapt să-i explice întreaga creație prin mijlocirea doctrinei substanțialiste: „Așadar, un Camil ca persoană și personalitate, cu o filozofie proprie din care decurg implicit toate manifestările posibile”. Ponderea excesivă acordată ulterior acestui tip de determinism apropie primejdios de zona inexactității o afirmație inițial acceptabilă. În mod nejustificat această relație de întrepătrundere (concepția asupra lumii a fost încheată abia după 1935 în forme definitive, ea formându-se de-a lungul experienței literare a autorului și fiind clarificată deopotrivă prin scrieri teoretice și beletristice) este luată drept o relație de tip causal. Or, este evident că opera literară nu poate „decurge implicit” din filozofie și poate fi cel mult guvernată de aceleași categorii, manifestând o identitate de structură.

La sfârșitul capitolului următor, concluzia potrivit căreia literatura va reprezenta pentru Camil Petrescu „un mod de aplicare a posibilităților propriiei filozofii” se sprijină pe citarea cunoscutelor declarații ale autorului, conform cărora literatura ar reprezenta numai „un fel de esență de viață trăită”, iar o carieră exclusiv beletristică l-ar „plictisi curînd”, întrucît „artistul proiectează lumea posibilităților, dar filozofia este descoperirea de noi posibilități”. Fără a fi deficitară în sine, o atare manieră de argumentare pune în evidență principala eroare de concepție. Căci monografia lui Marian Popa reia invariabil terminologia, evaluările, explicațiile lui Camil Petrescu. Invariabil, intenția declarată de autor servește ca bază de pornire în analiza operelor, fiind totdeauna respectat punctul de vedere al lui Camil Petrescu asupra creațiilor proprii (cu excepția doar a dramei *Mioara*, unde inadecvarea concepției autorului era prea evidentă).

Mergînd pe calea cea mai ușoară, insuficient detașată de obiect, analiza critică intră astfel sub zodia relativității.

Întreg capitolul al doilea (*Filozoful și esteticianul substanței*) este rezervat unei puneri în pagină a gândirii teoretice camilene, dînd o impresie de densitate.

Este știut că, în intenția de a elabora o metodă de gândire care să permită o cunoaștere adecvată a complexității ordinii realului, Camil Petrescu a dedicat ani în șir studiului intens al textelor filozofiei fenomenologice și în special al operelor lui Husserl. În studiul său din 1967 — *Substanțialismul lui Camil Petrescu* (studiu omis în mod regretabil din bibliografia de la finele lucrării), N. Tertulian a demonstrat însă convingător îndepărtarea lui Camil Petrescu de fenomenologie datorită importanței acordate postulatului interacțiunii fenomenelor care face ca esența aceluiași fenomen să poată căpăta semnificații diferite în funcție de ansamblul în care este integrat. Metoda pe care Camil Petrescu încerca să o formuleze acorda prioritate în analiza realității nu faptelor ci totalităților concrete, tinzînd spre despărțirea unei cunoașteri „fragmentare” în favoarea uneia „totale”.

În această lumină apare oarecum inutil efortul depus de autorul monografiei de a rezuma lucrarea „*Husserl — o introducere în filozofia fenomenologică* (1938) în care Camil Petrescu s-a străduit să dea un comentariu propriu la concepția husserliană. La rîndul ei, expunerea detaliată a numeroaselor secțiuni ale lucrării manuscrise *Filozofia substanței* nu beneficiază de inserția vreunui punct de vedere care să ordoneze înșiruirea relativ prolixă de probleme, autorul preferînd să înfățișeze drept obiectivitate, o insuficientă desprindere de punctul de vedere exprimat de Camil Petrescu. În forma sa actuală, lipsită de organicitate și informă, această incursiune în gândirea teoretică nu ar fi prejudiciat prin absența din economia lucrării decodificarea capitolelor succesive.

Altminteri monografia apare coerentă, capitolele dedicate creației literare fiind concepute în aceeași manieră și corespunzînd printr-un izomorfism riguros structurii generale a lucrării; discuția pornește de fiecare dată de la declarațiile de principiu, teoreticianul prozel fiind analizat înaintea poetului, teatrulogul înaintea dramaturgului ș.a.m.d.

Postulnd că „este bine însă ca lirica originală să fie anticipată de o privire a teoriei sale asupra poeziei (p. 67), Marian Popa expune în rezumat articolele *Poezia pură* (1929) și postfața ediției de versuri din 1957. Acceptând principiile afirmate aici de Camil Petrescu, conform căruia poezia e un mijloc de „cunoaștere plastică”, M. Popa își definește metoda de lectură: „Poezia va fi citită deci denotativ și nu conotativ, cum se obișnuiește; cunoașterea plastică nu înseamnă încifrare ci descifrare prin expresii ce trebuie înțelese ca vehicul, nu ca vehiculat” (p. 71). Nu sînt din păcate totdeauna respectate propriile premise: deși propune citirea poeziilor din *Ciclu morții* „alt cit sînt, în sensul cerut de autor”, M. Popa nu rezistă ispitei de a dizerta apropo de *Marș greu*: „Omul depersonalizat se deplasează într-un spațiu de labirint; realitatea incoerentă e o sumă de senzații și percepții, de mișcări mecanice rudimentare, tenacitate indiferentă, voință fără sens, non existență prin consumarea existenței la nivelul unor procese metabolice” (p. 72).

E vorba, fără îndoială, de o anumită deformare profesională care face ca asocierile cu modalități literare aflate mai în centrul atenției contemporanilor să se prezinte ca niște automatisme. Situația se repetă pe parcursul lucrării, timidele considerații comparatiste reprezentînd un fel de ticuri de proveniență didactic-universitară. Dezvoltate, studiate în consecințele lor, încadrate într-o viziune de ansamblu, aceste trimiteri spre opere de mai mare notorietate ar fi putut spori considerabil ponderea științifică a lucrării. Rămînd însă la stadiul de: „ideea că muncitorii (proletarii, profesioniștii) intelectuali sînt cei care prin idealurile lor se găsesc pe axa de devenire a lumii, e azi de o surprinzătoare modernitate, așa cum o arată de altfel unele lucrări ale unor marxști contemporani ca Raymond Aron sau Herbert Marcuse” (p. 61) sau „Jocul convențiilor prin care se fuge de realitate este cel din *Ileric al IV-lea* de Pirandello; mai tîrziu va fi regăsit în *Fiziicienii* lui Dürrenmatt și mai în toate piesele lui Gênet” (p. 131), ele apar ca niște simple automatisme. O situație considerabil agravată este aceea în care voluptatea asocierilor împiedică funcționarea criteriului axiologic; în finalul capitolului despre poezie ni se spune că: „Din acest punct de vedere [al experienței absolute] poetul poate fi așezat alături de Eminescu, Blaga și Ion Barbu... prin cuvîntul precis, prin obiectivarea trăirii prezintă multe trăsături comune cu alt poet al autenticității absolute: George Bacovia” (p. 84).

Aprecierea de valoare rămîne de fapt pe un plan cu totul secundar de-a lungul întregii cărți, făcînd posibilă, în cursul aceleiași capitol, definirea *Modalității estetice a teatrului* pe rînd ca „operă teoretică fundamentală” (p. 87), ca lucrare utilizînd eclectic și fără menajamente contribuții la care obiectează din abundență, comițînd astfel „o complicație prin refuz sistematic, dar care se deconspiră prin nedivulgarea construcției personale” (p. 89), precum și ca încercare eșuată din care „rămîn cîteva observații personale de o certă relevanță” (p. 92).

Cum era de așteptat, centrul de greutate al acestei micromonografii îl constituie discuția creației de dramaturg a lui Camil Petrescu. M. Popa încearcă o explicație a dramaturgiei camilienne, potrivit metodei pe care și-a propus-o, pornind de la definiția programatică a autorului: *Teatru al cunoașterii*. De la această premisă, interpretarea oscilează între două afirmații categorice dar intructivă contradictorii și anume: „În fond Camil e adeptul teatrului de situații în sens sartrian, iar situațiile pot chema orice forme de angajare sau dezangajare a individului, eventual și pe acelea absolute” (p. 97) și „În genere, teatrul lui Camil prezintă personaje care sînt alt cit aleggerile lor; ele sînt situații pentru că sînt conștințe” (p. 145).

Conținutul pieselor este discutat din perspectiva unui virtual „teatru de probleme și nu de evenimente, de situații și nu de caractere, de esențe pure care-și preced existența impură, devenind firesc existențe care-și preced esența” (p. 99). Ca multe alte considerații din această lucrare, afirmația este insuficient nuanțată, fără a fi totuși falsă. O mai puțin tranșantă considerare a problemei ar fi revelat analizei minuțioase pe care o întreprinde M. Popa faptul, evident pentru noi, că teatrul lui Camil Petrescu este un teatru „de probleme” nu pentru că i-ar lipsi evenimentele ci pentru că, în efortul său de înnoire a structurii dramaturgice, autorul investeste evenimentele cu valori negative, le transcende acordînd problemelor o mare autonomie

față de desfășurarea concretă a acțiunii. Credem de aceea că o piesă ca *Iată femeia pe care o iubesc* (1944) nu poate fi considerată o tentativă de „contrazicere a dramaturgiei de plină atunci” punind în scenă personaje pirandelliene care „aparțin lui Camil prin situații stereotipe” (p. 132). Reprezentative pentru gândirea dramaturgică a lui Camil Petrescu nu pot fi considerate în primul rând situațiile dilematice pe care M. Popa le numește „stereotipe”. Camil Petrescu regăsea în modalitatea pirandelliană care transferase silogismul din dialectica ideii în cea a realității concrete — inaugurând astfel teatrul modern — vechea sa năzuință de a combate ipostazele umane pe care opera de ficțiune artistică le-a fixat definitiv. Reluind și depășind intențiile lui Pirandello, pe care le considera eşuate într-un „teatru de idei” lipsit de adâncime intelectuală. Camil continua lupta dusă în piesele sale de primă mărime împotriva acelei „fixări în eu”, reducerea a unei conștiințe complexe la un anumit rol social. Personajele tind să se desprindă de orice determinări exterioare conștiinței proprii, devin capabile să-și dirijeze reacțiile în funcție de propriile acte reflexive, polemică implicită cu Pirandello, servind aici la perfecționarea unei posibile modalități de „teatru de cunoaștere”.

Adevărata constantă a dramaturgiei camilienne este tocmai continua depășire a situațiilor definite de M. Popa ca „interferența de roluri alese și impuse, de voință și empatie” (p. 112) prin suprimarea semnificațiilor curente ale evenimentelor și nu prin anihilarea evenimentelor în felul problemelor. Așa-numitele „stereotipii” nefiind decât situații care favorizează crizele conștiinței, nu înseamnă însă că este extirpată posibilitatea unei soluții raționale, cum susține M. Popa în legătură cu drama *Suflete tari* („... s-ar putea afirma că drama este un fel de inventar al situațiilor solubile numai prin irațional” — p. 101).

Cele mai multe dintre aceste flagrante simplificări provin dintr-o nefastă dorință de abordare a cit mai multor aspecte, chiar minore, ale operelor în discuție; autorul nu renunță nici la un pasaj despre funcționalitatea numelor proprii, nici la o „apropiere de expresionism” sesizată în *Jocul ielelor*, nici la discuția „modificărilor structurale” inexplicabile ale unor piese.

Acest aspect constituie paradoxul monografiei semnate de Marian Popa; într-un spațiu limitat și în lipsa spiritului de selecție, profuziunea descrierii și minuțiozitatea unor analize reduc considerabil posibilitatea de acțiune a spiritului de sinteză, conferind întregii lucrări un aer de improvizatie. O anumită dezinvoltură a formulărilor impietează considerabil asupra nivelului cărții. Putem eventual discuta dacă *Alta* este într-adevăr „eternul feminin, iubire pură, funcție variabilă și localizabilă” (p. 122), rămintem însă nedumeriți în fața afirmației de la p. 135 („clar-viziunea sa / a lui Bălcescu / e în sensul lui Danton dar depășind-o noocratic: natura trebuie lăsată să meargă în sensul ei, dar trebuie să i se arate sensul”) și refuzăm categoric să admitem că Pietro Gralla ar fi un „personaj cu o descendență (s.n., C. P.) obscură” (p. 119), folosirea improprie a termenului având aici consecințe semantice catastrofale.

Scrisă cu dexteritate, neocvind truismele, dar cuprinzând majoritatea datelor esențiale ale operei, cartea lui Marian Popa rămâne, până la apariția unei lucrări similare de mai mari proporții, un instrument imperfect dar util pentru cititorul dornic să se familiarizeze cu problemele creației lui Camil Petrescu.

Corina Popescu

## **Matei Călinescu: Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă),**

Ed. Eminescu, 1972, 329 p.

La cea de-a cincea sa carte de critică, Matei Călinescu procedează la prima încercare de sinteză largă, o sinteză mai întinsă decât lasă să se înțeleagă titlul, deoarece studiul său cuprinde în plasa argumentelor și un dezvoltat compendiu istoric, de-a lungul căruia, alimentat

cu exemplificări, conceptul modern de poezie se conturează pe etape — prin confruntări, delimitări, reveniri, precizări și completări de nuanțe, într-un cadru strict dar obligat, prin natura materiei, la o permanentă reexaminare. Strictețea este determinată de obiectivele propuse, de selectarea termenilor de lucru, iar amploarea revine cadrului însuși, cu multitudinea problemelor și complexitatea treptelor dialectice, a căror ordonare constituie, labirintic însă riguros arhitectonic, metoda abordată, cu exemplificările inerente și necesar erudite.

În fapt, criticul și-a propus să cerceteze geneza și nucleul poeziei în corelație cu problema limbajului poetic, sprijinit pe convingerea că acesta funcționează în limitele unei logici proprii. Specificitatea limbajului poetic așadar, litera expresiei poetice, literalitatea absolută a limbajului în poezie sînt premisele de la care consideră autorul că trebuie jalonat drumul poeziei moderne, de la concepția clasică a poeziei ca limbaj figurat, pînă la altitudinea ultimă a purei liberlăți. Ne aflăm, prin urmare, în aria logicii poeticului, de la care M. Călinescu nu se va abate în capitolele cărții sale, în ale cărei pagini istoricul problemei este tratat plecînd de la jumătatea secolului al XVIII-lea, cînd, după afirmațiile sale, începe să circule autonom noțiunea de liric. O asemenea primă etapă este înregistrată sub denumirea poeziei ca expresie a emoției, pe urmele teoriei lui Jones (liricul ca prototip al poeziei în totalitatea ei), spre Herder (ipoteza originilor lirice ale întregii arte literare), Novalis și Leopardi (care opune imitației imaginația), cu adausul romanticilor englezi, adepți și ei ai supremației liricului. Totul, prin filtrele teoriilor lui J.S. Mill asupra genezei emotive a poeziei. Sintem, astfel, dintru început dumiriți că nu vom fi victimele unui criteriu cronologic și ale unei viziuni istoriciste. Fiecare capitol își asigură startul favorabil, încît în *Poezie și imaginație*, conceptul de imaginație este extras din antichitate, spre a reapărea la Coleridge, în locul oportun (imaginația ca facultate a geniului, opoziția dintre fantezie și imaginație, poezia ca produs al imaginației geniale etc.). Dar ia totodată naștere un traseu direct de la Coleridge la E.A. Poe și Valéry, iar intermediul este problematica structurii armonice a poeticului. Începuturile „poeziei pure” sînt, astfel, statornicite la Poë, adversarul ideii de inspirație și adeptul situației creației poetice în zona demonstrației matematice. Prilej pentru critic de a fixa, în paralel, momentul apariției postulatului de intensitate poetică, de a analiza ideea separării nete între logica procesului de creație poetică și logica poeziei ca atare și, în corolar, prefigurarea unei logici a sugestiei. Cu Baudelaire (*Lume și limbaj în estetica lui Baudelaire*), criticul prospectează etapa dialectică a opoziției între imaginație și natură, a unei concepții antinaturale a frumosului, cu consecințele firești în ordinea logicii, ale refuzului unei perspective organiciste. Parcurgem secvența analogiilor mecanice și anorganice, respectiv aportul teoriei baudelairene a corespondențelor și a unor relații simbolice, pe baza sus-amintitelor analogii. Criticul constată concentrat că Baudelaire dă un sens exclusiv estetic corespondenței între limbaj și lume („fondul universalei analogii”), marcînd etapa. Un salt brusc în poezia lui Mallarmé o vestește ca fiindînd pe o structură deliberat ontologică; fenomenul mallarméan este cu răbdare degajat, spre a se facilita atît o definiție a poeziei parnasianismului, cît și deschiderea sa către simbolism.

La capitolul *Poetica lui Mallarmé*, Matei Călinescu ne propune o nouă linie: Poë — Baudelaire — Mallarmé, înaintînd, cum se vede, totdeauna cu un picior în termenul anterior, și indicîndu-ne traseul simbolizîtor. Înfrățindu-ni-l în schimb pe Mallarmé ca pe un erou eponim, prototip al artistului impasibil, impersonal, absolut obiectiv, creator de artă impecabilă, limpede, de factură sculpturală, criticul revine la leitmotivul opoziției în stîlul poeziei, a elementului vizual cu cel muzical. Mallarmé făgăduiește un model cert de promotor al unei poezii moderne, cu toate că apofatică sau, poate, cu atît mai mult. Cu Mallarmé se puerce la distingerea între cele două forme opuse ale limbajului, cel referențial și cel poetic. Limbajul esențial, opus celui substitutiv, are menirea de a încorpora ideile, noțiunile pure, „conceptute în linia unui platonism de nuanță particulară”. Ne găsim în puterea unui limbaj al absenței, fundamental pe o metafizică echivalînd Absolutul cu Neantul și Neantul cu Frumusețea, al unei poezii care recurge exclusiv la categorii negative, dar cultivînd virtualitatea. De la Mallarmé citire, struc-

tura continuă a cuvintelor, versul ca un „cuvînt total”, poezia drept „o știință a legilor secrete ale limbajului”. Ecuția mallarmeană poezie — imaginație — abstracție — invenție ne este propusă ca un monument al logicii poetice.

*Originile poeticii antipoetice*, după opinia noastră capitolul cel mai dificil al temei și, deci, cel mai izbitut ne trasează de astă dată linia V. Hugo (ca reabilitator al esteticii uritului și a grotescului) — Rimbaud — Lautréamont, o linie nouă dar îndelung pregătită în pozițiile sale secundare, la ultimii doi frumosul nemaifiind rezultatul negației uritului ci, mai degrabă, expresia unei nișii. Abdicînd de la expresia unui ideal, frumusețea va coincide acum cu distrugerea acestuia, căci, scrie M. Călinescu, „e evident că idealurile dau naștere, pe planul limbajului, mai ales unor clișee și triste platitudini”. Revolta poeziei împotriva poeziei pregătește terenul simbolismului, admis ca o primă încercare de structurare a experienței poetice moderne. Țelul final al poeziei simboliste ar fi producerea stării poetice, în ultimă instanță tot o reproducere, și deci, o poezică ambiguă, contradictorie chiar. Sub semnul distincției între nivelul empiric și cel fundamental al eului, corespunzător celor două funcții ale limbajului, simbolismului „li revine meritul de a fi descoperit și folosit nepuizabilele resurse de polisemie, ambiguitate sau sugestie ale limbajului poetic, transformînd așa-numitele probleme de formă în veritabile probleme de conținut ale poeziei”. Cu toate că, în opinia criticului, ambiguitatea simbolistă nu contrazice literalitatea, reacția simbolistă a plecat de la continuatorii adepților poeticii antipoetice, căci „limbajul poeziei moderne [ . . . ] este, ideal vorbind, limbajul cel mai ambiguu și în același timp cel mai literal, cu atît mai literal cu cît mai ambiguu și invers”. În acest punct s-ar manifesta întregul paradox al poeziei moderne, căreia momentul (criticul evită „curențele”) simbolist i-ar fi făcut posibilă fixarea termenilor. Cu alte cuvinte : „Limbajul poetic spune infinit mai mult decît spune și totuși numai ceea ce spune, pînă la absoluta intraductibilitate”.

Un alt model studiat în pîndant cu Mallarmé și, dacă e posibil, pe o direcție ascendentă este Ezra Pound, poetul de curînd decedat la adînci bătrîneji respiscente, dar care, în 1912 lansase noțiunea de imagism, acea poezică antidescriptivă dar vizuală, bazată pe prezentarea precisă, conerelă a obiectelor naturale, așezate pe soclul simbolurilor, deci tot în sfera literalității, poezică vitalistă, cu pronunțat gust neo-clasic. Inovator, ca autor de poezie nu numai multistilistică dar și multilingvistică, Pound se afirmă partizan al emoției impersonale, pentru care poezia e, cu vorbele sale, un fel de matematică inspirată care ne oferă ecuații nu pentru figuri abstracte, triunghiuri, sfere și alte asemenea, ci ecuații pentru emoțiile umane. Confruntînd tribulațiile teoretice ale momentului în opera lui T.S. Eliot (cea critică, dimpreună cu cea poezică !) Matei Călinescu se oprește asupra remarcii acestuia potrivit căreia în actul poetic se reunesc factori inconștienți sau nedeliberați cu alții conștienți și deliberați, fastă ocazie de a conchide : „În fapt, poetul prost este de obicei inconștient acolo unde ar trebui să fie conștient, și conștient, acolo unde ar trebui să fie inconștient. Aceste două erori tind să-l facă « personal »”. În concepția lui Eliot, poezia e un mod de a scăpa de emoție, ca și de personalitate, un soi de catharsis răsturnat am spune noi, odată ce conceptul ca atare nu e numit. La Eliot se pune în discuție și funcția socială a poeziei, evident în cadrul aceleiași logici a limbajului. Dacă nu vor mai apare „mari scriitori și mai ales mari poeți, limba va cunoaște un declin și, odată cu ea, întreaga cultură”. Iar în absența unei literaturi vii „vom deveni din ce în ce mai străini de literatura trecutului”. E la mijloc un concept dinamic al tradiției, văzută ca o creație perpetuă, ca o permanentă cucerire a trecutului de către prezent și nu ca o supraviețuire ocolită. Corolarul e că și „cultura poezilor noștri depinde de felul în care poporul se slujește de limba sa, fiindcă și poetul trebuie să-și ia materialele din propria limbă, așa cum este ea vorbită în realitate în jurul său”.

Momentul hotărîtor în conflictul dintre poezie și antipoezie este depistat de critic în perioada de la Apollinaire la suprarealism, un copios prilej de trecere în revistă a futurismului, dadaismului, în contrast cu suprarealismul și fiecare cu caracteristicile directoare, țîșnind din aceeași sursă a categoriei estetice pe care Matei Călinescu o numește surpriză, respectiv scandal. No-

tînd fie voința de negație a mișcărilor de avangardă (nici termenul de școală nu e agreeat), fie atitudinea conținutistică a futurismului și cea explicit anticonținutistică a formalistilor ruși, autorul face subtile disocieri, evidențiază caracterul retoric al dadaismului („o retorică a absurdului și a derizivității, a scandalului și a subversiunii intelectuale”) amîndouă spre a ne conduce la încheierea de fond, conform căreia dadaismul s-ar fi străduit să compromită prin toate mijloacele posibile poeticul: „un triumf total (dar efemer) al poezicii antipoeticului”. Pe cînd poezica suprarealistă, redusă, după necesitate, la André Breton, ar indica, dimpotrivă, poetului și poeziei, funcția de a pune capăt „procesului imemorial intentat de cunoașterea rațională cunoașterii intuitive”, atitudinea realistă, la rîndul ei, fiind alcătuită doar din „mediocritate, ură, plată suficiență”. În această postură, suprarealismul are printre strămoși romantismul: el reabilitează spectaculos lirismul prin organicismul său, prin viziunea germinativă asupra limbajului, ca și prin tentativa de poeticizare integrală a limbajului.

Am folosit pînă aici dinadins și pînă la decalc terminologia criticului (desprinsă, firește, din limbajul materiei, dar foarte selectată la rîndul ei), cu intenția de a o așterne plan, într-elt chiar numai ea singură oferă unghiul de înțelegere al temei și totodată posibilitățile unor obiecții de principiu. Putem, prin urmare, opri în acest punct demonstrația noastră, deși lucrarea continuă cu un capitol paralel și aditiv al conceptului modern de poezie în literatura română, impunînd o discuție aparte, nu de principiu, ci pe judecăți. Cu alte cuvinte, ne apare clar că, acceptînd fără șicane schema cărții, avem a ne pronunța în primul rînd asupra congruenței noțiunilor pe care le vehiculează criticul, spre a decide dacă, lărgind sau micșorînd sfera unora dintre ele, conform trebuințelor sale, nu a procedat la transferuri de natură să prolifereze hibridi semantici, sau dacă, în aceeași ordine de idei, nu i-am putea obiecta lipsa unor termeni necesari. Aceasta deoarece studiul său prezentîndu-se ca un eseu, ordonarea materiei îi aparține în mod suveran. Bineînțeles că un asemenea comportament din partea noastră reclamă un examen terminologic care depășește cadrul de față, înelt singurul reproș pe care i l-am putea aduce este în aceeași măsură și un omagiu, mă refer la structura etanșă a lucrării sale. În realitate, esul lui Matei Călinescu este reducțiunea unei probleme cu semnificații și implicații extreme, care exclude ideea unei strategii confortabile. Criticul a adoptat procedeul simpatetic, pe care i-l impunea însăși inteligența critică și cu altt mai mult cu elt punctul său de vedere, contextual, consideră pozitiv poezia antipoetică, conceptul ei modern, ca pe o treaptă progresivă, fără să acorde recurs romantismului deelt în moștenirile care îl transfigurează, contestîndu-l. Un neo-clasicism multicondiționat pare a fi, pentru critic, drumul viitor al poeziei, destinată unei specializări tot mai strînse. Problema comunicabilității, tratată cumulativ prin prisma literalității dar și a paradoxului ei constitutiv a fost altt de frecvent tratată elementar aiurea, înelt cu tott impasul în care se instalează, în viziunea criticului, propune o ipoteză de lucru apreciabilă.

Nu putem trece cu vederea, de altfel, faptul brut că nașterea conceptului modern de poezie a fost expresia unui negativism. Dacă ar fi să considerăm că urmarea apariției sale a fost cel puțin dobîndirea conștiinței de sine a limbajului poetic și încă am înregistra o evoluție. De aci, Matei Călinescu conchide libertatea practică nelimitată a limbajului poetic modern. Este, de altfel, și singura referire la noțiunea de libertate în cadrul creației, și depinde de cititor s-o interpreteze calitativ sau cantitativ, cu consecințele ce decurg de aici.

Avînd de luptat cu conii născuți din împreunarea unor poli negativi, autorul practică adesea o frază critică îmbelezugată hrănită din negații, pe schema: în ciuda deosebirilor care... nu pot fi nici ele trecute cu vederea... nu e deloc ilegal... să nu se... etc. Sau, de exemplu: „nu fără a ține seama de faptul că dadaismul nu s-a născut din nimic și nici dintr-o dată, el a avut, dimpotrivă, numeroase antecedente și n-a ajuns la formula lui integral nihilistă deelt în timp”. Dar acesta e mai degrabă un simptom de generație. Pedanteria de a descrie un obiect

prin ceea ce nu este, dacă nu prin ceea ce nu are pare mai pernicioasă în creația literară, iar în poezie amenință cu tirania.

Remarcabilă în unitatea ei, lucrarea criticului Matei Călinescu, de o informație ireproșabilă și sistematică, anunță maturitatea unui estetician cu valențe multiple, dublat de un comparatist eminent, chemat, credem, să dea comparatismului nostru structuri innoitoare și suflul nou al generației tinere.

*Barbu Cioculescu*

## V. Fanache, Poezia lui Mihai Beniuc,

Ed. Minerva, 1972

Puțini scriitori români în plină putere de creație au bucuria să-și vadă opera cercetată sistematic într-o monografie, cu mult înainte ca ea să se fi încheiat. Întreprinderea cere curaj, un bun simț al valorilor și un ochi critic capabil să discearnă permanențele și liniile de evoluție într-un fenomen încă în devenire. Dintre poeții contemporani, unii plini de surprize și cu mutații imprevizibile, Beniuc reprezintă, poate, investiția monografică cea mai sigură, poezia sa demonstrând o admirabilă constanță în procedee și tematică, de la debut până astăzi. Mai mult, lectura integrală a operei sale impune ca de la sine anumite permanențe, obligând cercetătorul să le înregistreze, chiar dacă, uneori, valorile poetice de excepție nu se încadrează pe linia temelor cultivate constant de-a lungul deceniilor.

Tot ceea ce înregistrează V. Fanache în monografia sa despre Mihai Beniuc este perfect adevărat, documentat și justificat. Ideea cea mai la îndemână, de a descrie opera poetului conform temelor și motivelor celor mai frecvente, este conștiințios ilustrată. Puține lucruri se mai pot spune în plus despre tema timpului, a istoriei, a mărului de lângă drum, despre influența folclorului în opera lui Beniuc. Întrebarea mai gravă pe care astfel de monografii didactice par a o ignora ține de modul în care se poate face critica de poezie. Este parafraza și degajarea conținutului de idei modalitatea cea mai adecvată? Pe Beniuc, la care scheletul ideologic al poemelor este clar de la început și re luat în nenumărate variante, metoda explicativă, posibilă, dar nu foarte adecvată, îl deservește. Pentru că originalitatea poetului nu stă în descoperirea unui nou univers și ideile sale nu răstoarnă nici o viziune asupra lumii. Chestiunea, tulburătoare în ce-l privește pe Beniuc, este cum reușește poetul, cu elemente ale gazetăriei cotidiene, să creeze o tensiune cu valoare de comunicare poetică. Despre Beniuc s-a scris enorm, și V. Fanache știe tot ce s-a scris, în special cronică curentă la numeroasele sale volume, cronică subordonată procedului, absolut fără riscuri fiind e vorba de Beniuc, al evidențierii conținutului ideologic. Cele două sau trei spirite de excepție care au cercetat ansamblul operei poetului s-au lăsat și ele amăgite de facilitatea analizei conținutiste. Așa procedează și V. Fanache, cercetarea sa fiind cea mai minuțioasă de până astăzi, pe direcția comună. Nu este un reproș, este o constatare și o neliniște personală. Ce se întâmplă cu atmosfera, totuși de neconfundat, a operei poetului, tradus în atitudini ideologice foarte stimabile, dar nefiind rate de nici un contact cu starea de poezie? Este adevărat că opera foarte întinsă și îngală a lui Beniuc, cu reveniri obsesive la aceleași teme și modalități expresive, încurajează procedeele descriptive. Îl și impune, parecă. Ar fi datoria ideală a criticului să se smulgă din aparențele operei și să încerce să comunice cu emoția lirică genuină din care ea s-a născut. Este un mod de a spune că, pentru a pune în evidență specificul timbrului liric beniucian, criticul este ținut nu numai să selecteze producțiile poetului, ci să scapere și scelntea care să le unifice într-o personalitate de neconfundat.

Dacă ignorăm această pretenție, putem spune că V. Fanache a făcut, pe linia tematică, descriptivistă, tot ce i-a stat în putință. Monografistul procedează sistematic, cu ardelenescă gospodărire a ideilor: îl situează mai întâi pe autorul despre care scrie în mișcarea ideologico-literară a provinciei natale (din aceste introduceri de capitole putem culege cele mai forțate expresii ale autorului, foarte corect în rest: „, perioada vegheată de numele lui Coșbuc, Iosif, Goga”, „, gustul acordat baladei și motivelor epopeice”, „, energismul mesianic se cerea grefat pături rurale prin intermediul unui liant organic, profund motivat”, „, spirit disociativ, Beniuc vede humusul în amănunt, în fețele luminate de soare, dar și în inima lui” etc.), apoi cercetează prima perioadă de creație a autorului, cu grija de a-i pune în evidență preocupările istorice și sociale ce vor deveni o permanență a poeziei beniuciene și de a nu-i ignora activitatea publicistică, dezvoltată tema rezistenței naționale și sociale (subîmpărțită în „, elegiile sociale ale vremurilor „, buimace”, „, elegiile războiului și ale „, orașului pierdut”, poezia simbolurilor revoluționare), în sfârșit, centrându-și atenția asupra creației contemporane a lui Beniuc, V. Fanache degajă exemple ilustrative pentru raportul dintre poezie și timpul istoric, pentru metamorfozele motivului „, mărilor de lângă drum” (cu rădăcinile în folclor, *Biblic*, Ovidiu, Ády Endre și încă vreo câțiva poeți moderni — prilej de desfășurare de mare erudiție pomologică), vorbește despre „, baladele prezentului”, despre motivul vegheii și al timpului — cal troian, de tema iubirii și de influența folclorului. Sub aceste titluri de capitole se află aproape toate pemele ce le ilustrează, parafrazate, citate, ori chiar respinse, când autorului i se pare prea declarativ-patetic. Judecățile de valoare sînt astfel organizate încît întreaga creație să pară a converge spre capodopera beniuciană, *Mărul de lângă drum*. Deși, personal, mă îndoiesc că, degajați de influența analizelor școlare, am mai considera *Mărul*... culmea creației beniuciene.

Se mai pot, desigur, completa exemplele, se mai poate adăuga o nuanță descrierii tematice, dar acestea sînt chestiuni necesare pentru monografia lui V. Fanache. De o perfectă corectitudine, ea lasă să-i scape, printre înregistrările de fapte, specificul creației lui Beniuc.

Roxana Sorescu

## Z. Libera, *Viața literară în Varșovia în vremea lui Stanisław August* (*Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*), Varșovia, 1971

În istoria fiecărei culturi naționale există momente de vîrf în care manifestările spiritului omenesc au irupt nestăpînite spre înălțimi amețitoare, înfăptuind progrese uriașe în dezvoltarea colectivității respective. Una din aceste epoci de prestigioasă eflorescență a intelectului uman a fost și iluminismul — important punct de plecare pentru multe din valorile timpurilor moderne. Poate tocmai de aceea interesul cercetătorilor contemporani se îndreaptă de atîtea ori scormonitor spre această perioadă de răscruce, marcată de domnia rațiunii, a luminii și științelor, căutînd explicațiile lăuntrice ale fenomenului în dorința legitimă de a demonstra devenirea ascendentă a minții și sensibilității omenești, de a lega prin firele continue ale evoluției prezentul de trecutul din care a crescut. O asemenea încercare de retrospecție semnifică și cartea profesorului Zdzisław Libera, *Viața literară în Varșovia în vremea lui Stanisław August*.

Preocupările profesorului Libera pentru epoca luminilor nu sînt deloc întâmplătoare. Cîteva date biobibliografice sînt elocvente în acest sens. Născut în anul 1913, Z. Libera urmează polonistca la Universitatea din Varșovia, pe care o sîrșește în 1936. Ulterior își dă doctoratul



cu o lucrare despre Stanislaw Kostka Potocki, romancier, estet și activist cultural în a doua jumătate a secolului XVIII și începutul secolului XIX. Din 1950 este profesor la Universitatea din Varșovia, unde predă Istoria literaturii polone din secolele XVIII și XIX. Cărțile publicate la intervale relativ scurte îl arată ca pe un om de știință statornic, care știe să îmbine armonios activitatea de pedagog cu aceea de cercetare pasionată. Monografiile *Maria Dąbrowska* (1963), *Konrad Wallenrod de A. Mickiewicz* (1966) și *Krasiński* (1968), la care se adaugă studiile *Iluminismul (Oświęcienic, 1967)*, *Problemele iluminismului polonez (Problemy polskiego oświecenia, 1969)* și *Viața literară în Varșovia în vremea lui Stanislaw August*, ilustrează o arie de probleme relativ întinsă, învederând, în schimb, un interes stăruitor pentru perioada iluministă. În afară de două escapade în literatura romantică — monografiile închinată lui Krasiński și poemului *Konrad Wallenrod de A. Mickiewicz* — și una în cea contemporană, *Maria Dąbrowska*, profesorul Libera și-a investit eforturile de la susținerea tezei de doctorat încoace, în chip precumpănit, în studierea iluminismului european și polonez, devenind cu timpul unul dintre specialiștii renumiți ai acestei perioade. O expresie a acestei strădanii perseverente este și volumul în discuție.

Obiectivul autorului, așa cum se desprinde cu limpezime din titlul cărții, este acela de a înfățișa viața literară varșoviană din ultimele trei decenii ale secolului al XVIII-lea, deci înainte dezmembrării naționale din 1795. Or, în acest răstimp a domnit Stanislaw August Poniatowski (1732—1798), un monarh luminat, care a jucat un rol apreciabil în dezvoltarea artei și culturii din Polonia timpului său. Prin viața literară Z. Libera înțelege factorii care au accelerat ritmul mișcării spirituale și au format gustul estetic, influențând dezvoltarea literaturii și a cititului, care au contribuit, prin urmare, la ridicarea nivelului de cultură; va avea în vedere, așadar, nu numai scriitorii, ci mai ales instituțiile care au imprimat caracterul modern al culturii. Firește, literatura ca atare nu va fi neglijată, dar va fi considerată din perspectiva rolului ei social. O cercetare, în consecință, ale cărei mijloace și finalități se înscriu în metodologia sociologiei literare.

Cartea se deschide cu câteva observații introductive, menite să sugereze cadrul — date istorice, sociale, economice, culturale, arhitectonice etc. despre capitală — și să prefigureze făgașele pe care se va desfășura expunerea. Unul dintre capitolele de rezistență ale volumului este cel dedicat începuturilor criticii literare. Pornind de la premisa, îndreptățită credem, că în această epocă de definire a disciplinei ca atare critica literară înseamnă de fapt recenziile, programele și manifestările artistice, prefețele, postfețele și discuțiile purtate nemijlocit sau prin tangență despre literatură, profesorul Libera trece în revistă în primul rând judecățile de valoare în domeniul creației literare. Dintre numeroasele reviste care apar în acest răstimp, se detașează categoric, în ordinea importanței, „Monitor” care, deși cu un profil social-politic, înserează probleme teoretice privind literatura. La loc de frunte se cuvin menționate intervențiile poetului I. Krasiński despre utilitatea instructivă a teatrului și seriozitatea actului de creație, despre simplitatea stilului și a ideilor, regula celor trei unități ale spectacolului, critica bine intenționată etc. Nu mai puțin demn de luat în seamă este organul oficial „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” („Distracții plăcute și utile”), care cu tot caracterul său literar publică rareori intervenții teoretice. Aici și în alte reviste și broșuri apar numeroase note care informează cititorii despre cărți uneori și prin aprecieri critice; accentul cade pe literatura antică și pe cea franceză din secolele XVII și XVIII.

O contribuție însemnată la dezvoltarea criticii literare au adus-o îndeosebi prefețele și cărțile consacrate problemelor de teorie literară. Dintre cele din urmă amintim doar *Despre elocință în proză sau în poezie (O wymowle w prozie albo w wierszu, 1782)* de Fr. Karpiński, în care se reliefează rolul sentimentului în literatură. *Despre elocință în poezie (O wymowie w poezji, 1786)* de F.N. Golański care susține că natura, adevărul și rațiunea sînt fundamentele artei adevărate și, în fine, *Artă versificației (Sztuka rymotwórcza, 1788)* de Fr.Ks. Dmochowski, o artă poetică à la Boileau. Întemeiat strict pe izvoare documentare existente, polone și străine, Z.

Libera conchide că în gazete și în cărți, ca și în puținele polemici semnalate în această perioadă, se formulează unele din preceptele care stau la baza criticii literare ca disciplină de sine stătătoare în Polonia: modelele sînt cele clasice antice și franceze, modificate adesea în sensul realităților de aici.

Focare de iradiere a culturii sînt saloanele aristocrației, printre care se distinge cel al lui Stanislav August, și adunările literare, tratate de profesorul Libera în două capitole cuprinzătoare. În cea mai mare parte saloanele promovează o literatură de deliciu intelectual, dezvoltînd poezia ocazională, legată uneori de elasicism și sentimentalism, în timp ce cluburile politice, „Kuznica” lui H. Koźłataj și iacobinii, de exemplu, patronază mai mult publicistica și poezia politică, îlșnită din contingentul istoric, pamfletul anonim și satira. Toate afirmațiile își află acoperire în bogate materiale de arhivă, citate conștiincios în notele de la sfîrșitul cărții, dar și în text, spre ilustrare.

Înflorirea culturii iluministe din Polonia a fost ajutată și de activitatea tipografilor, a librăriilor și a cabinetelor de lectură care se înmulțesc simțitor, mijlocind răspîndirea cărților într-un public din ce în ce mai numeros. Tot așa bibliotecile particulare, ale căror profiluri variau în funcție de preocupările și treapta socială a posesorilor. În ceea ce privește conținutul lor, autorul nu poate da prea multe amănunte din cauza lipsei de documente doveditoare. Se citea încă multă literatură religioasă și romane, dar și satirică, iar presa era și ea destul de solicitată, de vreme ce existau periodice cu tiraje de 500 de exemplare.

Un element de seamă în alcătuirea vieții literare îl oferă scriitorii, de care Z. Libera se ocupă în ultimul capitol al lucrării. De la bun început autorul subliniază puținătatea materialelor directe cu privire la situația materială și socială a literaților. Indirect însă, o imagine apropiată de cea adevărată se încheagă din producțiile artistice ale epocii, pe care cercetătorul le consideră stăruilor din această perspectivă. Existența unui mediu literar în accepția celui de astăzi e greu de presupus, existau însă relații facilitate de întîlniri, tipografii, societăți etc. Importanța scriitorului în conștiința cetățenilor — susține profesorul Libera — a crescut pînă la rolul de educator în lupta cu răul; creatorul de valori literare începe să fie simțit ca o autoritate morală și politică. La baza acestei afirmații se află însă scrisorile, de obicei laudative, pe care și le adresează unul altuia scriitorii în diverse ocazii festive, astfel că realitatea *de facto* nu e răsfrîntă suficient de convingător. Dovadă situația lor materială, care nu era dintre cele de invidiat. Dacă cei care trăiesc în apropierea curții regale sau a magnaților — ei înșiși provenind din nobilime — o duc relativ bine, ceilalți corespund titlului unei poezii de A. Naruszewicz: *Literatul sfrijit* (*Cludy literat*). Chiar dacă acum profesia de scriitor începe să fie acceptată ca atare. Dar rostul acestei recenzii nu este acela de a formula neapărat o altă perspectivă interpretativă sau factologică prin care să polemizăm cu rezultatele cercetării pasionate și competente ale unui specialist de talia profesorului Libera. Scopul nostru, mult mai modest, este de a semna un tip de lucrare care să servească drept îndemn pentru întreprinderea unor studii de acest fel și în legătură cu iluminismul românesc, studii care ar putea duce la limpezirea cel puțin a unora dintre rezervele și semnele de întrebare care stăruie în această direcție.

În considerațiile cu care își încheie volumul, Z. Libera încearcă să refacă într-un plan mai general, sintetic, obiectul cercetării, readunînd părțile alcătuitoare dislocate de necesitățile analizei. O concluzie demnă de atenție este aceea care afirmă continuitatea fenomenelor spirituale. În istoria literaturii polone, iluminismul, deși marchează o experiență socială și de creație, nu înseamnă numai o renaștere culturală, ci, lucru esențial, deschide o epocă nouă în dezvoltarea spiritualității moderne. Acum prinde ființă în Polonia viața literară; critica și teoria actului literar, estetica, încep să acționeze ca un instrument în formarea gustului și a opiniei publice. Se înmulțesc bibliotecile, cabinetele de lectură și împrumut, tipografiile și periodicele. Saloanele încurajează poezia legată de viața de societate, în timpul marilor evenimente istorice — seimul de 4 ani, răscoala lui Kościuszko ș.a. — fiind înlocuite de cluburile politice care impun aciditatea satirei și pamfletului cu țeluri politico-sociale. Tot acum se intensifică mișcarea edi-

torială și pătrunde masiv în Polonia romanul european care democratizează și stimulează literatura. Într-ua cuvînt, viața literară care înflorește la Varșovia în ultimele trei decenii ale secolului XVIII se integrează înviiorării culturale iluministe, ale cărui forme vor continua să se dezvolte și în secolele XIX și XX.

Catalogul celor mai importante evenimente editoriale între anii 1765—1794, cuprinzînd cronologic traduceri, periodice și opere beletristice, indicele de persoane și ilustrațiile abundente de la sfîrșitul cărții sînt elemente ajutătoare care împlinesc sugestiv expunerea pe alte planuri concrete. Afîindu-și suporturi solide în literatura epocii — autorul nu riscă niciodată aprecieri subiective — volumul profesorului Z. Libera oferă un tablou expresiv al Varșoviei literare din timpul lui Stanislav August, a cărui precizie documentară merge pînă la elementele de amănunt. Iată de ce a fost apreciat de critica de specialitate din Polonia ca o contribuție la studierea unei epoci atît de complexe și controversate, cum este aceea a iluminismului.

Stan Velea

**Dickens Centennial Essays**, Edited by Ada Nisbet and  
Blake Nevius,  
University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1971  
(Preface by Ada Nisbet)

Centenarul morții lui Charles Dickens a prilejuit apariția unui volum omagial cuprinzînd nouă studii, care se referă la cele mai diverse aspecte ale creației romancierului englez. Volumul de față reprezintă fără îndoială o prețioasă contribuție a criticii contemporane în elucidarea unor probleme spinoase care suscită în zilele noastre interesul viu al specialiștilor.

Editorii acestei culegeri sînt profesori de literatură engleză la universitatea din Los Angeles și totodată autori ai unor studii critice consacrate cu deosebire lui Dickens, între care menționăm volumul *Ninetieth Century Fiction*. Autorii articolelor din acest volum sînt prezențați în notițe biobibliografice.

Deosebit de interesant ni s-a părut eseuul lui J. Hillis Miller, profesor de literatură engleză la Universitatea John Hopkins. *The Fiction of Realism: Sketches by Boz, Oliver Twist, and Cruikshank's Illustrations* este în același timp și cel mai amplu dintre textele cuprinse în acest volum să-și întemeieze aserțiunile pe analiza a două lucrări ale lui Dickens, *Sketches by Boz* și *Oliver Twist*, cu referințe la ilustrațiile lui George Cruikshank.

Miller face adeseori referiri la teoriile lui Roman Jakobson, respectiv la cele șase funcții ale limbajului. El se îndepărtează de lingvistul american, considerînd eronată distincția între poezia romantică sau cea simbolistă, bazate pe metaforă, cu funcție autoreferențială (*self-referential*), și textele realiste, bazate pe metonimie, cu funcție extrareferențială (*extra-referential*). Concluzia sa va fi că atît metonimia cît și metafora pot fi privite fiecare ca un caz particular al celeilalte. Nici una dintre ele nu este mai proprie poeziei. Amîndouă numesc un lucru printr-o substituție, în virtutea unei tendințe constante a limbii către exprimarea figurată. Încă de la începutul eseului Miller afirmă că nici un limbaj nu poate fi pur mimetic sau pur referențial. Continuuînd analiza pe această linie, conchide că orice text literar este în același timp autoreferențial și extrareferențial și, prin urmare, nu poate fi vorba de o opoziție polară între aceste funcții ale mesajului literar. Toate formele istoric determinate ale literaturii, ca, de exemplu, realism, romantism, simbolism sînt versiuni ale structurii fundamentale a limbajului figurat, deschise interpretărilor celor mai diferite, dar toate deopotrivă de justificate. În final subliniază

asemănarea punctelor sale de vedere cu cele ale lui Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Freud, Lacan.

Interesantă chiar pentru cititorii mai puțin familiarizați cu aceste probleme este analiza propriu-zisă pe care Miller o face celor două lucrări ale lui Dickens, în special cea consacrată lucrării *Sketches by Boz*. Autorul discută rînd pe rînd schema compoziției, influențe din alte domenii, literare și extraliterare, asupra compoziției, „problema repetiției”, adică a gradului de depărtare a operei față de lumea reală, a gradului de mimare (*mimesis*), raportul ficțiune — *mimesis*, relația cititor — text — lume și relația critic — operă.

Ultima parte a esului este destinată analizei relației text — ilustrații, în cazul unor narațiuni de felul romanului *Oliver Twist* și a *Sketch*-urilor. Tradiția anterioară lui Dickens asocia foarte des romanul cu ilustrațiile. Mallarmé, de pildă, se opune ilustrării unei opere literare în virtutea concepției că tot ceea ce sugerează o operă trebuie să se petreacă doar în mintea cititorului și doar ca răspuns la incitațiile textului, în momentul citirii. Miller analizează relația text — ilustrații în lumina concepției că ilustrațiile trebuie privite ca parte integrantă a textului, cu atât mai mult în cazul desenelor unui George Cruikshank. Aceasta nu înseamnă că autorul consideră funcția ilustrațiilor complementară cuvintelor. Acest punct de vedere mimetic este discutabil după părerea autorului. Din punct de vedere tradițional, a introduce în opera literară un element neverbal cu existență independentă înseamnă distrugerea unității operei. Criticul consideră că în realitate este vorba de relații reciproce între text și ilustrații; în acest caz, ilustrațiile „deplasează relația semn — referent propusă de citirea mimetică și o înlocuiește cu o relație complexă și discutabilă între două semne radical diferite: semnul lingvistic și cel grafic”. Așa cum analizează scheletul compozițional al celor două lucrări în discuție, autorul studiază și scheletul compoziției ilustrațiilor lui Cruikshank și compară cele două compoziții — literară și grafică, găsind similitudini multiple mai ales în cazul *Sketch*-urilor. După părerea sa, în cazul textelor ilustrate se impune o dublă analiză.

Două dintre eseuri, aparținînd lui Ian Milner, profesor de literatură engleză la universitatea din Praga, și cel al lui Denis Donogue, profesor de literatură engleză și americană la Dublin, se ocupă de romanul *Dombey and Son*. În *The Dickens Drama: Mr. Dombey*, Milner apropie pe Dickens romancierul de dramaturg. În opinia sa, Dickens este mult mai interesat de pasiunile care generează conflictul decît de gîndurile personajelor, astfel sentimentele sînt la acesta pe primul plan. Autorul sesizează în continuare metoda folosită de Dickens de a implica și sugera, mai degrabă decît de a interpreta și defini. Printr-o cumulare de impresii (autorul se referă chiar la un fel de impresionism cumulativ în *Dombey and Son*), Dickens ajunge la compoziții de tip dramatic, structurate asemenea scenelor unei piese de teatru. Din punctul său de vedere, Dickens ar putea fi și un autor dramatic, iar operele sale ar putea fi lesne transpuse în teatru. În aceeași ordine de idei, el face unele considerații asupra stilului lui Dickens, pe care îl numește sugestiv cu termenul german „*erlebte Rede*”.

Acceași apropiere a operei lui Dickens de arta dramatică este surprinsă și în esul lui Denis Donogue, *The English Dickens and „Dombey and Son”*. Donogue pune în discuție diferite interpretări date operei lui Dickens și personalității acestuia, dar, după părerea sa, nici una dintre ele, nici cea a lui Edmund Wilson — pentru care Dickens este o victimă, un obsedat, apropiat de Dostoievski și Kafka, nici cea a lui Santayana, nici cea a lui Henry James nu s-au impus cu autoritate. Autorul va propune deci un punct de vedere nou asupra lui Dickens, sau mai degrabă, am putea spune, el reia într-o manieră personală opinii deja exprimate în critica de specialitate. Dickens este considerat ca adept al bunăstării sociale realizate prin mîlă, înțelegere, simpatie între oameni, ceea ce ne amintește de viziunea lui Santayana, Dickens ca prieten al oamenilor. Asemenea lui Milner, Donogue consideră că principala preocupare a romancierului o constituie sentimentele eroilor.

Tot despre acest aspect al romanelor lui Dickens — pasiunile și sentimentele — se ocupă și autoarea studiului *Dickens and the Passions*, Barbara Hardy, profesoară din Londra. Publi-

cată pentru prima oară în această culegere, lucrarea a fost scrisă cu intenția integrării sale în viitorul volum al autoarei, *Feeling in Fiction*. Barbara Hardy distinge între operele marelui prozator romane abia marcate de frământarea pasiunilor, altele asemănătoare dramei sau poeziei lirice prin acuitatea și tumultul sentimentelor. Trecând apoi la analiza atentă a metodelor multiple folosite de Dickens în redarea acestora, autoarea remarcă interesul lui Dickens pentru sentimentele puternice ce nu pot fi exteriorizate. După părerea sa, Dickens nu reușește niciodată deplin în tratarea tandreței sau a dragostei.

*Dickens and the Voices of Time*, esul profesorului american de la universitatea din Rochester, George H. Ford, tratează un alt aspect al operei romancierului englez, problema timpului în relația timp – literatură, considerând că stilul poate da lămuriri asupra viziunii sale despre timp. Autorul notează suspendarea timpului în anumite cazuri, mai ales în legătură cu evocarea momentului morții. Aceasta înseamnă a considera viața prin prisma unei zile sau a unui moment excepțional din viața unui om, ceea ce, remarcă autorul pe drept cuvânt, se întâlnește și la Wordsworth, Browning, iar în secolul XX, la Joyce (*epiphany*) și T.S. Eliot, fără a o omite pe Virginia Woolf. Criticul încearcă să caracterizeze pe Dickens-omul și pe Dickens-fiul epocii sale, căutând să arate ce aparține fiecăruia în operă. Dickens apare pentru Ford ca interesat de prezent, gata să accepte orice schimbare cu optimism, dar de asemenea ca un bun victorian, orientat în egală măsură spre viitor și spre trecut.

În articolul *Dickens' Attitudes in „A Tale of Two Cities”* este abordată problema relațiilor autor – cititor, autor – povestitor, povestitor – povestire, autor – caractere. Autorul, Silvere Monod, profesor la Sorbona, consideră că orice operă nu este scrisă într-un „vacuum total” încercând să definească suma relațiilor complexe mai sus menționate. Concluziile sale se sprijină însă pe analiza unui singur roman.

Două dintre lucrările din acest volum reprezintă o contribuție valoroasă relativă la filozofia socială a lui Dickens. Este vorba în primul rând de esul *Hard Times and the Factory Controversy: Dickens vs. Harriet Martineau* de K.J. Fielding și Anne Smith, ambii profesori la universitatea din Edinburgh. Ei își propun să definească atitudinea lui Dickens față de noua lume a industrializării. Scriitorul manifestă o atitudine optimistă în fața societății timpurilor sale, în ciuda accentelor critice, adesea virulente, la adresa unor stări sociale, generate de procesul de industrializare. Autorii se ocupă de asemenea de relațiile lui Dickens cu Harriet Martineau, prietena acestuia, colaboratoare la *Household Words*. Despărțirea lor pare a fi fost provocată de profunde diferențe de păreri în privința societății contemporane.

În esul *Carlyle and Jerrold into Dickens: A Study of The Chimes*, Michael Slater, lector la Universitatea din Londra, se ocupă de părerile sociale ale lui Dickens, căutând să arate pe de o parte în ce măsură sînt influențate aceste opinii de Carlyle și Jerrold și pe de altă în ce măsură sînt comune cu opiniile altor personalități ale epocii victoriene.

Profesorul american Hary Stone – *Dickens Rediscovered: Some Lost Writings Retrieved* încearcă să elucideze probleme legate de paternitatea lui Dickens asupra unor texte mai puțin cunoscute, *The Chimes* și povestirea *A Message from the Sea*. Se știe că în cadrul acestor schițe, povestiri de Crăciun apărute în ediții speciale ale publicațiilor *Household Words* și *All the Year Round*, au fost interpolate multe episoade care nu-i aparțineau lui Dickens. Dickens însuși a publicat în ediția completă a operelor sale o parte a acestor povestiri, modificându-le substanțial. Autorul își propune să recunoască în aceste texte aportul lui Dickens.

Diversitatea studiilor cuprinse în volumul de față face din această culegere un prețios instrument de lucru pentru specialiștii problemelor legate de creația lui Charles Dickens. Este o carte de care aceștia nu pot face abstracție.

**Gilles Deleuze, Proust et les signes,**  
Paris, P.U.F., 1971, nouvelle éd.

A treia ediție a cărții filozofului Gilles Deleuze despre Proust (*Proust et les signes*, P.U.F., 1971) este, din toate punctele de vedere, un eveniment editorial și științific: după decenii de analiză proustiană fals-specializată, după zeci de monografii psihanalizante și filozofante, după sute de studii închinete unor amănunte stridente, avem în față un studiu redus, de o densitate remarcabilă, care aruncă o lumină complet nouă asupra monumentalei *Recherche*. În numai 200 de pagini, ni se propune o lectură inedită, un sistem coerent și de o simplitate extremă pentru a citi romanul proustian și pentru a tenta unitar masa de „semne” artistice pe care o emite fascinantă lume din *Recherche*. Ceea ce este ciudat — cu mult înainte de editarea carnetelor lui Proust, cu mult înainte ca procesul creației romanului să fi fost scos la iveală (a făcut-o, recent, Maurice Bardèche, cu a sa monografie) —, Gilles Deleuze schițează intențiile „cognitive” ale romanului proustian bazat numai pe intuiția sa superioară, pe o lectură spontană și lipsită de prejudecăți. Demersul său critic, prin simplitate și profunzime, este comparabil cu cel al biografului Painter care, plecând de la documentarea exhaustivă, a oferit un Proust complet și nou, în același timp. Gilles Deleuze oferă o *Recherche* nouă, care se transformă dintr-un „roman al contemplației” într-un „roman al călătoriei”. În demolirea de mituri, autorul se pare a-și fi descoperit o adevărată vocație: al său *Anti-Oedip*, de curând apărut, respinge „complexul” freudian cel mai cunoscut în numele unui „stingism creator” (?!). Din fericire, *Proust et les signes*, scris mai demult, se menține în limitele unei iconoclastii constructive.

De la primele pagini, în fraze intelectual percutante, se schițează noutatea demersului critic: *À la Recherche du temps perdu* — titlu interpretabil literal — înseamnă căutarea „a ceva”; romanul proustian ar fi un *Wilhelm Meister's Lehrjahre* interiorizat, o căutare continuă a adevărului. („Il s'agit non pas d'une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage” — p. 8). Prin urmare, „l'oeuvre de Proust n'est pas tournée vers le passé et les découvertes de la mémoire, mais vers le futur et les progrès de l'apprentissage” (p. 34). Instalată în această perspectivă modificată, autorul trece la descrierea „lunii” create de romanul analizat; după el, romanul — lume al lui Proust se înfățișează sub forma unui unic emițător *de semne* (esențiale în perspectiva cognitivă propusă!), semne de diferite valori. În mare, aceste semne sînt de patru categorii: semne „mondene” (vide ca semnificație, mai bine zis avînd valoare pur conjuncturală, semne care nu „trimit” la altceva decît la ele înseși); semne „erotice” (false prin definiție în lumea lui Proust, semne care trebuie atent decodate după o practică a minciunii, și la care se ajunge cu greu); semne „sensibile” (adevărate, dar limitate: aici intră faimoasele „semne” ale prăjiturii „madeleine” muiate în ceai, al lepezilor îngale din pavaj etc.; acestea sînt semne care „trimit” la altceva, semne ale unei realități superioare, pe parcursul întregului roman doar *presimțite* de autor); în fine, semne „artistice” (acestea sînt semne superioare, singurele care epuizează semnificația adîncă a romanului, semne dematerializate, ce trimit la esența idealizată a romanului).

Asemeni lumii balzacienne, lumea lui Proust se descifrează dificil prin cercurile secante ale semnelor enumerate; fiecare „scenă” sau „paragraf” tradițional al romanului poartă marca unui semn dominant (Pentru a ne menține la primul volum, putem numi scena în care fiica compozitorului Vinteuil profanează, împreună cu iubita sa, portretul tatălui — scenă a „semnelor” erotice; în schimb, scena rememorării epocii Combray datorită unei prăjituri muiate în ceai este o scenă tipică pentru „semnele” de categoria a treia, semne „materiale”, „sensibile”). Dar majoritatea scenelor și a paragrafelor se constituie prin jocul contrapunctic al zecilor de semne de categorie diferită: este tocmai motivul pentru care multitudinea lecturilor se află oarecum *implicată* în romanul lui Marcel Proust.

Stabilind o netă ierarhie a celor patru categorii de semne, Gilles Deleuze oferă, prin aceasta, modelul unui roman în căutarea esenței; întreaga desfășurare a volumelor reprezintă doar un *apprentissage* semnificativ (cuvântul *apprentissage* revine de câteva ori în textul filozofului francez), o căutare continuă a semnelor esențiale. Abia în final, autorul-crou descoperă vacuitatea totală a semnelor mondene, codul mincinos după care trebuie descifrată iubirea, în fine — arta ca mijloc suprem de salvare din neant. „Timpul pierdut”, de care se asociază spontan numele lui Proust, datorită unei lecturi literale a titlului, devine un „timp folosit” intens în descoperirea Adevărului. Dintre numeroasele imagini oferite de critică lumii proustiene, cea a lui Gilles Deleuze este dintre cele mai tentante: *À la Recherche du temps perdu* ar fi o imensă *quête*, în sens aproape medieval, o *quête* a adevărului ultim, realizată de croul autor pe parcursul întregii sale experiențe umane și artistice. În timp ce majoritatea exegeților, analizând romanul lui Proust, puneau accentul pe sintagma *temps perdu*, prezenta exegeză accentuează, decis, cuvântul *recherche*.

O sumedenie de poncife critice privind opera lui Proust se năruie, de la sine, într-o asemenea interpretare: falmoasa *memorie involuntară* este redusă la rolul ei real — adică la un rol secundar; apropierea filozofică cea mai fertilă a numelui lui Proust trebuie făcută nu de Bergson sau de Platon (asocieri în care numele romancierului apare aproape mecanic), ci de Leibniz, a cărui monadologie reface imaginea proustiană despre lume: așa cum esența ultimă se găsește în nucleul fiecărei monade, romancierul descoperă „esența” sa, adică semnele de valoare ridicată, pornind de la cele mai banale circumstanțe.

Cel mai important și cel mai amplu capitol al cărții este capitolul ultim (*Antilogos ou la machine littéraire*); în forma actuală, capitolul este produs al ultimelor două ediții și explicitiază, până la ultimele consecințe, lectura operelor lui Proust efectuată de Gilles Deleuze. Printr-o sugestivă paralelă cu „*logosul*” grece (deci cu moștenirea filozofică clasică, simbolizată de *logosul* platonician și aristotelic), filozoful francez definește „*antilogosul*” proustian și, o dată cu el, noua imagine a lumii propusă de spiritualitatea secolului XX. Lumea greacă se afla — *grosso modo* — sub semnul coerenței ultime; lumea proustiană se află sub cel al fragmentării și al incomunicabilității. universul proustian și universul modern stau în fragmente izolate și fără sens. Nu întimplător, metaforele materiale care explicitiază lumea proustiană i se par autorului a fi *cutia cu mai multe sertare* și, mai ales, *vasul închis* (p. 133). Nici un principiu rațional nu ghidează aceste destine consumate în spațiul „*vasului închis*”, pe care nimeni nu le poate pune într-un contact real. „Il n’y a de totalité que statistique et dénuée de sens profond” (p. 136), pare a spune Proust prin fiecare dintre volumele sale. „*Antilogosul*” proustian se echivalează mentalității contemporane, fărâmițate în universuri separate și incomunicabile. Mesajul ultim al romanului proustian este de un scepticism pe care nimic nu pare a-l mai lumina. În această lumină, multe dintre problemele-cheie ale personalității lui Proust se rezolvă într-o semnificație nouă. Pline de interes ni se par paginile în care autorul lămurește problema „sexualizării” proustiene: într-o lume a „*vasului închis*”, fiecare sex moare de partea sa, comunicarea și, cu atât mai mult, comunitatea lor rămân o iluzie crud desmințită. Proust creează o teorie a *transsexualității* care depășește prin termenii ultimi sexualitatea normală și homosexualitatea; fiecare individ este un univers închis, în cadrul căruia se consumă toate formele posibile de iubire.

Retinând unele sugestii (ca cele din cartea lui André Maurois, de exemplu, autor al unor capitole remarcabile despre iubirea proustiană, în *À la recherche de Marcel Proust*), Gilles Deleuze, prin a sa teorie a „semnelor” și mai ales prin cea a „*antilogosului*” proustian, duce la ultimele consecințe raționamentul. În general, însă, avem a face cu un punct de vedere perfect original: bibliografia critică despre Proust lipsește aproape cu desăvârșire în carte, de monografiile și studiile celebre închinat operei autorului se face o delicată abstracție. Punctul de vedere metodologic nu nuanțează propoziții știute, ci construiește, de fapt *ex nihilo*, o exegeză specifică.

Îndrăzneala actului creator se cere consemnată ca atare, deoarece se îndepărtează, voluntar, de exegeza tradițională, compilativă, a scrierilor despre Proust.

Cu toată densitatea, remarcabilă, cartea lui Gilles Deleuze emite doar postulate, trasează jaloane teoretice pentru opere de viitor. După captivanta premisă a romanului considerat „sistem de semne” și, prin ele, „creator de valori”, configurate ierarhic (se vorbește, chiar, de o „mașină de semne”, conform expresiei romancierului american Malcolm Lawry), nu urmează, cum ne-am fi așteptat, o „semiologie a literaturii proustiene” sau, măcar, propunerea unei schițe de asemenea semiologie. Instructivă ar fi fost, de exemplu, alegerea unui episod sau a unui volum al ciclului proustian și analizarea concretă a jocului intern de semne: categorisirea enunțată de autor n-ar fi fost dect cu mult mai clară. La nivelul de generalitate filozofică la care se desfășoară textul, asemenea înfoncțiuni concrete ar fi diminuat tonusul intelectual. Din multe puncte de vedere, cartea *Proust et les signes* prefațează cercetări ulterioare.

Dealtfel, la ora actuală, critica proustiană se pare că s-a împărțit în două ramuri distincte: pe de o parte, continuă să apară studii de amănunt, notații biobibliografice, exegeze parțiale, mai ales sub forma studiilor universitar-academice. Acestor contribuții de amănunt le lipsește, însă, orizontul propriu sau se afillază, declarat, orbitei uneia dintre cercetările de autoritate. În acest context, studii cum ar fi *La métonimie chez Proust* al lui Gérard Genette sînt pure excepții. Pe baza unor asemenea studii la obiect s-au clădit sintezele documentare masive, cum ar fi celebra carte a lui George D. Painter, *Marcel Proust* sau cartea lui Maurice Bardèche, *Proust romancier* (1971).

A doua direcție este constituită de interpretările globale, eseistice sau filozofice; în acest sens, cartea lui J.F. Revel (*Sur Proust* - 1960), cea a lui G. Cattani (*Proust perdu et retrouvé* - 1963) sau lucrarea lui L. Guichard (*Introduction à la lecture de Proust* - 1956) au constituit aparițiile cele mai notabile. În aceeași familie se încadrează și cartea lui Gilles Deleuze; și, introducerea la lectura lui Proust” propusă de autor revalorifică fundamentele analizei, făcînd „tabula rasa” din moștenirea interpretativă.

„Noul Proust” al lui Deleuze apare ca un portret subteran, din multe puncte de vedere străin lui Proust însuși; nu este vorba de riscante „psihanalizări” ale omului sau, și mai discutabil, ale creatorului, ci de descifrarea sagace a fondului creator proustian. Din această cauză, resorturi intime ale scriitorului, pe care eventual acesta însuși încerca să le ascundă privirii contemporanilor ies la iveală cu o claritate uneori crudă. Despre filozofia speculativă, Proust a vorbit în termeni laudativi, uneori plini de comizațiune sensibilă (să ne amintim de serate de la Verdurins din *Sodome et Gomorrhe* și de apariția „filozofului norvegian” care întruchipează pe Bergson).

Numeroși comentatori s-au silit să interpreteze filozofic romanul lui Proust, iar literatura de specialitate numără nu puține exegeze specializate în exercițiul steril al unei „lecturi filozofice” din *Recherche*. Încă un loc comun de o completă falsitate, pe care prezenta carte îl derivă dintr-o lectură superficială. Totuși, nici un exeget n-a demonstrat mai strălucit dect Gilles Deleuze sensul anti-filozofic al romanului proustian, săparea distrugătoare pe care o realizează romanul lui Proust la temelia conceptelor filozofice tradiționale. Pentru Proust, opera de artă (care va produce, în cele din urmă, un adevăr individual, deci liric și a posteriori) rămîne infinit superioară scrierii filozofice, producătoare a unui adevăr abstract, general și tentat să împrumute formulări apriorice.

Natura intimă a scriitorului francez respinge filozofia clasică, ideea de adevăr universal, rețetele de gîndire servite tuturor romanelor sub forma sistemelor filozofice. Oroarea lui Proust față de Sainte-Beuve este oroarea pe care i-o inspira demersul ideologic tradițional, încercarea de a aplica personalității umane rețete preexistente. Din aceeași oroare de filozofie (sau, mai bine zis, de filozofia tradițională la 1900) derivă și preferința acordată iubirii, în formele cele mai chinuitoare, față de scarbăda prietenie (atît de popularizată prin filozofia europeană și atît de legată de ceea ce se consideră, obișnuit, „comerțul de idei”). Iubirea va rămîne infinit preferată



deoarece ea se definește prin trăirea directă, prin intrarea personalității în contact cu viața, prin descifrarea pe cont propriu a „semnelor” lumii înconjurătoare; față de o asemenea maturizare interioară, „ comerțul cu oamenii de spiritalitate ” devine o tristă și inutilă parodie. O iubire pasionată și nenorocită ne învață mai mult decât frecventarea, ani de zile, a unei întregi Academii — pare a spune Proust. Gilles Deleuze își axează cercetarea tocmai pe acest teren și o întreprinde, lucid, tocmai în acest spirit. După lectura cărții *Proust et les signes*, recitim cu alți ochi celebrele fragmente din *À la Recherche du temps perdu* în care apar filozofi, scriitori sau artiști, incapabili să învețe ceva pe narator și făcuși să-și poarte prin lume vidul ornamental și inutil. Întreg romanul proustian apare drept o suită de întâlniri dezamăgitoare și de accidente fericite; însăși sintagma *temps perdu* se luminează inedit: „ timpul pierdut ” după normele curente cu serate, meditații, iubiri inutile și suferințe repede cade (adică timpul trăit liric și strict individual) devine mai mult decât un „ timp clișaiat ”, este un „ timp indispensabil ” scrierii viitoarei opere.

Puține exegeze au pus mai clar în relief decât o face Gilles Deleuze sensul destructiv și revoltat al demersului spiritual proustian. Aproape insensibil, cu o discreție de înfinit bun gust se realizează, în roman, dizolvarea coordonatelor spirituale ale gândirii europene de la finele veacului trecut. În acest sens, Deleuze valorifică fertila idee a unuia dintre primii exegeți proustieni, a marelui savant Ernst Robert Curtius care, încă în anul 1925, exalta scepticismul „ constructiv ” proustian, în comparație cu sterilitatea scepticismului francez, de tipul lui Anatole France sau Ernest Renan. În romanul scriitorului francez se reduce la pulbere sisteme întemeiate de gândire, locuri comune ale filozofiei și ale artei: pentru prima oară, condiția umană a secolului XX răsărea în toată nuditatea ei. Lumea proustiană este deja un simbol a ceea ce va fi lumea literaturii de după primul război mondial. Autorul însuși nu pare extrem de conștient de întinderea reformei al cărei reprezentant este: cel puțin în luările de poziție teoretice, dorința de a se acomoda cu epoca, de a nu brusca gândirea oficială rămâne vizibilă. În roman, însă, unde întreaga „ gândire ” transpare sub forma fictivă a gândurilor „ naratorului ”, dimensiunile reformei apar la proporții reale. Cel pe care contemporanii îl numeau ușor condescendent „ le petit Proust ” avea să deschidă un nou secol. Apropierea inedite, dar sagace, care răsăr în textul lui Deleuze între Proust și Kafka sau Malcolm Lowry nu sînt fructul hazardului, ci se impun la o lectură liberă a romanului proustian. Virtuțile premonitorii ale ciclului lui Proust se dovedesc, astfel, la fel de importante ca și realizările propriu-zise.

Afirmam despre *Proust et les signes* că reprezintă o carte-prefață la viitoarele studii: din nenumăratele sugestii pe care le poate suscita noua perspectivă asupra celebrului roman, nu cele de pe urmă sînt sugestiile pentru viitoare studii de stilistică. Capitolul *Antilogos*, asupra căruia ne-am mai oprit, sugerează fertile perspective lingvistice și stilistice pentru viitoare analize: imaginea „ cutiilor multiple ” descifrează mai bine decât orice analiză sintaxă frazei și a paragrafului lui Proust; imaginea „ vasului închis ” simbolizează perfect structura compozițională la nivelul întregului roman. Enunțînd principiul *transversalității* (p. 184) drept principiu edificator al ciclului, Gilles Deleuze a enunțat, poate inconștient, principiul stilistic ordonator al unor materiale extrem de disparate. Pentru analiza stilistică a modelului narativ proustian, altă de specific în raport cu modelele românești celebre, *transversalitatea* surprinsă de Gilles Deleuze denumescem axa structurii literare: „ La structure formelle de l'œuvre est donc la transversalité, que traverse toute la phrase, qui va d'une phrase à l'autre dans tout le livre, et que même unit le livre de Proust à ceux qu'il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac . . . ” (p. 184).

„ Mașina de semne ” sub care configurează Gilles Deleuze romanul lui Proust a căpătat contur și personalitate; ei i-a fost fixat chiar un principiu de funcționare psihologico-literar („ la sensibilité qui appréhende le signe; l'âme, la mémoire qui l'interprète; la pensée forcée de penser l'essence ” — p. 194). *Proust et les signes* marchează un moment de răsruce în exegeza proustiană și oricare lucrare ulterioară va trebui să o considere punct obligatoriu de referință.

Mihai Zamfir



## „Romanian Aestheticians”,

Ed. Minerva, 1972

Apărut cu prilejul Congresului internațional de estetică de la București, volumul „Romanian Aestheticians. Esthéticiens roumains. Rumänische Ästhetiker. Rumlnskie estetiki” constituie o importantă realizare în domeniul popularizării esteticii și teoriei literare românești peste hotare.

Coordonat de Gh. Stroia, volumul reunește, traduse în patru limbi, texte reprezentative din mai toți marii esteticieni români, începând cu Titu Maiorescu, continuând cu Gherea, M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Camil Petrescu, L. Blaga, T. Vianu, G. Călinescu, și sfârșind cu autorii contemporani, dintre care Al. Dima, Liviu Rusu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, I. Ianoși etc. Textele alese privesc în general esența fenomenului estetic și problema valorii estetice, dar cu referire specială la literatură, autorii aleși fiind în mare majoritate critici sau teoreticieni ai literaturii.

Fiecare autor este prezentat de specialiști în domeniul respectiv (cităm prezentările lui L. Rusu pentru T. Maiorescu, G. Ivașcu pentru Dobrogeanu-Gherea, D. Micu pentru L. Blaga, I. Ianoși pentru T. Vianu etc.); se dă astfel o privire de ansamblu asupra activității și concepției estetico-literare a autorului respectiv, cu preocuparea permanentă de a determina relațiile sale cu concepțiile estetice europene și rolul său în ansamblul esteticii românești. O implicită apreciere asupra specificului unui autor se dă prin limba în care

sînt traduse textele respective: în mod firesc, de pildă, se apropie de spiritualitatea limbii germane textele din Titu Maiorescu, Lucian Blaga, Tudor Vianu. Desigur, nu e un criteriu care să impună rigoarea unor stricte delimitări, ci o sugestie care probează totuși o justă intuire a afinităților spirituale.

În ceea ce privește selecția textelor, am remarcat, alături de textele cele mai cunoscute și mai reprezentative, și prezența unor fragmente din lucrări mai puțin cunoscute sau accesibile; e vorba de lucrări originale într-o limbă străină sau de lucrări care n-au fost reeditate, așa cum ar fi: *Teile der Philosophie*, fragment din *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, studiu scris de Titu Maiorescu la Berlin, în 1861, sub influența filozofiei herbatiene; *Das Gesetz der Unübertragbarkeit*, fragment tradus din *Artă și vcloare*, de Lucian Blaga, București, 1939; *Entwurf zu einem Vorwort*, fragment tradus din *Studii de filozofie și estetică* de Tudor Vianu, București, 1959.

În totalitatea lui, volumul reușește să dea străinătății o imagine adecvată a evoluției și a specificului tematic și ideologic al esteticii românești, răspunzând astfel unei vii necesități, foarte puțin satisfăcută la noi pînă acum: aceea de a face cunoscută gândirea estetico-literară românească, care prin valorile ei cele mai autentice își poate câștiga un loc de prestigiu în ansamblul culturii europene.

## „Estetică – Informație – Programare”

Antologie, prefață și note de Victor Ernest Mașek, Ed. științifică,  
Colecția de estetică, București, 1972

În fața profundelor mutații din configurația artei moderne, estetica se vede silită, în măsura în care pretinde statut de știință, la o abordare a fenomenului artistic, din unghiuri noi de vedere. Una din cele mai pregnante tentative de revitalizare din dinamica contemporană a aparatului metodologic al esteticii o constituie tocmai utilizarea metodelor cantitative, descrierea universului estetic printr-o rețea de valori de tip numeric. Orientare distinctă a esteticii experimentale contemporane, „estetica informațională” vede în opera de artă o constelație de semne, a cărei receptare se face pe baza unui repertoriu de elemente cu statut de semn, care deservesc în elemente de raporturi de ordine și este subordonată unei „relații estetice de determinare”, compatibilă în principiu cu un calcul numeric. Ambiția acestei noi discipline este de a oferi o viziune unitară și exhaustivă asupra realității estetice.

Antologia lui V.E. Mașek reunește câteva din cele mai de seamă contribuții contemporane la dezvoltarea esteticii informaționale — de la comunicările din cadrul colectivului de estetică de la Universitatea din Stuttgart,

datorate unor M. Bense, H. Frank, S. Maser, K. Alsleben, comunicări care au contribuit în sensul cel mai propriu la constituirea acestei noi discipline, până la cele mai recente repere ale „artei programate”, varianta cibernetică a esteticii informaționale (articole semnate de A.A. Moles, M. Nadin, F. Nake, J. Hlaváček, V.E. Mașek).

Substanțiala prefață nu constituie numai un prim contact cu problemele esteticii informaționale ci prilejuiește autorului antologiei expunerea propriei poziții. Spre deosebire de unii din fondatorii disciplinei (ca Max Bense sau H. Frank), V.E. Mașek consideră estetica informațională doar ca un „demers parțial în explicarea operei”, o abordare a operei de artă și a mecanismului ei de constituire din punctul de vedere al imanenței lor, indiferent de transcendența socială în care se stabilește raportul autor-opera-public.

Incluzind texte de referință cu o pronunțată tentă expozitivă, precum și articole care pun în evidență raporturile interdisciplinare ale esteticii informaționale, antologia constituie o pasionantă introducere în problemele universului estetic contemporan.

## Ion Dodu Bălan, „Ethos și cultură sau vocația tinereții”

Ed. Albatros, București, 1972

Această culegere de eseuri își propune stabilirea unui dialog sincer cu niște interlocutori nevăzuți, tinerii. În cele trei mari secvențe ale cărții: *Univers etic*, *Univers estetic* și *Glasuri ale patriei*, prin mijlocirea relației etic-estetic se realizează o imagine plină de viață și de mișcare a problematicii creației noastre artistice actuale.

Primele două mari grupaje, cel consacrat eticului și cel axat pe problemele esteticii, se întrepătrund armonios, căci autorul tratează în primul caz aspecte ce țin și de

domeniul artistic (eticul și recunoașterea talentului, tineretul și cultura, artiștii „bolnavi”: „locatarul turnului de fildeş” și „poetul artificios”), pentru a urmări în cel de-al doilea caz sentimentul patriotismului („a patriei cinstire”) sau anumite „boli” ale literaturii (schematismul și evazionismul).

Alături de aceste aspecte ale relației etic-estetic, Ion Dodu Bălan nu pierde din vedere nici unele probleme specifice fiecărui domeniu în parte. În prima secvență el discută despre omenia românească, despre pro-

blema adolescentului, și, pe linia moralistilor din secolul XVIII, creionează adevărate portrete morale, cum ar fi cel al parazitului. Literatura, arta în genere, este discutată în problemele ei majore din etapa actuală: realismul, angajarea, raportul tradiție-inovație, raportul social-estetic, național-universalitate.

Oprindu-se în ambele secvențe asupra criticii literare, văzută din diverse unghiuri, autorul configurează peisajul moral al lumii literare-artistice în cele trei mari relații analizate: relațiile dintre scriitori, dintre scriitori și critici, și mai ales dintre scriitori și public.

Ultima grupare, o micro-istorie exemplară a literaturii noastre, constituie în fapt o ilu-

strare convingătoare a ideilor expuse anterior. Fie că prezintă o operă, manual de etică (*Alexandria*), sau personaje, întrupare a virtuților spirituale și fizice ale poporului nostru (eroii lui Creangă), fie că analizează unele aspecte mai puțin cunoscute din creația unui mare scriitor (omenia în dramaturgia lui Slavici), autorul nu uită niciodată prezența interlocutorului său tînăr; de aceea, I.H. Rădulescu, T. Vianu sînt prezentați ca prieteni și stătători ai tineretului, iar Vladimir Streinu apare mai ales în ipostaza de profesor. Cartea se încheie cu poetul cel mai apropiat tinerilor, prin vîrstă și prin simțăminte, cu evocarea lui Labiș.

## *L. Goldman*, „Sociologia literaturii”, Ed. Politică, București, 1972, Colecția Idei contemporane

Selecția pe care I. Pascadi a alcătuit-o din textele lui L. Goldman — discutabilă, ca orice întreprindere de acest fel — vizează alcătuirea unui îndreptar metodologic de abordare a operei cu mijloacele structuralismului genetic. De la capitolul introductiv al lucrării, *Le Dieu caché* (1956), la cele incluse de autor în ultimul său volum (*Marxisme et sciences humaines* — 1970), studiile reținute au un pronunțat caracter programatic.

O recapitulare a concepției expuse în numeroase lucrări anterioare o constituie studiul *Sociologia literară — situația actuală și probleme de metodă* (1967). Sînt reluate și sistematizate aici punctele de vedere care alcătuiesc originalitatea concepției goldmaniene. Orice fapt uman are un caracter semnificativ în măsura în care este o încercare de a da un răspuns unei situații particulare, tinzînd să creeze astfel un echilibru între subiectul acțiunii și obiectul ei. Este necesară o comprehensiune dialectică a acestor fapte, în cazul științelor umane subiectul și obiectul gîndirii coincidînd parțial. Opera nu este creația unei societăți globale ci a unui grup social — totalitate relativă înglobată în structura mai vastă a societății, producînd *viziuni*

*asupra lumii*. Sarcina analizei sociologice aplicate la literatură este de a determina acele categorii fundamentale care organizează conștiința empirică a unui grup social și totodată universul imaginar creat de autor. Rezultatul acestui demers va fi punerea în evidență a unei corespondențe de structură între o anumită viziune asupra lumii, aparținînd unui grup social și structura universului operei create în cadrul aceluiași grup.

În această concepție, structurile mentale ale grupului se află exprimate cu maximum de coerență pe culmile creației literare, fiind vizată calitatea propriu-zis literară a operei; este una din principalele cuceriri ale sociologiei structuralist-genetice, de inspirație lukacsiană.

O altă atitudine caracteristică acestui structuralism amendat este că procesul de structurare nu constituie un demers metodologic aplicat la text ci o tehnică înglobantă, structurile categoriale care guvernează deopotrivă conștiința colectivă și universul imaginar creat de artist nefiînd considerate accesibile unui studiu literar immanent și nici unui studiu îndreptat spre psihologia abisală ci numai unei cercetări sociologice.

Printre consecințele inevitabile ale adopției acestor puncte de vedere, Goldmann enumeră renunțarea la unele metode tradiționale, cum ar fi considerarea intenției conștiente a autorului sau atribuirea de valoare explicativă „influențelor”, care de fapt constituie date ce urmează abia a fi explicate.

De mare interes prin modul în care pune unele probleme de actualitate permanentă este studiul *Critică și dogmatism în creația*

literară. Cităm cu privire la utilitatea menținerii spiritului critic: „... nu numai — ceea ce pare evident — pentru a favoriza eliberarea actuală de tot ceea ce nu mai este decât o supraviețuire dogmatică a trecutului, ci și, chiar raportat la un dogmatism astăzi încă rațional și necesar, pentru a crea condițiile virtuale ale depășirii lui ulterioare și ale eliberării viitoare”.

## Titus Moraru, „Fiziologia literară”,

Ed. Dacia, Cluj, 1972

Cartea lui Titus Moraru prezintă o formă literară mai puțin abordată de literatura comparată, și anume fiziologia. Originile sale coboară pînă la *Caracterele* lui La Bruyère, pînă la Lesage, Restif de la Bretonne sau L.-S. Mercier. Reluarea portretului lui La Bruyère în prima jumătate a secolului XIX, conjugarea sa cu studiile de moravuri, răspîndirea fizionomiei lui Lavater sau a frenologiei lui Gall, precum și transpunerea în domeniul literar a principiilor proprii cercetării științifice, dau naștere speciei literare a fiziologiei, ce întrunește motive clasic-moraliste, biologice și sociale.

Un scurt istoric al speciei scoate în relief pentru Franța terenul predilect al fiziologiei literare, figurile lui Balzac, Louis Huart, Henry Monnier. În Rusia, sub influența franceză, fiziologia este cultivată de Smirdin, Bașutki, Nekrasov, care se remarcă îndeosebi prin preferința acordată satului. Fiziologia literară apare și în Anglia, unde-și află originile în schițele de moravuri din secolul XVIII, la Dickens, Thackeray. O mai întîlnim în Spania, Polonia, Olanda.

În vederea precizării coordonatelor fiziolo-

giei, autorul încearcă o serie de delimitări și apropieri față de schița literară, de schița clasică, de caricatură. Se ajunge la concluzia că fiziologia literară este portretul moral cultivat de clasici, căruia i se adaugă biografia de esență romantică. Ea este considerată ca fiind „studiuul unui caracter privit ca tipul stării sociale”.

Ultima parte a cărții este dedicată studierii fiziologiei în literatura română. În urma fluxului de traduceri, în special din franceză, a largii circulații a acestora, precum și datorită unor factori complecși ce țin de realitățile românești, fiziologia intră în literatura română, mai întîi prin tema provincialului, prezentă la Negruzzi, Kogălniceanu, Rallet, apoi prin tema căsătoriei, suscitată de traducerea *Fiziologiei căsătoriei* a lui Balzac. Subliniind rolul fiziologiei în orientarea prozei din secolul XIX înspre romanul realist, autorul arată că, pentru literatura română, studierea acestei forme literare aduce lămuriri prețioase în problema apariției realismului în țara noastră și în problema interferenței curentelor. Fiziologia este considerată o fază incipientă a realismului clasic românesc.

## Petru Ursache, „Șezătoarea” în contextul folcloristicii

Ed. Minerva, Colecția Universitas, București, 1972

Lucrarea reprezintă un studiu monografic destinat stabilirii locului și rolului revistei „Șezătoarea” în mișcarea folcloristică româ-

nească. Capitolele *Un program și o definiție a folclorului*, *O mișcare și o școală folcloristică*, *Un corpus al folclorului expun și analizează*

concepția editorilor revistei cu privire la caracterul enciclopedic al folclorului. Această considerare a folclorului ca o sumă de cunoștințe interesând mai ales prin funcția lor didactică și practică în viața colectivităților sătești determină în mare măsură profilul revistei.

Capitolul intitulat *Profilul materialelor teoretice publicate* scoate în evidență rolul primordial acordat de conducătorii revistei culegerii de folclor, în vederea alcătuirii unui corpus; contribuțiile teoretice din paginile revistei sînt, de fapt, reduse și de mică importanță — fapt explicabil prin concepția dezvoltării în etape a folcloristicii, concepție potrivit căreia vremea marilor sinteze nu sosisese încă.

Imaginea de ansamblu asupra publicației este întregită de capitolele referitoare la *Publicațiile din familia „Șezătorii”* și *Prezența internațională a „Șezătorii”*. Punctul de vedere al autorului, care păstrează totuși discreția opiniilor critice, este pus în valoare în capitolul *„Șezătoarea” și orientările folcloristice moderne*. Volumul cuprinde de asemenea sumarul general al revistei, repetînd indicele tematic al lui A. Gorovei dar fiind, desigur, de o utilitate mai redusă pentru cercetători.

Sistematizînd date cu privire la perioada cînd folcloristica era doar o cultivare nesistematică a unei științe a tradiției, lucrarea poate servi drept contribuție la o istorie a evoluției disciplinei folclorului în România.

## **G. Mihăilă, „Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi”,**

Ed. Minerva, București, 1972

Studiile pe care profesorul G. Mihăilă le-a inclus în prezentul volum aduc în discuție probleme dezbătute anterior în cadrul unui curs universitar. Punînd în lumină rolul jucat de limba slavonă, alături de cea bizantină, în Europa orientală, aceste contribuții vin totodată în sprijinul teoriei potrivit căreia relația culturii slavone cu vechea cultură românească nu a fost unilaterală. În intenția autorului a stat demonstrarea, cu mijloacele erudiției filologice, a rolului de păstrători și furnizori ai unor texte de preț pentru întreaga cultură est-europeană jucat de cărturarii români. Aceste legături fac obiectul studiului intitulat *Istoriografia românească veche (sec. al XV-lea — începutul sec. al XVII-lea) în raport cu istoriografia bizantină și slavă*. Patru contribuții reluînd și aprofundînd o serie de considerații expuse și în volumele publicate în colaborare cu Dan Zamfirescu (*Literatura română veche* — 1969 și ediția *Înviăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* —

1970 și 1971) sînt însoțite de o serie de texte reeditate după manuscris (*Solia lui Ștefan cel Mare la Veneția*) sau editate pentru prima oară (două din scrierile lui Petru Movilă). O secțiune aparte este dedicată cercetării textelor bilingve slavo-române din secolul al XVI-lea; se reproduce fragmentul de *Apostol* din colecția lui N. Iorga și se aduc o serie de date noi privind lexicografia românească veche (*Contribuții la studiul lexicografiei slavo-române din secolul al XVII-lea*). Atingînd unele probleme de istorie a limbii (în *Textele bilingve slavo-române și unele aspecte ale studiului calcului lingvistic*) atenția autorului rămîne totuși centrată pe studierea istoriografiei vechi din punctul de vedere al valorii ei literare. Cartea demonstrează o dată mai mult că pentru specialist nu există probleme de importanță minoră, amănuntele fiind cercetate în lumina orientării generale a unei perioade din istoria culturii și lărgind la rîndul lor perspectiva de ansamblu.

# Al. Duțu, „Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură și pictură”,

Ed. Științifică, București, 1972

Situlndu-se pe o poziție opusă „istoriografiei erudite”, autorul acestei cercetări de istorie a culturii dorește să releve viața oamenilor care și-au lăsat în istorie urmele trecerii lor, prin operele de artă — adică să reinvie, pentru conștiința omului contemporan, acel fior de autentică trăire umană care a însuflețit aceste opere și pe care eruditul documentelor îl ucide sub tomurile lui. Ceea ce încearcă autorul în această carte este deci o cunoaștere a omului, a interiorității sale, a universului său spiritual, așa cum s-a constituit el în câteva ipostaze sau modele umane, care s-au impus ca reprezentative pentru conștiința de sine a civilizației europene. Și cum, pentru a reconstitui în deplina lor bogăție de viață aceste ipostaze ale omului, singurele autentice izvoare sînt creațiile artei — deoarece marii artiști au fost întotdeauna cei care au realizat în ei înșiși, printr-o dezmărginire a conștiinței și a capacității lor de trăire, o sinteză vie a frământărilor și idealurilor unei epoci — Al. Duțu urmărește să vadă imaginea omului prin oceanul oferit de capodoperele literaturii și culturii europene.

La baza acestei încercări, de un profund umanism, tinzînd să înnoade firul unei cunoașteri de sine a omului de-a lungul evoluției culturii, se află deci, implicită, o estetică antropologică: arta este considerată ca mărturia cea mai autentică despre om, ca o cale a revelării de sine a omului. Al. Duțu își recunoaște, în această privință, maestrul în Tudor Vianu — care proiectase și el „o istorie a cunoașterii omului, constatînd că într-însa evoluția imaginii celui ce se definește pe sine prin creație și-ar ocupa locul privilegiat” (p. 14), și în Arthur O. Lovejoy, profesorul de istorie a ideilor la Harvard, inițiator al unei metode ce constă din coroborarea între studiul literaturii, al artei și al filozofiei, în scopul de a pune în lumină circulația și dezvoltarea ideilor în conștiința umană.

Pe baza acestor principii — expuse cu

pasiune în prefață, are loc aducerea în scenă a modelelor umane alese (printr-un necesar efort de selecție a operelor celor mai reprezentative pentru marile etape ale culturii europene). Prima secțiune a cărții — *Descoperirea capodoperei* — e dedicată umanismului și Renașterii, avînd ca nuclee modelele de umanitate create de Dante, Montaigne, Shakespeare: modelul dantesc — „calitățile cavalerului îmbinate cu ale gînditorului și patriotului”: *Sordello și compatriotul său Virgillu*; modelul omului confruntat cu condiția sa de muritor, în viziunea naturistă a lui Montaigne: *Nol și Caesar*; omul ca ființă aflată în curs de desăvîrșire, trăindu-și viața ca pe o experiență, dezvoltîndu-se pe sine în împrejurările destinului său și căutînd mereu adevărul și autenticul propriei sale vieți — la Shakespeare: *Gînditorul și șobolanul*.

A doua parte — *Pe scena lumii* — se referă la modelul uman al clasicismului francez: eroul și mizantropul, între care se plasează idealul uman de echilibru, corectitudine etică și rafinament al acului atît de specific francez „honnête homme” (*Ce este bunul simț comun?* și *Spre un nou model de umanitate*). Pentru ca în ultima parte — *Călătoria solitarului* — autorul să pună în lumină sensul experienței romantice pentru dezvoltarea naturii umane și pentru îmbogățirea cunoașterii de sine: *Drumul lui Don Juan* — model al umanității romantice aflată în veșnică nostalgie a căutării, model ilustrat de Byron, și *Romantismul și principiul plenitudinii*, relevînd idealul romantic de totalitate și armonie, ideal hrănit de o tensiune esențială între tendințe opuse.

Pasionanta inițiere în istoria acestor vîrste spirituale europene se încheie cu un *Epilog* peste care, așa cum autorul însuși declară, „cortina nu se poate lăsa; ca în montările moderne ale unor piese shakespeareene, scena rămîne deschisă. Ea face parte din sala acoperită de imensa cupolă a istoriei umanității”.



*Dumitru Ghișe ~ Pompiliu Teodor,*  
**„Fragmentarium iluminist”,**

Ed. Dacia, Cluj, 1972

Locul și importanța acestei cărți, în contextul cercetărilor mai vechi și mai noi asupra iluminismului românesc, reies limpede din prefața studiului (*Repere în studiul iluminismului românesc*), în care autorii înșiși sugerează propriul lor punct de vedere în abordarea problemei.

Contribuția esențială a lui D. Popovici (*La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945), fundamentată pe studiile lui Nicolae Iorga asupra culturii și literaturii secolului al XVIII-lea, a fixat definitiv câteva coordonate ale literaturii române în contextul european al iluminismului, în special prin referiri la literatura franceză. Ulterior, prin studiile lui David Prodan, iluminismul transilvănean și-a relevat sursele autohtone, determinările interne, dar și afinitățile cu josefinismul și în general cu o „Aufklärung de inspirație germano-austriacă”. Prin lucrarea lui Lucian Blaga (*Gîndirea românească în secolul al XVIII-lea*, București, 1966), viziunea asupra iluminismului românesc își modifică punctul de vedere, prin mutarea accentului de la aspectul informativ-istoric la cel filozofic: se pune astfel în evidență o gândire filozofică românească, crescută în contextul filozofiei iluministe germane.

În funcție de aceste câteva repere esențiale se sugerează poziția studiului de față, care își propune o sinteză asupra iluminismului Școlii ardelenene, din punctul de vedere al sen-

sului și importanței sale în dezvoltarea gândirii românești. Abordarea unui atât de vast domeniu se face prin cercetări monografice dedicate celor trei reprezentanți de frunte ai Școlii ardelenene, sesizându-se o intimă relație între trăsăturile majore ale iluminismului transilvănean și personalitățile creatoare ale reprezentanților săi, astfel încât fiecare pare a aduce, prin esența preocupărilor și gândirii sale, o notă definitorie a curentului: *Samuil Miteu și filozofia wolffiană*, *Gheorghe Șincai și idealul luminării*, *Petru Maior; Aufklärung și națiune*. Se rezolvă astfel, printr-o îmbinare organică de criterii, dificultățile legate de metodologia cercetării: se realizează în acest fel și o abordare istorico-literară (cu caracter monografic) a reprezentanților Școlii ardelenene, dar și o abordare general-filozofică a valorilor și trăsăturilor esențiale ale spiritualității unei epoci.

Cele trei studii monografice tind să sugereze deci profilul spiritual al iluminismului românesc, definit în jurul celorva coordonate majore: caracterul militant și programatic național al mișcării; punctul de vedere filozofic „dominînd viziunea celorlalte două domenii de creație culturală” (istoria și filologia); idealul luminării poporului legat de idealul național-politic. Concluzia studiului tinde să se definească prin intuirea raportului dialectic între național și universal în gândirea filozofică și social-politică a cărturarilor Școlii ardelenene.

*Nicolae Petrașcu, Icoane de lumină,*

Ed. Minerva, București, 1972

Această ediție critică a operei lui Nicolae Petrașcu, îngrijită și prefătată de Dumitru Petrescu, reunește pentru prima dată într-un volum selectiv articolele de critică literară, biografia și memoriile lui Nicolae Petrașcu, „urmărind să repună în circulație textele unui

precursor, adeseori ignorat, atât de critica literară cît și de memorialistica românească” (din „Notă asupra ediției”).

Elev al lui Titu Maiorescu și prieten cu Duiliu Zamfirescu, N. Petrașcu se desolidarizează treptat de maestrul său (studiul

D.T. Maiorescu, din volumul *Figuri literare contemporane*, din 1893, și conferința *Nol in 1892*), atacând teoria formelor fără fond și promovând o înnoire a culturii românești prin contactul cu cultura apuseană, devansând astfel multe din ideile lui Eugen Lovinescu. În prefața ediției, D. Petrescu pune în lumină această anticipare a teoriei sincronismului lovinescian, explicabilă prin atmosfera generală a epocii, în care aceste idei „pluteau în aer, ... erau bunuri ale epocii”.

Un alt aspect valoros al activității lui N. Petrașcu este interesul său pentru definirea psihologică și sociologică a specificului național, fiind și aici un precursor — al lui Ibrăileanu, Ovid Densusianu, Mihail Ralea, Lucian Blaga etc. Idealul cultural al epocii urma să fie, după N. Petrașcu, tocmai edificarea conștiinței naționale, pe baza datelor proprii ale spiritualității românești, și acestui ideal își dedică el activitatea, ca director al revistei „Literatura și arta română”.

În critica literară, N. Petrașcu promovează ideile lui Sainte-Beuve, Taine, Brandès și Van Laun, raliindu-se astfel poziției lui Ghica în problemele influenței mediului social asupra artistului, relației între artă și morală, realității estetice a operei etc. Aceste poziții teoretice sînt implicate în studiile de

critică literară asupra lui Caragiale, Delavrancea și Eminescu (în volumul *Scritorii români contemporani*, 1898) — ducînd pe cercetător la concluzia că „critica literară analitică, de pe poziții estetice și psihologice, își are în N. Petrașcu pe unul din primii ei reprezentanți” (din Prefața ediției).

Cea mai mare parte a volumului e consacrată reeditării selective a memorialisticii lui N. Petrașcu, după cele patru volume intitulate *Icoane de lumină*, 1938. Autorul se referă la personalități ale epocii față de care a nutrit admirație și respect (Alecsandri, Elena Negri, Costache Negri, Duiliu Zamfirescu, Maiorescu, Eminescu, Ion Ghica etc.). Memorialistica lui N. Petrașcu se caracterizează, așa cum constată D. Petrescu, printr-un sentiment al valorii educative pe care o are evocarea unor mari personalități ale culturii naționale: „Memorialistul N. Petrașcu e mînat nu numai de nobila ambiție de a perpetua în amintirea posterității imaginile unora dintre personalitățile vieții noastre cultural-artistice, ci și de aceea de a contribui în primul rînd la edificarea idealului de artă națională” (Prefață).

Volumul se încheie cu o bibliografie selectivă a operei lui N. Petrașcu (în volume și în reviste), ca și a scrierilor despre el.

## Mihail Sebastian, „Eseuri. Cronici. Memorial”, ediție îngrijită și prefață de Cornelia Ștefănescu, Ed. Minerva, București, 1972

Editura Minerva dă la iveală un Mihail Sebastian inedit pentru marea majoritate a cititorilor, prezentînd o ediție a publicisticii acestui scriitor, cunoscut mai ales ca dramaturg și romancier. Ediția îngrijită de Cornelia Ștefănescu, căreia îi datorăm și o frumoasă prefață, precum și o sistematizare judicioasă a materialului prin titlurile acordate diverselor capitole, cuprinde eseurile și cronicile lui Mihail Sebastian, răsprinse în ziarele vremii într-o perioadă de aproape 15 ani. Se detașează net articolele strînse în jurul problemei romanului și prezentate fie sub titlul *Conside-*

*rații asupra romanului modern*, fie ca ecouri pe baza lecturilor din Proust, sau în cadrul capitolului *Reflecții de moralist-literatură română*, secția proză, prin exemple luate din creația marilor noștri romancieri moderni. M. Sebastian nu este original în discuțiile despre declinul sau criza romanului, în expunerea teoriei lui Gide a „actului gratuit” sau în schițarea „panlirismului” lui Julien Benda. Noutatea plină de farmec în aceste eseuri reiese din impresia de comentariu direct al literaturii, de reacții imediate la o lectură recentă. Glasul romancierului Mihail Se-

bastian se face meru simțit prin preferința acordată analizei unor soluții tehnice întâlnite la alți confracți, la Camil Petrescu de exemplu, sau prin alcătuirea după modelul lui Gide a unui *Jurnal de roman* (în volum figurează în capitolul *Dosar de creație*) ce însoțește crearea *Orașului cu salcîmi*. Alte eseuri sau cronici tratează problema modernismului românesc. Articolul cu acest titlu sau secția de poezie din capitolul despre literatura română vădese o estimare obiectivă a curentului, manifestată în dezaprobarea exceselor și prețuirea adevăratelor talente. În sfârșit, Mihail

Sebastian acordă o mare atenție criticii literare, problemelor ei teoretice. Pornind de la disocieri de termeni critici, de la raportul între critică și creație (articolul *Critică și creație* din capitolul *Atitudini*, sau întreg capitolul *Perspectivă critică*), autorul încearcă o definire a însuși actului critic.

Amintirile strînse în capitolul *Evocări*, note de călătorie, jurnalul unei vacanțe în Elveția și Franța, întregesc portretul scriitorului, prin prezentarea plină de farmec a lui Mihail Sebastian -omul.

### *Radu Stanca, „Ăcvariu”,* Ed. Dacia, Cluj, 1972

Mircea Tomuș editează o parte din opera de teorie a creației literare și de interpretare critică aparținînd poeziei și dramaturgului Radu Stanca, păstrînd titlul proiectatului volum de serii teoretice și critice, pe care autorul n-a mai avut vreme să-l realizeze, dar renunțînd la sumarul prea vast al acestuia în favoarea unei organizări bipolare: teoria teatrului și a poeziei. Impresia că prin patosul formulărilor această zonă a scrisului lui R. Stanca se subsumează dimensiunii creatoare a operei sale literare nu constituie propriu-zis o surpriză. Surprinzător, într-o oarecare măsură, este faptul de a regăsi dincolo de coloratura lirică o densitate a ideilor, o rigoare datorită căreia aceste eseuri se apropie de o modalitate științifică a cercetării estetice, sub semnul modelului maiorescian. Născută ca o atitudine polemică, din reacția în fața deprecierii lirismului în poezia puristă, poetica lui R. Stanca are în centrul ei năzuința spre resurecția structurii baladesti, virtuală fortăreață a esențialului împotriva invaziei vidului în poezie. În această concepție, baladescul constituit din prezența drama-

ticului în interiorul liricului este, alături de obstrucția formei fixe, un element de disciplină interioară a versului, de încărcare a poeziei cu tensiune conflictuală (articolul din 1945— *Resurecția baladei*). Așa cum reiese din articolele cuprinse în secțiunea *Histriunea*, concepția despre teatru a autorului stă sub semnul aspirației spre un teatru total, regia fiind chemată să devină „interioară”, subsumată operei de „teatralizare a teatrului”, pierzîndu-se în ansamblul conlucrării colective. De mare interes este studiul *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității* (publicat în 1967), în care se susține modernitatea acută a tragediei, modalitate artistică totală, care angrenează un univers întreg. R. Stanca vedea în tragic o valoare a spiritului modern, în patosul modern al lucidității, un patos fundamental tragic.

*Aforismele pentru un tînr actor* vin să întregescă profilul acestei concepții patetice a teatrului, căci pentru Radu Stanca patosul „este tocmai vocația de a-ți trăi viața interioară în public”.

### *Mihai Novicov, „Scriitorii ruși”,* Ed. Univers, București, 1972

Volumul *Scriitorii ruși* se particularizează prin sistemul său de raportări, deosebit de variat și de întins. În primul rînd

M. Novicov proiectează scriitorii studiați (Pușkin, Lermontov, Herzen, Gonțarov, Dostoievski, Cehov, Gorki și Esenin) în an-

sambul literaturii ruse: Pușkin este analizat în corelație cu ceilalți romantici ruși, cu Jukovski de pildă, romanul *Oblomov* al lui Gonțarov este privit prin prisma ecoului stîrnit în rîndul democrat-revoluționarilor ruși, iar una din trăsăturile fundamentale ale creației dostoievskiene, caracterul ei profetic, este încadrată în mesianismul general al literaturii ruse. A doua raportare practică de autor cuprinde marile figuri ale literaturii europene din perioadele romantismului și realismului. În acest cadru sînt expuse o serie de afirmații cu privire la cele două curente. Vorbind despre „actualitatea” lui Lermontov, autorul tratează contradicția romantism-realism, pe care o situează în sfera preocupărilor estetice. Tot în studiul despre Lermontov sînt elucidate unele aspecte controversate ale distincției între romantismul pasiv și cel activ. Aspecte ale realismului sînt tratate în studiul

consacrat lui Dostoievski și mai ales în cel axat pe analiza dramaturgiei lui Cehov. Studiul despre Gorki marchează trecerea la un nou tip de realism, realismul modern al secolului XX. În sfîrșit, autorul raportează scriitorii studiați la realitățile literare românești. Sînt urmărite atît ecourile operelor acestora în critica românească, de la Dobrogeanu-Gherea la G. Călinescu, cît mai ales o serie de afinități, de consonanțe între figuri ale literaturii ruse și cele mai reprezentative personalități ale literaturii noastre (v. apropierea între Pușkin și Eminescu, Lermontov și Eminescu, Esenin și Labiș).

Volumul, scris din perspectiva ideologiei marxist-leniniste, aduce de asemenea importante contribuții în abordarea unor aspecte teoretice mai largi, de acută stringență, cum ar fi problema valorificării critice a moștenirii literare.

## *Maria Dernałowicz, „Adam Mickiewicz”.*

ed. a II-a, Varșovia, 1972, 110 p.

Lucrările istorico-literare consacrate operei prestigioase și vieții celui mai mare poet al Poloniei, Adam Mickiewicz (1798—1855), sînt numeroase, semnificînd și în acest chip recunoștința unanimă de care se bucură în conștiința poporului acest „proroc” investit cu autoritatea de „conducător spiritual” al patriei sale într-un secol de cumpănă. În consecință, o nouă încercare de exegeză a creației primei viori a romantismului polonez pare, cel puțin la prima vedere, temerară. Mai ales că este vorba de o monografie de proporții reduse, care se înscrie într-o serie destinată unui public ce depășește cercul specialiștilor. Cu toate acestea, microsinteza Mariei Dernałowicz, cercetătoare la Institutul de istorie literară din Varșovia, cu vechi preocupări mickiewiczene, datorită cărora a obținut și titlul de doctor, constituie o dovadă elocventă că judecarea operei de artă prezintă virtual multiple posibilități de originalitate, în funcție de fiecare personalitate care o întreprinde. Căci, deși datele fundamentale rămîn aceleași,

relieful concret — ideatic și imagistic — al creației poetice este altul, purtînd amprenta contribuțiilor indiscutabile ale autoarei, realizate îndeosebi în registrul sensibilității interpretative.

Modalitatea de expunere urmează împlinirea în timp a operei crescute pe curgerea biografică; cele cinci capitole — în fapt, primele patru, al cincilea afirmînd permanența peste veacuri a creației — circumscriu perioade mai lungi sau mai scurte distinct delimitate între ele de avatarurile unei vieți zbuciumate. În primul, *Anii tinereții*, este cuprinsă epoca de formare în sinul familiei de șlehtici scăpățați și la Universitatea din Vilna, autoarea relieffînd în special acele elemente care ajută la explicitarea registrelor generative ale operei. Lumea colorată a nobilimii sărăcite, încremenită în tradițiile încălcărilor de pămînturi, ale seimurilor gălăgioase și în cultul marilor neamuri, lume care își trăia amurgul, și farmecul indicibil al folclorului lituan îngemănat cu cel bielorus i-au

cizelat sensibilitatea, oferindu-i și direcția pe care se vor consuma primele zboruri poetice. Pe acest fond se va altoi eflorescența literară a filomașilor, influențând în bună măsură concepția estetică pe care se întemeiază poeziile cuprinse în volumele *Balade și romanțe* (1822) și *Poezii* (1823) — volume considerate pe bună dreptate primele manifeste poetice ale romanțismului polon.

În 1824, după procesul filomașilor, Mickiewicz e silit să părăsească țara, în care nu se va mai întoarce niciodată. Anii de călătorie, 1824—1830, sînt tratați în capitolul al doilea; rodul lor artistic sînt *Sonete din Crimeea* și poemul *Konrad Wallenrod* — acesta inspirat de experiența tristă a decembrieștilor. În capitolul de rezistență al monografiei, M. Dernałowicz se ocupă de perioada de vîrf a creației: 1830—1834, după ce poetul se stabilise la Paris. Acum scrie *Moșii III*, bazat pe o datină populară, *Cărțile poporului și ale pelerinajului polonez*, influențate de mesia-

nismul lui Lamennais aplicat situației Poloniei și *Pan Tadeusz* (1832—1834) — poemul său de glorie. Pasajele analitice, referitoare la conținut și formă, sînt remarcabile, iar aprecierile de valoare au perfectă acoperire.

După 1834 Mickiewicz tace ca poet; e profesor la Lausanne, în 1848 vrea să înființeze o legiune în Italia, în 1849 redactează „Tribune des nations”, în 1855 pleacă în Turcia să lupte contra Rusiei; aici și moare de holeră. Toată această bogată activitate este expusă în capitolul IV: *Pelerinul libertății*. Scrisă într-un stil concentrat, limpede, și întemeiată pe o informație vastă, care se întrevede lesne printre rînduri, monografia M. Dernałowicz reprezintă nelndoielnic o contribuție la cunoașterea vieții și operei lui A. Mickiewicz; chiar dacă noutăți *stricto sensu* nu sînt decît în probleme de amănunt, imaginea de ansamblu are altă polichromie, dată de filtrul personalității exegetice.

## B. Theodorescu, „Istoria bibliografiei române”,

Ed. Enciclopedică Română, București, 1972

Sub titlul primei secțiunii a prezentei lucrări (compuse din două părți distincte: *Istoria bibliografiei române* și *Surse bibliografice*) autorul a mai publicat un volum în 1945. Nu avem însă de-a face cu o reluare, capitolul respectiv fiind modificat și dezvoltat în special prin adăugarea a ceea ce autorul numește „bibliografiile ascunse”, conținute în studiile de sinteză. Organizată pe criterii cronologice, dar urmărind mai ales ideile directoroare, legăturile dintre generații, raporturile cu alte culturi, această secțiune se remarcă prin concepția nu lipsită de originalitate. Periodizarea însăși prezintă interes: *Informaștia științifică în vechea cultură*, *Perioada catalogului* (1830—1860), *Tendențe moderne de organizare în bibliografie* (1860—1894), *Perioada Academiei*, *Perioada Universitășii*, *Perioada marilor sinteze*.

Cea de-a doua secțiune a volumului, intitulată *Surse bibliografice*, constituie în intenția autorului un repertoriu de lucrări, un ghid cu caracter practic. Compartimentarea este logică și ușor de mînut: *Enciclopedii*, *lucrări biografice*, *dicționare*; *Sinteze*; *Monografii*; *Discursuri de recepție*; *Volume omagiale*.

Inventarierea făcută nu este desigur exhaustivă, autorul procedînd la selecție pe baza unor criterii de valoare. Din diverse considerente nu figurează totuși în lucrare monografiile și sursele bibliografice tipărite în străinătate.

Rigida inventariere documentaristică este permanent depășită, autorul aplicînd materiei cercetate o viziune de ansamblu și construind trepte pentru o proiectată bibliografie generală a culturii române.

*Florea Firan, Marta Mitran, „Ramuri”-Bibliografie  
(1905—1947)* Ed. Enciclopedică Română, București, 1972

Bibliografia revistei craiovene deschide la Editura Enciclopedică seria unor lucrări similare dedicate celor mai importante reviste literare românești. Pe linia preocupării stăruitoare a autorilor pentru tradiția culturală craioveană (lucrarea urmează volumului „*Ramuri*” — *studiu monografic*, Craiova, 1971), bibliografia de față utilizează metoda și compartimentarea devenite clasice o dată cu indicele bibliografic al „Convorbirilor literare”. Alături de lista completă a colaboratorilor este adusă la lumină o bună parte din corespondența publicației (889 de scrisori, între care unele de deosebit interes), precum și alte manuscrise legate de activitatea redacțională de la „*Ramuri*”. Într-un substanțial studiu introductiv, autorii subliniază rolul cultural jucat de această publicație, din inițiativa căreia au luat ființă Cercul cultural al Craiovei și Societatea *Prietenii științei*. Utilizând și

indicii alfabetici și tematici publicați în ani mai rodnici de apariție, bibliografia cuprinde peste 5 000 de titluri în 18 compartimente. Rememorând astfel peste 40 de ani de apariție a revistei, ni se revelă, considerând producția literară, aspectul de mare interes al îmbinării modernismului cu orientarea sămănătoristă și se rețin unele nume de notorietate ca Elena Farago, M. Săulescu, V. Eftimiu. Mai prestigioasă este, fără îndoială, activitatea culturală prezentă în paginile publicației; în special critica militând permanent pentru o literatură de valoare, reprezentată de personalități ca T. Vianu, Al. Dina, Ov. Papadima, I. Biberi etc.

Inscriindu-se ca exemplară în limitele genului, lucrarea reprezintă o contribuție importantă la crearea unei baze documentare indispensabile cercetării științifice a literaturii.

## Congresul Internațional de estetică

Cea de a șaptea ediție internațională a Congresului de estetică, desfășurată la București, între 28 august și 2 septembrie 1972, sub înaltul patronaj al tovarășului Nicolae Ceaușescu, președintele Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, a prilejuit un fructuos schimb de opinii al esteticienilor participanți din 30 de țări, constituind totodată o confruntare directă a școlii estetice românești în tradiția și dezvoltarea ei actuală. Lucrările Congresului s-au desfășurat în cadrul mai multor secții: *Aspecte ale formației artistice (artist-critic-public), Artă contemporană. Moartea artei?, Actualitatea cercetării de istorie a artei și esteticii, Noi metode, noi criterii, Estetica mediului înconjurător și a vieții cotidiene.*

Secția care s-a bucurat de cea mai vie participare și unde s-au purtat și cele mai controversate discuții a fost Secția a doua, dedicată artei contemporane și teoriilor privind destinul și viitorul artei în general. Aici s-au înscris și cele mai multe contribuții românești: Al. Dima — *Les aspects réalistes, caractères permanents de l'art littéraire*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, S. Iosifescu — *Literatura și conceptul*, V.E. Mașek — *Polysensorielle Sprachen und die Zukunft der Kunst*, Adriana Miteșcu — *What are the boundaries of creation?*, Mihai Nodin — *Ambiguité et contrainte*, Radu Negru — *Dialectics of the relationship technology — art — technology*, M. Novicov — *L'artiste et la société. Les structures sociales et le statut de l'artiste*, Gr. Smeu — *L'art et la prévision de l'a-réel*, Al. Tănase — *Le fantasti-*

*que et l'absurde*, Radu Sommer — *Abstractionnisme et communicabilité.*

Contribuțiile românești s-au dovedit interesante, cu puncte de vedere noi și la celelalte secții, cum ar fi de pildă secția consacrată relațiilor dintre artist, critic și public, legate de problema metodologiei estetice și cercetării literare: Marcel Breazu — *La formation de la sensibilité artistique et la constitution des critères de valorisation*, Liviu Rusu — *Quelques considérations sur le problème artiste-critic-public*, Paul Cornea — *Est-ce-qu'une approche de L'esthétique est compatible avec la sociologie de la littérature?*, I. Pascadi — *La dialectique de l'approche méthodologique de l'art infra-équi-et méta-esthétique*, sau Secția dedicată celei mai actuale tendințe a esteticii, aceea a mediului înconjurător și a vieții cotidiene: Gh. Achiței — *L'esthétique des produits artistiques succédanés*, sau Secția de cercetări istorice asupra esteticii, nu mai puțin necesare în elucidarea problemelor actuale ale esteticii: I. Ianoși — *L'histoire et l'historicité de l'art*, N. Tertulian — *Critique et philosophie*, Ion Iliescu — *Considérations sur l'objet et sur l'étude de l'objet de l'histoire et de l'esthétique* etc.

Discuțiile aprinse în cadrul ședințelor pe secții și conferințele, dintre care cităm: Ladislav Tatarkiewicz (Polonia) — *Les grands problèmes de l'éthétique vus par l'historien*, Mikel Dufrenne — *Art et politique*, Edgar Papu — *La fonction contemporaine de l'idée de concret et d'abstrait dans le registre esthétique*, Heinrich Lützel (R.F. a Germaniei) — *Die Frage nach dem Grund der Dinge, Halter des 20. Jahrhunderts*, de asemenea interviurile publicate în buletinele informative zilnice ale Congresului, toate au evidențiat principalele mutații operate în evoluția contemporană

a artei și în orientarea cercetării. Este vorba de dezvoltarea și diversificarea fără precedent a artelor și a modalităților artistice, o rennoire totală a formelor tradiționale în literatură, spectacol teatral, balet, muzică, pictură etc., cștigarea dreptului de artă, artistic și frumos a categoriei estetice a urtlului, mutațiile produse în climatul social și în relațiile sociale care determină marcat sociologic formația artistului, creația și receptarea artei. Din acest punct de vedere se observă, pe de o parte, fisurarea noțiunii de autor prin extinderea sa asupra publicului chemat să creeze prin receptare, sau să contribuie concret prin hazard la creația operci, și, pe de altă parte, o exacerbare a individualității artistice, ceea ce duce la o producție mare de artă și totodată la o amortizare a originalității.

În fața acestor caracteristici ale creativității artistice actuale, s-au emis mai multe opinii: 1) domeniul artei lărgindu-se foarte mult, se lărgeste timpul de interes al esteticianului, căruia li revine rolul principal în exercitarea artei viitorului; 2) arta și estetica snt denaturate prin promovarea exclusivă a valorilor sociale și prin urmărirea exclusivă a efectului social; 3) necesitatea creării unei noi estetici, care să se bazeze pe aceste noi date ale situației și ale situației artistului și artei în contextul social. Discuțiile nu se mai îndreaptă, ca acum cșiva ani în urmă, asupra artelor frumoase, a idealului de frumos, a calităților formale ale operei de artă, ci asupra posibilităților esteticii de a răspunde la întrebările pe care le pune practica creației, realizării și manifestării sociale a artei.

Adriana Milescu

## Simpozion lterar U.N.E.S.C.O la Varșovia

Între 8—11 septembrie 1972 a avut loc la Varșovia un simpozion pe tema *Valorile umane și sociale ale literaturilor slave*. Inițiat de U.N.E.S.C.O. și organizat în Polonia de Institutul de cercetări literare și de Comitetul polonez pentru problemele U.N.E.S.C.O., acest simpozion s-a bucurat de o largă participare

internațională, întrunind oameni de știință din 20 de țări. Marea majoritate a referatelor și a comunicărilor prezentate, păstrându-se între limitele temei simpozionului, au expus, mijlocit sau direct, probleme care s-ar putea aduna în două secțiuni. Prima și cea mai importantă cuprinde subiecte de relații între două sau mai multe literaturi și s-ar putea împărți, la rindu-i, în trei trepte: a) probleme ale literaturilor slave considerate în context universal: St. Treugutt, *Literatura polonă în perspectiva istoriei poporului și a valorilor universale*; M. Novicov, *Romanul realist rus în contextul literaturii europene* etc. b) ecouri ale literaturilor slave în literatura altor țări: G.C. Kjetsaa, *M. Lermontov în țările scandinave*; I.C. Chișimăia, *Rolul politic și social al operei lui Mickiewicz în societatea românească de la mijlocul secolului al XIX-lea*; O. Welsh, *Literatura polonă în Statele Unite*. c) legături existente între două sau mai multe literaturi slave: E. Gheorghiev, *Influențe reciproce între literaturile slave în problema sentimentului comunității de neam*; Th. Eckman, *Teme și trăsături comune ale modernismului slav* etc. Aplicnd rodnic metodele literaturii comparate, autorii s-au străduit de fiecare dată să scoată în evidență trăsăturile diferențiale și contribuția literaturilor slave la închegarea patrimoniului cultural universal.

A doua secțiune se constituie din comunicări care tratează cîte o problemă limitată la un singur sector sau la o singură literatură slavă, firește în lumina temei principale: K. Rosenbaun, *Valorile umane ale concepției lui Kollov în problema comunității slave*; N. Kiraly, *Tipologia dramei romantice poloneze*; Z. Foleyewski, *M. Dąbrowska și adevrul ei asupra omului* etc.

La lucrările simpozionului au luat parte și patru specialiști români: prof. I.C. Chișimăia, prof. M. Novicov, Stan Velea și Gh. Kövary, primii doi prezentînd și comunicări apreciate. De remarcat, de asemenea, intervențiile la discuții ale prof. I.C. Chișimăia în legătură cu poetul renescentist Jan Kochanowski, romanticii Mickiewicz și Słowacki, precum și despre unele raporturi binare între literaturile slave de sud-est.

Stan Velea



## Colocviul național de folclor

Facultatea de filologie, respectiv cercul științific de folclor, al Universității din Timișoara a organizat, între 13 și 15 octombrie 1972, cel de-al treilea Colocviu național de folclor, manifestare științifică închinată aniversării a 25 de ani de la proclamarea Republicii. Tematica Colocviului s-a axat în jurul problemelor ridicate de poezia obiceiurilor. La această manifestare au participat cadre didactice și cercetători din Timișoara și din celelalte centre universitare ale țării (București, Iași, Cluj). Printre comunicările prezentate se remarcă G. Tohăneanu, *Neologismul în creațiile eminesciene de inspirație folclorică*, Eugen Todoran, *Substratul folcloric al Noptii de decembrie de Al. Macedonski*, C. Eretescu, „*Fața albă și-a spălat*”, Emilia Comișel, *Poezia ceremonială de nuntă*, I.C. Chișimă, *Valori estetice ale poeziei populare de îngropare*, Mihai Pop, *Faptul folcloric global și cercetarea lui interdisciplinară*.

Sedintele de comunicare au fost urmate de discuții, care au constituit un interesant schimb de opinii, cu concluzii importante pentru dezvoltarea folcloristicii românești.

Eugenia Popeangă



La Vălenii de Munte a avut loc, între 27 august și 10 septembrie, a cincia ediție a tradiționalelor cursuri de vară din cadrul *Universității populare „N. Iorga”*. Tema manifestărilor din acest an a fost *Cultura ca acțiune socială; sarcinile activității culturale în lumina documentelor Conferinței naționale a P.C.R.* Au avut loc dezbateri, simpozioane, conferințe, comunicări, organizate în cadrul a patru sectoare tematice:

I *Ridicarea nivelului general al cunoașterii*;

II *Cartea — factor de progres social*;

III *Creația artistică populară în viața contemporană*;

IV *Conducerea și organizarea științifică a activității cultural-educative*.



Între 20 septembrie — 1 octombrie a avut loc la Pančevo, în R.S.F. Iugoslavia, *Simpozionul dedicat reciprocității sirbo (iugoslavo)-române în domeniul literaturii populare*. Lucrările simpozionului s-au desfășurat în mai multe secțiuni, delimitate după temele mari ale cercetării: *Istoricul cercetărilor de folclor*, *Motive comune*, *Personaje comune*, *Folclorul obiceiurilor*, *Paralelisme lexical-stilistice*, *Încadrare în folclorul balcanic* etc. La acest simpozion au prezentat comunicări, în cadrul temelor de folcloristică comparată, trei membri ai Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu”: prof. I.C. Chișimă, *Balada Doicin bolnavul în folclorul sîrbocroat și românesc*; Mircea Anghelescu, *Variante românești ale baladei lui Donciță*; George Muntean, *Motivul construcției (homo aedificans) în literaturile zonei carpato-balcanice*. În cadrul simpozionului au avut loc de asemenea o seară de poezie românească din Iugoslavia și spectacole de folclor sîrbesc și românesc.



La Matrafüret, în Ungaria, a avut loc între 1—4 octombrie un *Colocviu internațional dedicat problemelor epocii luminilor* în Europa centrală. Din partea specialiștilor români au participat la acest colocviu prof. Paul Cornea și A. Marino. În cadrul Colocviului au fost prezentate trei rapoarte ale organizatorilor, urmate de discuții, la care au participat, cu intervenții substanțiale, prof. Paul Cornea și Adrian Marino.



A XII-a *Conferință internațională de studii clasice* a avut loc la Cluj, între 7—8 octombrie. Desfășurată sub auspiciile Comitetului *Eirene*, creat în 1956, această ediție a Conferinței a reunit societățile de studii clasice din țările socialiste europene, precum și alte participări internaționale. Lucrările Conferinței au fost organizate de Societatea Română de studii clasice și s-au desfășurat sub conducerea unui comitet alcătuit din acad. C. Daicoviciu, acad. Al. Graur, D.M. Pippidi, I. Fischer, N. Lascu, P. Protase.



În vechea reședință domnească a Țării Românești, Curtea de Argeș, s-a desfășurat, între 9–15 octombrie, *Săptămîna vechii culturi românești* — prima sesiune de manifestări dedicate celor opt secole de cultură românească veche (sec. X—XVIII). În ziua deschiderii, s-a precizat scopul acestei manifestări, pentru punerea în lumină a valorii și vechimii culturii românești: crearea la Curtea de Argeș a unui centru permanent de cercetare a culturii vechi, cu participarea anuală a cercetătorilor din întreaga țară. În primele două zile ale sesiunii a avut loc Conferința națională a cercetătorilor limbii, literaturii și artei vechi românești, iar în zilele săptămînii următoare s-au prezentat numeroase comunicări științifice, dintre care remarcăm contribuțiile unor specialiști în problemele literaturii vechi, precum Zoe Dumitrescu-Bușulenga, I.C. Chișimă, Al. Piru, Dan Zamfirescu.



În săptămîna 13–18 noiembrie s-a deschis, la Facultatea de limba și literatura română, activitatea *Catedrei Eminescu*, care se va desfășura sub trei forme: cursul special *Eminescu și literatura universală (confluențe, izvoare)*, ținut de prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, șefa catedrei; seminarul special *Variantele eminesciene* (analiză de text), condus de prof. Gh. Bulgăr; un curs facultativ săptămînal cu participare liberă, la care se vor prezenta aspecte noi în cercetarea biografiei și operei eminesciene. Prima temă (smbătă, 18 noiembrie), *Limbajul poetic eminescian în lumina ulișelor cercetări*, a fost prezentată de Gh. Bulgăr.



Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu” a inițiat în această toamnă în două centre universitare din țară întâlniri între membri ai Institutului și cadre didactice de specialitate din învățămîntul mediu și superior, avînd ca temă de discuție profilul și orientarea „Revistei de istorie și teorie literară”. La întâlnirea de la Timișoara au participat prof. I.C. Chișimă, Ov. Papadima, Eugenia Popeangă, Despina Tomescu, Mihai Vornicu, iar la cea de la Craiova, prof. Al.

Dima, prof. I.C. Chișimă, Stan Velea, Dorina Grăsoiu. Aceste acțiuni, menite să contribuie la un mai viu contact cu preocupările și opiniile cititorilor revistei, au fost deosebit de rodnice, prin sugestiile și propunerile făcute. Sînt plănuit în continuare asemenea întâlniri cu publicul cititor la Cluj și Iași, întâlniri care vor duce la o mai bună cunoaștere a revistei noastre și a activității Institutului.

Dana Popescu

## Din activitatea științifică a Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu”

Lucrări efectuate în 1972

În conformitate cu planul de cercetare aprobat de Academia de Științe Sociale și Politice, la Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu” au fost efectuate în anul 1972 următoarele lucrări:

*Literatura română contemporană.* Din această lucrare vastă (inclusă în plan ca o temă prioritară) a fost realizat volumul I, dedicat poeziei. În afara unor capitole cu caracter sintetic — de introducere, de prezentare a unor „momente” semnificative în dezvoltarea poeziei postbelice — volumul cuprinde cîteva sute de articole, constituind astfel o trecere în revistă aproape exhaustivă a creației poetice din ultimii 30 de ani. Sub conducerea lui Marin Bucur, șef al sectorului de literatură contemporană, la întocmirea volumului și-a adus contribuția un colectiv larg de cercetători format din N. Balotă, Al. Săndulescu, Rodica Florea, Emil Manu, Marcel Duță, George Muntean, Roxana Sorescu-Butnaru, Ileana Verzea, Mircea Anghelescu, Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu, Vasile Marian ș. a.

*Valorificarea moștenirii literare.* Din această temă, programată pentru doi ani, a fost realizată prima parte. Finisată, ea va reprezenta o trecere în revistă exhaustivă a realizărilor din acest domeniu, obținute în ultimele trei decenii: pe plan editorial, istoric-critic, de

popularizare etc. Obiectivul științific pe care și l-a propus colectivul îndrumat de Ovidiu Papadima, șeful sectorului de literatură română, format din Bucur Țincu, I. Oprișan, Anca Rizescu, Stancu Ilin, Rodica Stein, este deci în același timp de informare și de evaluare.

*Romantismul românesc în perspectivă interdisciplinară.* Lucrarea este o încercare de abordare a romanismului din puncte de vedere diferite: se studiază ideologia estetică a curentului, ideologia social-politică, tematica și motivele literaturii romantice, probleme de stil și expresivitate, romanismul ca stil de viață. Pe lângă scopul intrinsec al lucrării — monografierea unui curent — se urmărește și un scop metodologic: valorificarea muncii de echipă în cadrul unei colaborări între specialiști în discipline diferite. Tema a fost realizată de membrii colectivului de literatură română modernă, sub conducerea profesorului Paul Cornea: Roxana Sorescu-Butnaru, Dorina Grăsoiu, Despina Tomescu, Mioara Apolzan, Mihai Vornicu, Francisc Giotta. Pentru realizarea capitolului despre stil și expresivitate au fost solicitați specialiști din afara Institutului.

*Documente și manuscrise literare*, volumul IV, care va da publicității un număr de documente inedite din arhiva Institutului și din alte fonduri, realizat de colectivul condus de prof. Paul Cornea și format din Elena Piru, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu.

*Bibliografia istoriografiei literare române vechi.* Lucrarea, realizată de colectivul sectorului de literatură română veche, condus de prof. I. C. Chițimia și format din Mircea Angheliescu, Cătălina Velculescu, Liliana Dorobanțu, Mihai Moraru, face parte dintr-un program mai vast, care urmărește realizarea unei bibliografii analitice a literaturii române vechi.

*Tratatul de teoria literaturii. Partea I — Genul liric* — realizată în 1972, conține: a) genul liric din punct de vedere estetic — introducere teoretică; b) evoluția conceptului de liric pe plan universal și în literatura română; c) speciile lirice, prezentate de asemenea teoretic și istoric, cu accent special

pe dezvoltarea lor în literatura română. În 1973 acestor capitole li se vor adăuga un număr de studii privitoare la aspectele liricului și ale lirismului în contemporaneitate. Lucrarea a fost realizată de colectivul sectorului de teorie a literaturii condus de Al. Săndulescu și format din Marcel Duță, N. Balotă, D. Pillat, Adriana Miteșcu, Vasile Marian etc.

*Dicționar de critică literară*, întocmit în perioada 1969—1971, la început sub îndrumarea lui Vladimir Streinu, iar apoi a unui colectiv format din prof. Mihai Novicov, Al. Săndulescu, N. Balotă și Marcel Duță, cu colaborarea unui colectiv larg de cercetători din cadrul sectorului de teoria literaturii. Lucrarea va fi predată spre publicare Editurii Academiei.

*Relații ale literaturii române cu literaturile europene în secolul XX* — o culegere de studii grupate în jurul a două modalități ale cercetării comparatiste:

— ecouri ale literaturilor străine în România, cuprinzând lucrări referitoare la recepția unei literaturi în presa sau traduceri românești, scriitori străini în România, motive și teme de circulație universală în opera unor scriitori români etc.

— ecouri ale literaturii române în alte literaturi — lucrări referitoare la cercetători străini despre literatura română, scriitorii români în alte literaturi, paralelisme de genuri literare în două sau mai multe literaturi.

Lucrările au fost coordonate de prof. Al. Dima, prof. I. C. Chițimia și Stan Velea și efectuate de un colectiv format din Cornelia Ștefănescu, Mircea Berindei, Eugenia Opreșcu, Viorica Nișcov, Mihaela Șchiopu, Medeea Freiberg, Simona Cioculescu, Ileana Verzea, Gh. Ceaușescu, Eugenia Popcangă, Ana-Maria Topală, Mihaela Hașeganu, Luminița Beiu-Paladi, Catrinel Petruțian.

### Volumele publicate

Dintre volumele realizate anterior pe baza planului de cercetare de către membrii Institutului și apărute în cursul anului 1972, semnalăm:

*Istoria și teoria comparatismului în România*, apărută la Editura Academiei, sub îngrijirea

științifică a prof. Al. Dima și Ovidiu Papadima. Din sumarul lucrării, care se deschide cu o *Prezentare semnală* de Al. Dima, cităm : *Deschidere spre literatura europeană* (Ovidiu Papadima), *Manifestări comparatiste românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea* (Rodica Florea), *Formarea școlii românești de comparatism* (I. Oprișan), *Comparatismul românesc interbelic* (Emil Manu), *Dezvoltarea contemporană a comparatismului românesc. Școală, concepție și manifestare* (Marin Bucur), *Dezvoltarea actuală. Literatura comparată în Republica Socialistă România* (Al. Dima) — precum și capitole privind contribuția cercetătorilor maghiari și sași din România la dezvoltarea comparatismului românesc, redactate de David Gyula, Engel Károly, Bernhard Capesius.

Dintre lucrările realizate în afara planului, prin contribuții voluntare, semnalăm volumul *Reviste progresiste românești interbelice*, apărut la Editura Minerva și elaborat de un colectiv condus de Marin Bucur și format din : Rodica Florea, Stancu Ilin, Medeea Freiberg, Mioara Apolzan, Emil Manu, Petre Costinescu, Ileana Verzea, Rodica Stein, Roxana Sorescu-Butnaru. Volumul cuprinde monografiile analitice și sintetice a aproape 30 de reviste literare sau cu caracter cultural, conduse sau influențate de mișcarea democratică și muncitorească dintre cele două războaie mondiale.

### Seslune Jubiliară

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu” a organizat pe data de 27 decembrie 1972 o sesiune de comunicări dedicată celei de a 25-a aniversări a proclamării Republicii.

După un cuvânt de deschidere rostit de prof. Al. Dima, directorul Institutului, care a reliefat rolul și locul Institutului în contextul social și politic actual, au fost prezentate *Aspecte ale poeziei românești actuale*. Marin Bucur a vorbit despre principiile și metodele care au stat la baza elaborării primului volum din *Istoria literaturii române contemporane*, arătând că lucrarea este concepută într-o dublă perspectivă — istorică și critică — și este inițiată din conștiința necesității angajării istoriei literare în contemporaneitate, ca și dintr-un simț al responsabilității critice față de prezent, în numele și din perspectiva unor valori artistice naționale.

În continuare, câțiva dintre cercetători care colaborează la această lucrare au prezentat următoarele comunicări : Rodica Florea — *Demostene Botez, poezia împlinirii umane*; G. Muntean — *Drama lucidității în poezia lui Al. Philippide*; Adriana Miteșcu — *Zaharia Stancu, cîntecul de dragoste*; Anca Rîzescu — *Eugen Jebeleanu, poet al dragostei și al cetății*; Emil Manu — *Structuri noi în poezia lui Virgil Teodorescu*; Roxana Sorescu-Butnaru — *Mitul prometeic în poezia lui Mihai Beniuc*.

# SUMARUL „REVISTEI DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ” PE ANUL 1972

## Istorie literară română

- ANGHELESCU, MIRCEA, *Satanismul bacovian*, nr. 2, p. 229–235.
- BOROIANU, C., *Liviu Rebreanu la „Astra”*, nr. 2, p. 291–307.
- BUCUR, MARIN, *Poezia conceptelor la Ion Heliade Rădulescu*, nr. 2, p. 407–417.
- CEAȘESCU, GHEORGHE, *Const. T. Stoika, comemorarea a 80 de ani de la naștere*, nr. 4, p. 711–714.
- CIOCULESCU, BARBU, *Dualitatea ris-plînă în poezia lui Bacovia*, nr. 2, p. 207–213.
- CIUDARIU, MIHAI, *Un junimist uitat: N. Basilescu*, nr. 4, p. 699–710.
- CORNEA, PAUL, *Titanismul în romantismul românesc de plină la Eminescu*, nr. 1, p. 137–151.
- DIMA, AL., *Aspecte specifice românești ale curentelor literare internaționale*, nr. 1, p. 97–107.
- DUȚU, ALEXANDRU, *Iluminism și preromantism în cultura română. Mărturia adusă de traduceri din Restif de la Bretonne*, nr. 1, p. 129–137.
- FLOREA, RODICA, *Demostene Botez*, nr. 4, p. 643–648.
- GRAUR, DOINA ȘI ȚINCU, BUCUR, *Ion Chinezul, istoric și critic literar*, nr. 4, p. 613–625.
- GRĂȘOIU, DOBINA, *Ileana Mălăncioiu, profil literar*, nr. 3, p. 491–499.
- IANCU, VICTOR, *Ecourile umanismului în țările române*, nr. 1, p. 107–113.
- ILIN, STANCU, *Ion Heliade Rădulescu și tinerii pozitiviști*, nr. 3, p. 417–421.
- MANU, EMIL, *Introducere în cromatica bacoviană*, nr. 2, p. 211–263.
- MANU, EMIL, *Ion Caraion*, nr. 4, p. 671–678.
- MITESCU, ADRIANA, *Imagine și materie în poezia bacoviană*, nr. 2, p. 213–219.
- MORARU, MIHAI, *Alegoria animalieră și fantasticul animalier în Istoria Ieroglifică*, nr. 3, p. 481–491.
- MOTEȚ, TEODORA, *Observații asupra neologismului în poezia lui George Topîrcăanu*, nr. 2, p. 287–291.
- MUNTEAN, GEORGE, *Poetul Vladimir Streinu*, nr. 2, p. 235–245.
- MUNTEAN, GEORGE, *Al. Philippide, poet și eseist*, nr. 4, p. 649–661.
- OPRIȘAN, I., *Orizontul satului sadovenian*, nr. 2, p. 191–207.
- PAPADIMA, OV., *Coordonate europene și aspecte specifice ale iluminismului românesc*, nr. 1, p. 121–129.
- PAPADIMA, OV., *Eliade văzut de Eminescu*, nr. 3, p. 395–401.
- PĂCURARIU, D., *Aspecte specifice ale clasicismului în literatura română*, nr. 1, p. 113–121.
- POP, ION, *Avangarda poetică românească în contextul mișcării europene*, nr. 1, p. 159–163.
- POPA, N.I., *Aspecte specifice naționale ale simbolismului*, nr. 1, p. 55–61.
- POPEANGĂ, EUGENIA, *Atitudini în epocă*, nr. 3, p. 421–427.
- SORESCU, ROXANA, *Scepticul tânăr Grigore Ilariu*, nr. 4, p. 685–691.
- ȘTEFĂNESCU, CORNELIA, *Ion Călugăru, medalion la o aniversare*, nr. 3, p. 435–439.
- ȘTEFĂNESCU, CORNELIA, *Un romancier în perspectiva curentelor literare*, nr. 1, p. 159–163.
- TOMESCU, DESPINA, *Dramaturgia pe teme istorice a lui Vasile Alecsandri*, nr. 2, p. 261–279.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 167–170, București, 1973*

- TOMESCU, DESPINA, *Date despre un scriitor franco-român; Antonin Roque*, nr. 4, p. 689–697.
- ȚINCU, BUCUR, *Heliade în conștiința Transilvaniei*, nr. 3, p. 401–407.
- VELCULESCU, CĂTĂLINA, *Probleme ridicate de cercetările recente în domeniul cărților populare*, nr. 4, p. 627–636.
- VERZEA, ILEANA, *Preocupări literare în publicații studențești progresiste*, nr. 3, p. 427–435.
- VLAD, ION, N. C. *Dumitrescu-Iași, estetician și critic literar*, nr. 4, p. 605–612.
- VLAD, ION, *Geo Bogza*, nr. 4, p. 663–670.
- VORNICU, MIHAI, *Masca poetică a lui George Bacovia*, nr. 2, p. 223–229.
- VORNICU, MIHAI, *Inchinătorii Mnemosynei*, nr. 3, 471–481.

### Teorie literară și sociologie

- BUCUR, MARIN, *Posibile sinonimii în definirea curentelor literare*, nr. 1, p. 67–73.
- BUCUR, MARIN, *Pluralitatea interpretării și unicitatea limbajului poetic*, nr. 2, p. 245–251.
- BUCUR, MARIN, *Cercetarea istorico-literară în perspectiva ultimelor apariții editoriale*, nr. 4, p. 589–594.
- DIMA, AL., *Perioade și curente literare*, nr. 2, p. 187–191.
- GIOTTA, FRANCESCO, *Probleme ale avangardei din perspectivă sociologică*, nr. 3, p. 463–471.
- MITESCU, ADRIANA, *Convenție și creație în poezia modernă*, nr. 3, p. 445–455.
- NOVICOV, MIHAI, *Artistul și societatea. Structurile sociale și statutul artistului*, nr. 4, p. 601–604.
- PAPU, EDGAR, *Inițiativa națională și inițiativa internațională*, nr. 1, p. 187–191.
- SĂNDULESCU, AL., *Literatura epistolară (Considerații teoretice)*, nr. 2, p. 279–287.
- SORESCU, ROXANA, *O posibilitate de a concepe sociologia literaturii: Corelarea funcțională a structurilor dinamice*, nr. 2, p. 251–261.
- SORESCU, ROXANA, *Conceptele de motiv și temă în analiza operei poetice*, nr. 3, p. 439–445.
- VASILE, MARIN, *Avangarda literară – termeni și semnificații*, nr. 3, p. 455–463.
- ZAMFIRESCU, ION, *Pentru o istorie a problemei: elemente naționale în creația literară universală*, nr. 1, p. 61–67.

### Literatură universală și comparată

- BEIU-PALADI, LUMINIȚA, *Alberto Moravia. De la romanul eseu la romanul românului*, nr. 3, p. 515–523.
- BUCUR, MARIN, *O viziune contemporană asupra lui Michelet. La voye royale de Paul Viellenais*, nr. 4, p. 679–682.
- CHIȚIMIA, I.C., *Umanismul occidental și umanismul sud-est european*, nr. 1, p. 25–31.
- CIOCULESCU, SIMONA, *Începuturile poeziei cehe moderne: Karel Hynek Macha*, nr. 3, p. 499–505.
- DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE, *Literatura națională la sfârșitul Renașterii*, nr. 1, p. 31–35.
- HAMMER, KLAUS, *Heinrich Mann și romanul modern al secolului al XX-lea*, nr. 2, p. 307–319.
- HAȘEGANU, MIHAELA, *Motive, metafore și simboluri la Melville (Moby Dick)*, nr. 3, p. 523–533.
- MOCANU, ȘUKRAN, VUAP, *Unele aspecte ale literaturii lătrare moderne*, nr. 3, p. 541–548.
- NIȘCOV, VIORICA, *Note la opera lui Novalis. Caracterele filozofiei politice*, nr. 2, p. 327–347.
- NOVICOV, MIHAIL, *Salira și fantasticul la Mihail Bulgakov*, nr. 3, p. 429–505.
- PETRUȘIAN, CATRINEL, *Între realism și absurd – Harold Pinter*, nr. 3, p. 533–541.
- POPEANGĂ, EUGENIA, *Romanul latino-american contemporan*, nr. 2, p. 347–353.
- RUSU, LIVIU, *Contribuția literaturilor naționale la formarea curentelor internaționale*, nr. 1, p. 17–25.

SĂNDULESCU, AL., *Scrisorile Doamnei de Sevigné*, nr. 4, p. 637–641.

VELEA, STAN, *Romantismul polonez în perspectiva europeană*, nr. 1, p. 35–43.

VELEA, STAN, C.K. Norvid, – 150 de ani de la naștere, nr. 2, p. 319–327.

## Folclor

CHIȚIMIA, I.C., *Folcloristica românească în ultimele decenii*, nr. 4, p. 595–599.

## Recenzii

AVRAM, MIRCEA, *Carlea românească manuscrisă*, nr. 2, p. 355–357 (Mircea Angheliescu).

*Amințiri despre Caragiale*, nr. 3, p. 552–554 (Iordan Datcu).

*Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași*, nr. 3, p. 561–563 (Mircea Angheliescu).

BOUSOÑO, CARLOS, *Teoria de la expresión poética*, nr. 3, p. 573–576 (Domnița Dumitrescu).

BARNOUW, DAGMAR, *Entzückte Anschauung Sprache und Realität in der Lyric Mörikes*, nr. 4, p. 727–728 (Virgil Nemoianu).

CORNEA, PAUL, *Originile romantismului românesc*, nr. 4, p. 717–719 (Virgil Nemoianu).

DUNĂREANU, ELENA, *Calendare românești sibieni (1793–1970)*, nr. 2, p. 355–357 (Mircea Angheliescu).

DAMIAN, S., *G. Călinescu romancier*, nr. 2, p. 364–368 (Dinu Pillat).

DIMA, AL., *Principii de literatură comparată*, nr. 4, p. 717–719 (Mihai Diaconescu).

„Encounter” nr. 2, p. 382–383 (Mihaela Hașeganu).

EMINESCU, M., *Poezii*, ed. Murărașu, nr. 3, p. 549–552 (Gh. Ceaușescu).

FÜGEN, HANS, NORBERT, *Die Hauptrichtungen der Literatursociologie und ihre Methoden*, nr. 3, p. 565–568 (Mihail Novicov).

GAFIȚA, MIHAI, *Duiliu Zamfirescu*, nr. 3, p. 554–559 (Stan Velea).

GÁLDI, LADISLAU, *Introducerea în istoria versului românesc*, nr. 3, p. 559–561 (Marin Bucur).

GUILLÉN, CLAUDIO, *Literature as System*, nr. 3, p. 568–570 (Virgil Nemoianu).

GOYANES, MARIANO BAQUERO, *Estructura de la novela actual*, nr. 4, p. 735–738 (Domnița Dumitrescu).

IOSIFESCU, S., *Literatura de frontieră*, nr. 2, p. 370–372 (Rodica Stein).

KOCOWNA, BARBARA, *Reymont*, nr. 4, p. 728–730 (Stan Velea).

LEISH, ARCHIBALD, MAC, *Party and Experience*, nr. 2, p. 378–381 (Cătrinel Petruțian).

Lucrări moderne de stilistică spaniolă, nr. 2, p. 381–387 (Domnița Dumitrescu).

MATEI DUMITRU, *Tradiție și inovație în artă*, nr. 3, p. 563–565 (Marcel Duță).

POPESCU, ION, *Amințiri despre Eminescu*, nr. 2, p. 357–361 (Ioana Angheliescu).

PANAITESCU, D.D., *Carnet inactual*, nr. 2, p. 368–370 (Mihaela Șchiopu).

*Positions et oppositions sur le roman contemporain*, nr. 2, p. 374–376 (Marin Bucur).

Popovici, D., *Studii literare*, vol. I, nr. 4, p. 715–716 (Mircea Angheliescu).

Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, nr. 4, p. 721–727 (Bucur Țincu).

„Prohemio”, nr. 4, p. 732–735 (Domnița Dumitrescu).

„Romantisme”, nr. 2, p. 377–378 (Marin Bucur).

Sipala, Paolo Mario, *Da Carducci a Quasimodo*, nr. 3, p. 571–573 (Ana Ioachim).

*Scrisori către Ibrăileanu, II*, nr. 2, p. 361–364 (Iordan Datcu).

Vulcan, Iosif, A. *Kisfaludy tarsasagbad*, nr. 2, p. 372–374 (Emere Kis).

Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, ed. Al. Săndulescu, nr. 4, p. 219–221 (Adriana Miteșcu).

Zaicik, Olga, *Henryk Sienkiewicz*, nr. 4, p. 730–732 (Stan Velea).

### Cronica

Beiu-Paladi, Luminița, *A treia consfătuire de literatură comparată*, nr. 1, p. 169–170.

J.I., *Un colocviu de literatură comparată la Budapesta*, nr. 1, p. 171–173.

Novicov, Mihai, *Un simpozion internațional dedicat lui Dostoievski*, nr. 1, p. 173–174.

Novicov, Mihai, *Un simpozion românesc dedicat lui Dostoievski*, nr. 1, p. 175–176.

Tănăsescu, Grigore, *Probleme de istorie și teorie literară în dezbaterile celui de-al XIV-lea Congres internațional de Studii Bizantine*, nr. 1, p. 177–180.

DISCUȚII la *A treia consfătuire de literatură comparată*, București, 1971.

Berindei, Mircea, Birăescu, Liviu, Chițimia, I.C., Czechi Iulius, Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, Dima, Al., Freiberg, Medcea, Hașeganu, Mihaela, Lăzărescu, Dan, Novicov, Mihai, Rusu, Liviu, Velea, Stan, Verzea, Ileana, nr. 1, p. 79–97, p. 163–169.



„Revista de istorie și teorie literară” publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

### *NOTĂ CĂTRE AUTORI*

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autori au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Correspondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.





***Din sumarul numărului următor:***

- ✦ 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir studii de I. C. Chițimia, Mircea Angheliescu, Mihai Moraru, V. Harea, Gh. I. Constantin, George Nițu).
  
- ✦ *Cătălina Velculescu*, Observații asupra „Cronicii lui Mihai Viteazul” din „Letopisețul Cantacuzinesc”
- ✦ *Bucur Țincu*, Oct. Goga în critica literară contemporană
- ✦ *Mihai Vornicu*, Principii de estetică argheziană
- ✦ *Simion Bărbulescu*, Publicistica lui Demostene Botez
- ✦ *Adriana Miteșcu*, Stagnare și inovație în poetica modernă
  
- ✦ Puncte de vedere: *Marin Bucur*, Ipostaze critice ale limbajului criticii contemporane
  
- ✦ Texte și documente : *Ariadna Camariano-Cioran*: Precizări și identificări privind traducerile românești din greacă (sec. XVIII).
  
- ✦ Revista revistelor : *Andrei Nestorescu*, „Manuscriptum”
  
- ✦ Recenzii: *P. Vaida*, *D. Cantemir și umanismul*; *I. Heliade-Rădulescu*, *Scrisori și acte*; „*Dacia literară*”; *Fănică N. Gheorghe*, *M. Eminescu*; *Romul Munteanu*, *Profiluri literare*; „*Musulmanske junačke pjesme*” ș.a.